



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Karpatische Volksmythen in der modernen tschechischen Literatur.
Räuber und Hexen in Reportage-Romanen von Ivan Olbracht und
Kateřina Tučková“

verfasst von / submitted by

Tobias Seiser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 895

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Tschechisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Dr. h.c. Alois Woldan

*Věje vítr od Sucharu,
ke Krásné a přes ni.
Sopilka však Šuhajova
odtamtud už nezní.*

(Olbracht 1935: 127)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
1 Der kulturwissenschaftliche Mythosbegriff	
1.1 Ursprung und Eigenschaften des Mythos	6
1.2 Versuch der Überwindung.....	9
1.3 Relation zur Literatur.....	13
2 Kontexte	
2.1 Ivan Olbracht – Werk und Einordnung	16
2.2 Die Räuber der Ostkarpaten.....	21
2.3 Kateřina Tučková – Werk und Einordnung.....	26
2.4 Die Hexen in den Weißen Karpaten	31
3 Erzähltechnik und Gattungsfrage	
3.1 Kapitelstruktur und Stellung der Erzählerfigur	38
3.2 Historischer Roman	44
3.3 Polyphonie und erlebte Rede	48
3.4 Collage.....	53
4 Archetypische Motive	
4.1 Identität mit der Natur am magischen Ort	59
4.2 Aufhebung der Grenzen von Zeit und Tod.....	66
4.3 Fatalität	72
5 Die Infragestellung des Mythos	
5.1 Figuren im Konflikt zweier Weltbilder	79
5.2 Profane Entzauberung.....	85
5.3 Dogmen oder Wahrheit.....	91
Schluss	99
Literatur.....	101
Anhang: Zusammenfassung.....	104

Einleitung

Die vorliegende Arbeit hat die Romane *Nikola Šuhaj loupežník* von Ivan Olbracht und *Žitkovské bohyně* von Kateřina Tučková zum Gegenstand. Zwischen dem Werk des kanonischen Autors der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und jenem der Gegenwartsautorin bestehen zwar keine direkten Bezüge, eine Reihe von Ähnlichkeiten, den Stoff, die Methoden und die Rezeption betreffend, lassen mir aber eine gemeinsame Bearbeitung sinnvoll erscheinen. Beide Romane handeln von historischen Personen, die ein Spezifikum ihrer Region sind und die letzten ihrer Art waren. In den unfruchtbaren Gebirgsregionen der Karpaten haben bis ins 20. Jahrhundert Reste einer heidnischen Religiosität überdauert. Dies ist das Milieu, in dem die Tradition der Karpatenräuber, deren letzter Vertreter Olbrachts Protagonist Nikola Šuhaj war, und jene der weisen Frauen aus dem Dorf Žitková, der Titelfiguren Tučkovás, verankert sind. Räuber wie Hexen wurden von den Behörden verfolgt. Sowohl Olbracht als auch Tučková recherchierten in Archiven und verarbeiteten amtliche Dokumente in den Romanen. Außerdem befragten sie Beteiligte und Zeitzeugen. Beide Romane erschienen mit einem Abstand von etwas mehr als zehn Jahren zum Ende des Phänomens, das sie thematisieren. Sie verzeichneten sofort Erfolg beim Lesepublikum, erregten aber auch öffentliche Kritik, insbesondere wegen der Kombination von realem und fiktivem Material.

Der Anspruch, einen fundierten, authentischen Roman zu schreiben, steht in einem Spannungsverhältnis mit den übernatürlichen Phänomenen, die im Stoff vorhanden sind. Die literarische Bearbeitung kann diese entweder entmythologisieren oder als wahr gelten lassen. Beide Romane zeigen sowohl Tendenzen zur Integration des archaischen Mythos als auch zur modernen Kritik an diesem. Das zentrale Interesse meiner Arbeit ist es in einer parallelen Analyse das Verhältnis von mythischen und antimythischen Standpunkten innerhalb der Narration zu beschreiben. Die vergleichende Perspektive soll Ähnlichkeiten und Unterschiede erkennen lassen und bei der Interpretation des einzelnen Werks für sich hilfreich sein.

Das erste Kapitel gibt eine Bestimmung des Begriffs *Mythos*, die auf den Konzeptionen von Mircea Eliade und Hans Blumenberg beruht. Nach einer Charakteristik der archaisch-mythischen Weltordnung beschreibe ich die Kritik an diesem System im historischen Verlauf und neuere Versuche einer Rehabilitierung sowie anschließend das Verhältnis zwischen Mythos und Literatur. Das zweite Kapitel enthält die Autorenbiographien, den Entstehungskontext und zeitgenössische Reaktionen auf die Romane. Außerdem behandle ich hier die geschichtlich belegten Räuber beziehungsweise Heilerinnen der Karpaten sowie deren Rezeption in Folklore und Literatur. Im Unterschied zu den folgenden Kapiteln wird das

jeweilige Phänomen hier aus historischer Perspektive behandelt und nicht so, wie es im Roman dargestellt ist. Das dritte Kapitel analysiert die Romantexte anhand von relevanten literaturwissenschaftlichen Termini, wobei ich jeweils einen Zusammenhang mit den zuvor behandelten Eigenschaften des Mythos herstelle. Neben einer erzähltheoretischen Untersuchung will ich mithilfe der Begriffe *historischer Roman*, *Polyphonie* und *Collage* wichtige in den Werken angewandte Verfahren erfassen. Das folgende vierte Kapitel untersucht Merkmale des archaischen Mythos in beiden Romanen, das fünfte beschreibt schließlich die Konfrontation des mythischen mit dem aufgeklärten, rationalen Weltbild.

Zu *Nikola Šuhaj loupežník* als einem kanonischen Werk der tschechischen Literatur existiert eine umfangreiche Sekundärliteratur. Darunter sind zwei Untersuchungen mit Fokus auf den Begriff des Mythos zu finden. Pohorský (1971) zeigt in seinem Artikel mit dem Titel „Čas mýtu“, dass der Roman sowohl eine weltliche Zeit, die von Elend und Sterblichkeit geprägt ist, als auch eine mythische Zeit der Unsterblichkeit kennt. Die Diplomarbeit von Zitová (2012), 2014 in deutscher Übersetzung publiziert, vergleicht Olbracht und Thomas Mann anhand des Mythosbegriffs. Zitová untersucht den Einfluss von Manns Texten auf Olbracht, der die ersten drei Teile von Manns Tetralogie *Joseph und seine Brüder* ins Tschechische übersetzte. Eine Parallelität in der Bearbeitung alttestamentlicher Mythen besteht mit Olbrachts *Golet v údolí*. Nikola Šuhaj hingegen ist ein Held der Folklore, den Zitová daher mit Manns *Doktor Faustus* in Verbindung bringt. Meine Arbeit geht auf eben diesen Aspekt eines originären Volksmythos genauer ein, ohne Bezug auf Thomas Mann. Über *Žitkovské bohyně* wurden bisher einige Diplomarbeiten mit andersgearteter thematischer Ausrichtung verfasst. Der Essay „Dialektika bohování“ von Puskely (2013) behandelt anhand der *Dialektik der Aufklärung* von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer den Konflikt zwischen magischem und wissenschaftlichem Weltbild im Roman und umreißt so bereits die zentrale Frage dieser Arbeit.

Die beiden untersuchten Romane werden mit den Siglen NŠ beziehungsweise ŽB zitiert. In längeren Zitaten werden fallweise Absätze beibehalten, wenn dies der besseren Verständlichkeit dient. Geografische Namen aus der Karpatoukraine sind in der von Olbracht verwendeten tschechischen Schreibung angegeben, um mit dem Roman konform zu bleiben. Auch die gelegentliche Variation bei der Benennung der Figuren lehnt sich an den Usus in den Primärtexten an.

1 Der kulturwissenschaftliche Mythosbegriff

1.1 Ursprung und Eigenschaften des Mythos

Sinn und Ursprung des Mythos sehen sowohl Mircea Eliade als auch Hans Blumenberg in der Bewältigung des unverständlichen Chaos in der Welt. Das „wüste Land“ wird durch den Mythos kolonisiert und in Besitz genommen, „Formen und Normen“ werden rituell eingerichtet (vgl. Eliade 2007: 26). Nach Blumenberg ist der Mythos als Reaktion des frühen Menschen auf die Konfrontation mit einer komplexen Umwelt zu verstehen, die er aufgrund des evolutionären Anpassungsdrucks zu erschließen beginnt, die ihm aber übermächtig entgegensteht. Die frühen Menschen, die sich aus dem Schutz des Urwalds in die offene Savanne aufmachen, sehen sich einer Totalität der Bedrohung aus allen Richtungen gegenüber. Dieser setzen sie die Prävention der Gefahr entgegen und sie entwickeln Begriffe für das hinter ihrem Horizont Liegende und „noch nicht Eingetretene“ (vgl. Blumenberg 1979: 10). Das Leben auf der freien Fläche ist aber nicht bloß eine Auslieferung an eine Bedrohung, sondern bietet auch einen erweiterten Horizont und damit neue Handlungs- und Denkmöglichkeiten (vgl. ebd. 13).

Es war ein Situationssprung, der den unbesetzten Fernhorizont zur dauernden Gewärtigung des bis dahin Unbekannten machte. Was in der Verbindung des Übergangs vom schrumpfenden Regenwald auf die Savanne mit der Besiedelung von Höhlen entstand, war die gleichzeitige Bewältigung neuer Leistungsanforderungen beim Nahrungserwerb außerhalb der Wohnstätten mit dem alten Vorteil ungestörter Fortpflanzung und Aufzucht des lange lernbedürftigen Nachwuchses, jetzt im Schutz leicht abzuschirmender Gehäuse (vgl. Blumenberg 1979: 10).

Der Situationssprung, von dem Blumenberg spricht, ist der Beginn der Kultur, an dem der aufrechte Gang, die Verwendung von Werkzeug und Feuer sowie die Entwicklung der Sprache stehen. Es scheint legitim, den Anfang des Mythos in diesen Zusammenhang der komplexer werdenden Gesellschaftsstruktur zu setzen, wobei die chronologische Einordnung nicht das Wesentliche ist. Das mythische Verständnis der Welt muss jedenfalls, ob sprunghaft oder allmählich, in der Gemeinschaft der archaischen Menschen entstanden sein, die damit eine „Bewußtwerdung einer gewissen Stellung im Kosmos“ (Eliade 2007: 19), also neben der Bewältigung und Ordnung der chaotischen Umwelt auch ein Selbstbewusstsein gewonnen haben.

Der von Rudolf Otto geprägte Begriff des *Numinosen* bezeichnet das außerhalb der Welt der Menschen liegende Mysterium, das ihnen Ehrfurcht einflößt und das sie über das Ritual zu

fassen versuchen, etwa indem ein magischer Gegenstand vorgeführt und berührt wird (vgl. Blumenberg 1979: 72). Naturerscheinungen werden für lebendig gehalten, „wenn man erstens versucht, sie selber durch numinose Mittel, nämlich durch Magie, zu beeinflussen [sic!], und wenn man zweitens gleichzeitig die Art ihres Wirkens für ein numinoses, nämlich ein magisches hält“ (Otto 1920: 145). Die mythische Ordnung begründet Vorgänge in der Natur nicht nur, sondern erlaubt über magische Rituale auch deren Manipulation. Im Wissen um die übernatürliche Beschaffenheit der Welt und die eigene Stellung darin ist das Leid für den Einzelnen nicht mehr absurd, sondern immer von jemandem oder etwas provoziert.

Da Leid und Schmerz im Mythos begründet sind, können sie mit magischen Ritualen abgewendet oder andernfalls ertragen werden (vgl. Eliade 2007: 112). Das Leid ist durch die Einbettung in den Mythos nicht mehr willkürlich, sondern aus der Sphäre des Chaos in geordnete Rituale überführt worden.

Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen. Dieser Sachverhalt steckt in der biblischen Frühgeschichte von der paradiesischen Namensgebung. Er steckt aber auch in dem aller Magie zugrunde liegenden Glauben, [...] die treffende Bezeichnung der Dinge werde die Feindschaft zwischen ihnen und dem Menschen aufheben und zu reiner Dienstbarkeit (Blumenberg 1979: 41).

Das biblische Paradies ist der archetypische Ort, an dem alles seinen wahren Namen hat. Die Benennung eines Dings ist dessen Bemächtigung und es kann fortan angerufen, beschworen und magisch unterworfen werden (vgl. Blumenberg 1979: 40). Wie Eliade anhand von Beispielen aus verschiedenen Kulturen zeigt, ordnen die Menschen Orten, die sie benannt, erobert und bevölkert haben, etwa Bergen, Flüssen, Siedlungen in zahlreichen Mythen eine Entsprechung in der jenseitigen Welt – einen Archetyp – zu. Die dem Chaos angehörenden unzugänglichen Wüsten, Urwälder und Meere haben hingegen niemals derartige Archetypen (vgl. Eliade 2007: 25f.). Diese Feststellung zeigt die ordnende Funktion mythischer Geschichten. Mythen stillen das menschliche Bedürfnis nach Bedeutsamkeit des Daseins, welche sie der Angst vor Nichtigkeit und Chaos entgegensetzen (vgl. Blumenberg 1979: 125).

Bestimmte mythische Orte wie das Paradies oder die Unterwelt sind den Sterblichen nicht zugänglich, doch der mythische Kosmos ist an heiligen Orten gegenwärtig (vgl. Hübner 1985: 165). Die Unterscheidung zwischen sakral und profan ist wesentlich. An heiligen Orten kann über Rituale mit heiligen Gegenständen der Kontakt zur archetypischen göttlichen Welt hergestellt werden. Die Rückkehr aus der himmlischen Entrückung in die profane Welt erfolgt über „Riten der Entheiligung“ (vgl. Eliade 2007: 52).

Ein Opfer z.B. wiederholt nicht nur genau das erste Opfer, das von einem Gott *ab origine*, im Anfang der Zeiten, gebracht worden ist, sondern es *findet statt* in ebendiesem mythischen primordialen Augenblick. Mit anderen Worten: jedes Opfer *wiederholt* das anfängliche Opfer und fällt mit ihm zusammen, *koinzidiert* mit ihm (Eliade 2007: 51).

Die Wiederholung archetypischer Ereignisse darf also nicht als Nachahmung oder Erinnerung verstanden werden. Jeden Tag findet mit dem Sonnenlauf das Urereignis der Fahrt des Helios mit dem Sonnenwagen statt (vgl. Hübner 1985: 135). Dem liegt eine andere Auffassung von zeitlichen Abläufen zugrunde. „In der Sphäre der Gottheit existiert jedes Ereignis der Reihe auf ewig. Es gibt keinen *Zeitfluß* innerhalb der heiligen Zeit“ (ebd. 144). Die in der profanen Welt gültigen Vorstellungen von Raum und Zeit werden in der numinosen Welt hinfällig. Eine Gottheit kann an vielen Orten gleichermaßen anwesend sein und zu jeder Zeit an einem beliebigen Ort auftauchen (vgl. ebd. 164). Das Merkmal der Menschen und alles Profanen ist die Sterblichkeit, das Merkmal der Götter und alles Heiligen die Unsterblichkeit (vgl. Eliade 2007: 51). Die Natur als die totale Umgebung der archaischen Menschen ist sowohl der profane Ort des Chaos und des Todes als auch der vom Numinosen durchdrungene Schauplatz eines ewigen Geschehens. Die zuverlässigen Tages- und Jahreszyklen stützen das zyklische Zeitverständnis und den Glauben an eine unendliche Wiederholung von archetypischen Ereignissen. „In der Kreisschlüssigkeit war [die] Zuverlässigkeit aller Wege [...] vorgeprägt“ (Blumenberg 1979: 97). Der Mythos ist ein auf die Erfahrung der Ordnung in der Natur gebautes System, das mit Geschichten von einer transzendenten Welt auch chaotische und leidvolle Erfahrungen sinnvoll integrieren kann.

Eine innere Verwandtschaft mit dieser mysteriösen Ordnung zeichnet nach Otto die Musik aus: „Sie löst ein Freuen und ein Seligsein, ein Dämmern und Befangensein, ein Stürmen und Wogen im Gemüte aus ohne daß ein Mensch sagen oder ein Begriff erklären könnte, was das eigentlich sei was so bewegt“ (Otto 1920: 60). Der Zauber der Musik bemächtigt sich des Hörenden und kann nicht mit dem Verstand begriffen, wohl aber erlebt werden. Er ähnelt in dieser Irrationalität dem Numinosen (vgl. ebd. 61f.).

1.2 Versuch der Überwindung

Bereits in der antiken griechischen Philosophie werden die Begriffe $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ (*Sage, Erzählung*) und $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (*Wort, Sinn, Vernunft*) wertend gegenübergestellt. Die mythischen Geschichten erweisen sich bei rationaler Prüfung als unwahrscheinlich und sind für die Beantwortung theoretischer philosophischer Fragen völlig ungeeignet.

Die Anstößigkeit des Bewußtseins von Zufall ist in der mythischen Vernunft durch andere als kausale Zusammenhänge und Erklärungen ausgeschaltet. Das Erklärungsbedürfnis ist stillgelegt; die Leerstellen, in die es eindringen könnte, sind besetzt bis hin zu dem Dichtigkeitsgrad, der schließlich dem Thales von Milet den Mythos ärgerlich machte: alles sei voll von Göttern (Blumenberg 1979: 144).

Die vom Christentum aufgestellte Opposition von heidnischem Aberglauben und wahrer Religion adaptiert dieses Muster (vgl. Mader 2008: 14). Das zyklische Zeitverständnis steht nicht im Einklang mit dem Christentum, da dieses die Erlösung durch Christus als ein einzigartiges, geschichtliches Ereignis versteht. Durch eine einmalige Tat werden die Welt insgesamt und alle einzelnen Getauften vollkommen verändert, eine zyklische Wiederholung des Gleichen ist ausgeschlossen (vgl. Eliade 2007: 155). Zwar wurde das heidnische Denken in Archetypen und in kosmischen Zyklen durch die Christianisierung in Europa nicht getilgt, sondern vielmehr in der Philosophie des Mittelalters selbst beständig aufgegriffen und adaptiert (vgl. ebd. 154ff.), die Idee der Heilsgeschichte impliziert aber grundsätzlich ein lineares Zeitverständnis.

In diesem Betracht erweist sich das Christentum zweifellos als die Religion des »gefallenen Menschen«: und zwar insofern, als der moderne Mensch unrettbar der *Geschichte* und der *Fortentwicklung* angehört und als die *Geschichte* und die *Fortentwicklung* einen Fall bedeuten und beide das endgültige Verlassen des Paradieses der Archetypen und der Wiederholung einschließen (Eliade 2007: 176).

Das Ende der geistigen Monopolstellung des Christentums in Europa verstärkt diese Entwicklung noch. Die lineare Auffassung der Zeit und der Fortschrittsglaube erleben durch die Aufklärung, die industrielle Revolution und die Evolutionstheorie einen anhaltenden Auftrieb (vgl. Eliade 2007: 157).

Die Moderne betonte in diesem Zusammenhang die Dichotomie von irrational und rational bzw. von wahr und falsch vor allem in Zusammenhang mit der Konstruktion des wissenschaftlichen Weltbilds und der Ausgrenzung anderer Formen des Wissens und der Erkenntnis. Von diesen Positionen aus, die bis heute unser Alltagsverständnis von Mythos prägen, wird offensichtlich unterstellt, dass diejenigen, die mythische Vorstellungen haben, eine bestimmte Art von Fehlern

machen, die mithilfe von Logik, Wissenschaft und/oder Christentum festgemacht und revidiert werden können (Mader 2008: 14).

Das Narrativ der Zivilisation erhebt sich über den als primitiv herabgesetzten Mythos. Waren magische Praktiken im mittelalterlichen Christentum zunächst heidnische Teufelskunst, die es als wahr anerkannte und mit dem Vorwurf der Sünde bekämpfte, setzte sich mit dem aufgeklärten Weltbild allmählich die Überzeugung von der Nichtexistenz jedweder Magie durch und sie wurde allenfalls mit dem Vorwurf des Schwindels bekämpft. Es lässt sich also eine kontinuierliche Entwicklung vom archaischen zum modernen, wissenschaftlichen Weltbild feststellen. Der wesentliche strukturelle Unterschied besteht nach Hübner darin, dass die Wissenschaft aus den konkreten Erscheinungen abstrakte allgemeine Regeln und Gesetze ableitet, während es im Mythos keine Abstraktion gibt, sondern das Konkrete mit dem Archetyp identisch ist (vgl. Hübner 1985: 140). Das religiöse Weltbild kann nicht eindeutig einer der beiden Seite zugeordnet werden. Das Christentum steht wie schon das Judentum und auch andere Religionen zwischen den Polen von Mystik und Gesetz. „So hat die Dogmatisierung der christlichen Theologie, aus Berührungsfurcht vor der bildhaften Orientierung des Mythos, eine andere Sprache als die biblische gegeben“ (Blumenberg 1979: 202).

Die Wissenschaft offenbart und kritisiert, dass der Mythos keine Rücksicht auf Faktizität nimmt. Historische Fakten werden an das mythische Weltbild angepasst und um einer größeren Bedeutsamkeit willen abgeändert. Das geht von der Übertreibung quantitativer Angaben bis zur Umdatierung von Ereignissen zur Herstellung einer angeblichen Koinzidenz (vgl. ebd. 170).

In der Geschichtslosigkeit liegt die Chance aller Remythisierungen: In den leeren Raum lassen sich mythische Wendemarken am leichtesten projizieren. [...] Es mag sein, daß wir aus der Geschichte nichts anderes lernen, als daß wir Geschichte haben; aber schon dies verhindert, daß wir uns unter das Regiment der Wünsche stellen (Blumenberg 1979: 112f.).

Ein historisches Faktum kann innerhalb weniger Jahrzehnte mythisiert und dadurch mitunter grob entstellt werden. Die Überzeugungskraft der mythischen Auslegung der Geschichte reicht so weit, dass mitunter bei einer Konfrontation mit den ihr widersprechenden Fakten diese zu Gunsten einer vermeintlichen tieferen Wahrheit geleugnet oder zur Lüge erklärt werden (vgl. Eliade 2007: 61).

Der unmündigen Primitivgesellschaft steht als Gegenkonzept das aufgeklärte Bürgertum gegenüber, das sich von trügerischen Mythen befreit hat und sein Geschick selbst in die Hand

nimmt. Mit dem Anbruch der Moderne erweist sich diese Vorstellung zunehmend als Illusion. Die Industrialisierung, die Weltkriege, totalitäre Systeme und Globalisierung bringen enorme Umwälzungen mit sich, die einer Autonomie aller Individuen hohnlachen. Die Masse der Menschen ist dem „Schrecken der Geschichte“ ausgeliefert, die von wenigen Privilegierten gelenkt wird (vgl. Eliade 2007: 169). Das Entkräften und Verwerfen der archetypischen Bewältigungshilfen – das Verlassen des Paradieses – legt das dahinterliegende Chaos bloß. Es stellt sich ohnehin die Frage, ob das mythische Denken überhaupt überwunden worden ist, beziehungsweise überwunden werden kann. „Wir haben ›Überwindungen‹ von diesem und jenem mit Mißtrauen zu betrachten gelernt, vor allem seitdem es die Vermutung oder den Verdacht von Latenzen gibt. Wir kennen Regressionen auf Frühzustände, [...] Brutalismen, Atavismen“ (Blumenberg 1979: 61).

Roland Barthes hat aufbauend auf dem manipulativen Potential des Mythos den Begriff in seinen *Mythologies* (1957) erweitert. Er bezeichnet als Mythen den modernen Gebrauch mythischer Konstruktionen zur Durchsetzung von Unterdrückung und ideologischen Zielen (vgl. Hübner 1985: 357). Politische Systeme stützen sich zum Machterhalt auf Gründungsmythen, Personenkult und archetypische Visionen wie etwa den Anbruch des Goldenen Zeitalters. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930) vom nationalsozialistischen Ideologen Alfred Rosenberg veranschaulicht exemplarisch, welche irrationalen ideologischen Verirrungen unter dem Begriff Mythos firmieren können. In der politischen Bedeutung des Begriffs ist der Mythos bestimmt nicht überwunden und die Frage, inwieweit der politische Mythos Züge eines archaischen Weltbilds trägt – also ein Atavismus ist – kann für die Beschreibung von Ideologien aufschlussreich sein. Jedenfalls sind politische Mythen von alten, echten Mythen zu unterscheiden, da sie nicht gewachsen, sondern gemacht sind, und sich gewisser Eigenschaften des Mythos nur bedienen (vgl. Hübner 1985: 357). Wissenschaftliche Skepsis kann sowohl politische als auch echte Mythen als Trug entlarven, woraus in beiden Fällen ein Verlust von universaler Ordnung resultiert. Damit ist aber die Frage nicht beantwortet, ob der Mythos einen Zugang zu transzendenten Mysterien ermöglichen kann.

Die Wissenschaft funktioniert ohne die Annahme einer außerhalb der materiellen Welt liegenden Wirklichkeit. Daraus folgt jedoch nicht, dass deren Existenz ausgeschlossen ist. Darauf aufbauend kann der Versuch unternommen werden, den Mythos gegen den Vorwurf der Unwahrheit zu verteidigen und als nach anderen Prinzipien arbeitendes System zu rehabilitieren. Laut Hübner gebe es eine Wirklichkeit als absoluten Bezugspunkt, wie sie Barthes in seiner Mythenkritik annimmt, nicht, lediglich verschiedene Deutungen, zu denen

auch der Mythos als in sich geschlossenes und kohärentes System gehöre (vgl. Hübner 1985: 360). Auch Blumenberg spricht vom „Mythos als Verarbeitungsform von Wirklichkeit authentischen Rechts“ (Blumenberg 1979: 59). Der Mythos kann Dinge leisten, zu denen die an Raum und Zeit gebundene Wissenschaft von vornherein nicht imstande ist. Er bietet die Möglichkeit eine „Existenz in der Ewigkeit zu führen, und daher *hic et nunc* die profane Zeit endgültig zu vernichten“ – eine Potential zur Freiheit, wie sie der moderne Mensch niemals haben wird (vgl. Eliade 2007: 171). Über das Ritual kann das Individuum in die Unsterblichkeit eintreten und ist dem unerbittlichen natürlichen Ablauf, der sicher im Tod endet, nicht ausgeliefert. Hier birgt der Mythos das Potential, vermeintlich unverrückbare Beschränkungen zu überwinden.

Der Mythos ist frei vom „Diktat höherer Ideale“ und unabhängig von „dogmatischen Setzungen“, weshalb ihm eine außerordentliche Toleranz gegenüber abweichenden Anschauungen eigen ist (vgl. Blumenberg 1979: 257). Die mythischen Göttergeschichten der alten Griechen sind nicht nur frei von moralischen Urteilen, sondern auch der Glaube daran hat, wie Voltaire festgestellt hat, mit Moral nicht das Geringste zu tun (vgl. ebd.). „Alles was das Dogma erfordert, erläßt der Mythos. Er fordert keine Entscheidungen, keine Bekehrungen, kennt keine Apostaten, keine Reue“ (ebd. 269). In diesem Punkt unterscheiden sich originäre Mythen eindeutig von politischen Mythen, die immer dogmatisch und anderen Auffassungen gegenüber intolerant sind.

1.3 Relation zur Literatur

Bereits die Etymologie des Begriffs Mythos weist auf ein Verwandtschaftsverhältnis mit der Literatur, insbesondere mit der erzählenden, hin. Die fiktive Welt ähnelt der mythischen Welt, da sie ein Abenteuer ermöglicht, das über den banalen Alltag respektive die bedrohliche Wirklichkeit hinauszugehen vermag. „Příběh a dobrodružství (v nejširším slova smyslu) přinášejí extenzi existence, která se ukazuje *jinou*, a tím se dotýká bytí“ (Hodrová 2001: 780). Literarische Werke ähneln Mythen, sie arbeiten mit wiederkehrenden, universalen Motiven, die mit Archetypen vergleichbar sind.

„Člověk vyprávějící“ je vlastně pokaždé „člověkem převyprávějícím“, vypráví po svém a jinak staré příběhy, například příběhy mytologické. [...] Dotknout se bytí můžeme v příběhu, který pocítujeme jako nový, stejně jako v tom, který už známe a u kterého může transcendentní moment souviset i s magií opakovaného narativního obřadu (Hodrová 2001: 781).

Das Neu- und Umerzählen („převyprávět“) von Geschichten nennt Blumenberg die *Arbeit am Mythos*. Er setzt mit diesem Konzept, das er als Buchtitel auswählt, Mythos und Literatur in ein Verhältnis. Die Frage, warum mythologischer Stoffe für die Literatur so attraktiv sind, erklärt er mit dem evolutionären Vorsprung der Mythen. Diese sind das Resultat einer langen Selektion, die ähnlich der biologischen einen Formenreichtum hervorgebracht hat, den die beschränkte individuelle Phantasie nicht auszudenken imstande ist (vgl. Blumenberg 1979: 180). Die alten tradierten Geschichten vergleicht Blumenberg mit einer Altstadt, deren architektonischen Reichtum und Zauber ein Entwurf auf dem Reißbrett nicht erreichen wird (vgl. ebd. 181). „Baudelaires Behauptung, die Imagination habe die Welt geschaffen, darf man getrost dahin umkehren, sie hätte sie nie zustande gebracht“ (ebd. 179). Der Selektionsprozess setzt eine hohe Variabilität voraus, die nur in der mündlichen Tradition möglich ist. Die immer wieder erzählten Geschichten haben sich über Generationen in ihrer Eindringlichkeit bewährt und sind in einer Fülle von Varianten überliefert. Es kommt jedoch nicht darauf an, wie alt eine Geschichte ist, sondern dass sie archetypisch ist. Der Archetyp, das Urbild in der jenseitigen Welt, wird nicht von einer bestimmten Variante erfasst, sondern muss als göttliches Ideal verstanden werden, etwas, das paradigmatischen Varianten gemeinsam ist (vgl. White 1971: 44). Nach Blumenberg „ist die mythische Denkform gekennzeichnet durch die fast unbegrenzte Vereinigungsfähigkeit heterogener Elemente unter dem Titel des ›Pantheon‹. Noch ihre frühesten uns greifbaren Zeugnisse sind [...] Synkretismen“ (Blumenberg 1979: 264). Die Flexibilität der Mythen, in der Blumenberg den Grund für ihre Wirkmächtigkeit sieht, ist fruchtbar für die literarische Verarbeitung. Der Mythos erinnert in Mannigfaltigkeit,

Offenheit und Integrationsfähigkeit an ein Spiel, weshalb mythische Stoffe möglicherweise besonders zur spielerischen literarischen Auseinandersetzung einladen (vgl. Hodrová 2001: 68). Diese kann beispielsweise im Spiel mit der Sprache, mit Genres, der Erzählsituation, mit Intertexten oder mit Fiktion und Realität bestehen (vgl. ebd.).

Der Mythos, den die Widersprüchlichkeit der überlieferten Varianten nicht in Frage stellt, steht im scharfen Gegensatz zum Dogma, dem Festgeschrieben. Literatur wird niedergeschrieben und daher an den dogmatischen Begriffen von Original und Fälschung gemessen, die dem Mythos fremd sind. „Die Schriftform macht die Variante bezugsfähig. Das jeweils Neue tritt nicht an die Stelle des von ihm Überbotenen und läßt dieses verschwinden, sondern legt sich nur darüber und schafft – die Literaturgeschichte“ (Blumenberg 1979: 168). Wird ein archaischer, mündlicher Mythos niedergeschrieben, reiht er sich, auch wenn er in der inneren Struktur ein Mythos bleibt, in die Literaturgeschichte ein und kann kanonisch werden. „Literarizací se původně orální a značně variabilní mýtus transformuje v singulární a pevně zafixovaný tvar. Archaické mýty jakožto prototext vši literatury jsou pak v průběhu historie nesčetněkrát adaptovány“ (Peterka 2004: 402). Die kanonisch arbeitende Literaturwissenschaft kontrastiert die ungezwungene und heterogene Überlieferung von Mythen. Das naive mündliche Geschichtenerzählen wird dementsprechend von der Wissenschaft marginalisiert und ins Triviale gerückt (vgl. Hodrová 2001: 780).

Ein literarisches Werk, das Mythen als Stoff behandelt, verfügt selbst über alle Register historisch, realistisch und antimythisch zu sein. „Literature clearly has the ability to create a myth from history or take a myth and divest it of its mythical quality. And it can do both of these things within a single work“ (White 1971: 70). Werden in der Literatur also mythologische Motive verwendet, bedeutet dies nicht zwangsläufig die Erschaffung oder Wiederbelebung eines Mythos. Die Frage ist, ob die Literatur einen Mythos rational dekonstruiert, indem sie versucht ihn zu entkräften und zu widerlegen, oder ob sie ihn romantisch rekonstruiert und die Arbeit am Mythos weiterführt. „Literární mýtus usiluje prostředky poetiky a vlastní autorskou fabulací dosáhnout celistvosti a plnosti vlastní mýtu archaickému“ (Peterka 2004: 401).

Divočina jako neznámé, neprobádané území se stává specifickou variantou *jiného místa*, jehož podobou bylo podsvětí (peklo), nebe (ráj), místo utopické; rysy těchto míst – a to je pozoruhodné – se od konce 19. století, kdy z literatury toposy podsvětí a nebe takřka vymizely [...], namnoze přežívají a uplatňují se právě v toposu divočiny, pojímané jako peklo nebo ráj, případně ambivalentně (Hodrová 1994: 133).

Das archetypische Paradies ist für den modernen, „gefallenen“ Menschen verloren. Die moderne Literatur sucht die Rückkehr zu diesen mythischen Sehnsuchtsorten, die unschuldiges Glück oder wilde Freiheit verheißen, und findet sie abseits der Zivilisation. Der literarische Rückgriff auf den Mythos ist immer sekundär, denn die behandelten Mythen sind nicht originär, sondern das Andere, das die Zivilisation, die Gegenwart, die Realität kontrastiert. Die Moderne wird nicht ausgeblendet.

V dílech 20. století však na rozdíl od minulých dob příběhy, které z těchto [archetypálních] témat a motivů povstávají, končí vesměs tragicky – domov není nalezen, bloudění nekončí, trest sice následuje, ale vina není rozpoznána a vykoupena, identita individua zůstává na konci příběhu nejistá, v prostoru a smyslu zejí škvíry a díry, jimiž se jen nejasně prosvítá jakési dvojznačné poznání (Hodrová 2001: 740f.).

Der Mythos ist in der modernen Literatur keine unangefochtene Wahrheit, als solche funktioniert er in einer nicht-archaischen Umgebung nicht mehr. Seine archetypische Qualität verliert ihre Bedeutsamkeit jedoch nicht. Mythen verhandeln menschliche Universalien, weshalb sie für die Literatur fruchtbar sein können. Im vieldeutigen, absurden Chaos der modernen Welt ist die Auseinandersetzung mit dem Mythos nach wie vor eine Möglichkeit zur Suche nach transzendenter Wahrheit.

2 Kontexte

2.1 Ivan Olbracht – Werk und Einordnung

Der 1882 geborene Ivan Olbracht, eigentlich Kamil Zeman, erlebte in seiner Geburtsstadt Semily im Nordosten Böhmens den Konflikt zwischen Arbeiterschaft und Industriellen im Textilgewerbe. Stark geprägt von den politischen Ansichten und dem sozialen Engagement seines Vaters Antonín Zeman, der unter dem Pseudonym Antal Stašek als Schriftsteller tätig war, kritisierte auch Olbracht das Großbürgertum und die ungerechte Gesellschaftsordnung der Monarchie (vgl. Opelík 1995: 555). Er war aber im Gegensatz zu einer Reihe von Zeitgenossen wie Jaroslav Hašek, František Gellner oder Jiří Mahen nie Anarchist. Die in der tschechischen Literatur verbreitete Dekadenz, die Lust am Zerfall und an der Zerstörung der Moral lehnte Olbracht strikt ab (vgl. ebd.). Er begann agitative Beiträge für sozialdemokratische Zeitungen und Zeitschriften zu verfassen, arbeitete nach Abbruch seiner Studien als Redakteur in Wien und Prag und widmete sich bald auch der Belletristik. Im Erzählband *O zlých samotářích* (1913) behandelt Olbracht in verschiedenen Geschichten den Typus des rebellischen Einzelgängers, der als ein Leitmotiv des Autors angesehen wird. Hodrová beschreibt Olbrachts Helden folgendermaßen: „příslušníky společenské vrstvy bezprávných, kteří se domáhají svých práv a zakládají si na své lidské hrdosti“ (Hodrová 1994: 123). Olbrachts Erstlingsroman *Žalář nejtemnější* (1916) schildert das unausweichliche Scheitern eines bürgerlichen Egozentrikers. Dem Werk wird ein Einfluss der psychoanalytischen Schule zugeschrieben (vgl. Opelík 1995: 558).

Olbrachts anfänglich positive Meinung von der 1918 gegründeten Tschechoslowakei und Präsident Tomáš Garrigue Masaryk wurde bald durch Enttäuschungen getrübt und er polemisierte gegen die „bourgeoise“ Republik. Er vermisste einen fundamentalen politischen Wandel und kritisierte in der satirischen Sammlung *Devět veselých povídek z Rakouska i republiky* (1927) die strukturelle Kontinuität eines bürokratischen, militaristischen und korrupten Systems (vgl. ebd. 561). Olbracht war seit deren Gründung im Jahr 1921 Mitglied der Kommunistischen Partei, schrieb für die Parteizeitung *Rudé právo* und verfasste den schon im Titel proletarischen Roman *Anna proletárka* (1928). Er wurde 1926 wegen einer aufwieglerischen Rede bei einer Bergmännerversammlung und 1928 erneut wegen Veröffentlichung eines Artikels von Lenin inhaftiert (vgl. Piša 1982: 159). An der üblichen sozialistischen Literatur kritisierte Olbracht aber, dass sie sich der Schwarzweißmalerei bediene und humorlos sei. Bei einem Interview im Jahr 1928 meinte er: „Ponurá a patetická literatura chytala právě jen jednu stránku proletářského života. Ale nutnou složkou umění musí

být všechny složky proletářova života, tedy i radost“ (zit. n. Opelík 1995: 556). Im *Manifest sedmi* protestierte Olbracht 1929 gemeinsam mit seiner Frau Helena Malířová, Josef Hora, Marie Majerová, Stanislav Kostka Neumann, Jaroslav Seifert und Vladislav Vančura gegen die neue Parteilinie der Kommunisten, da diese die Freiheit der Kunst missachte. Daraufhin wurden die Unterzeichner aus der Partei ausgeschlossen. Dieser Ausschluss brachte Olbracht um seine regelmäßigen Einkünfte aus der journalistischen Tätigkeit. Er widmete sich dem Schreiben von Belletristik und übersetzte außerdem in den 1930-Jahren insgesamt acht Werke von sechs deutschsprachigen Autoren, namentlich von Jakob Wassermann, B. Traven, Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger, Hans Fallada und Thomas Mann (vgl. Zitová 2012: 28f.).

1930 veröffentlichte Olbracht *Zamřířované zrcadlo*, ein Werk, das Erlebnisse aus dem Alltag im Gefängnis schildert und als Synthese zwischen Roman und Reportage bezeichnet wird (vgl. Pířa 1982: 55). Dass Olbracht davon abging psychologische Romane zu schreiben und zu einem dokumentarisch sachlichen Stil wechselte, entspricht den Ansichten Egon Erwin Kischs in dessen ebenfalls 1929 in der Zeitschrift *Čin* erscheinenden Polemik „Román? Ne. Reportáž!“, in der Kisch den fiktiven Roman als Relikt des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Dort heißt es: „Věřím, že jednou lidé nebudou chtít čísti nic jiného o světě, než pravdu. Psychologický román? Ne, reportáž. Pravdivá a skutečná, velkorysá reportáž má budoucnost“ (zit. n. Osvaldová 2005: 26). Olbracht rezipierte Kischs Reportagen und zeigte Bewunderung für dessen Methoden:

Kisch zachází se svým materiálem zajímavě. Dokud se o zcela určitém druhu beletrie neužívalo a také nezneužívalo dnes tak populárního slova r e p o r t á ž, nejen česká ale i německá kritika se Kischem nezabývala, neměla škatulky, kam ho vstřít a v soukromí se bavila o otázce, je-li Kisch jen novinář nebo kromě toho ještě také trochu umělec. Ale půvab Kischův spočívá právě v tom, že jeho metody nejsou j e n umělecké. Kisch je také svými metodami vědec. Ať již kombinující, o všem se rád osobně přesvědčující a odb. poučený kriminolog, ať pilný a pečlivý historik, který se nespokojuje jen znalostí literatury, nýbrž jde často až k listinným pramenům (Olbracht 1931: 4).

Olbracht registrierte zu dieser Zeit also selbst die Popularität des Genres Reportage. Kischs besonderen Reiz machte dabei die Überschreitung von Gattungsgrenzen, namentlich die Kombination von künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren, aus. Olbracht würdigte sowohl Kischs gründliche persönliche Nachforschungen als auch die Recherche anhand von Originaldokumenten – Vorgehensweisen, die er in seinen eigenen Reportagen der nächsten Jahre ebenfalls anwendete.

Im Jahr 1931 reiste Olbracht in die Karpatoukraine, das Gebiet im äußersten Osten der Tschechoslowakei, das zu der Zeit aufgrund seiner Unbekanntheit und Abgeschlossenheit ein gesteigertes Interesse seitens der Presse und der Literatur erfuhr. „Území Podkarpatské Rusi je československý ‚Dální východ‘ [...]. V posledních letech v české literatuře setkáváme se dosti zhusta s motivy podkarpatoruskými“ (Hartl 1933: 54). Autoren wie Jaroslav Durych, Karel Čapek, Vladislav Vančura, und Stanislav Kostka Neumann thematisierten damals in einzelnen Werken die Karpatoukraine (vgl. Zitová 2012: 25).

Olbracht veröffentlichte unter dem Titel *Země bez jména* (1932) Reportagen, in welchen er das einfache Leben in der unberührten Natur keineswegs idealisierte, sondern auf die Armut der Bevölkerung und die kontinuierliche Ausbeutung seit Generationen aufmerksam machte. „Podal v nich pronikavý obraz země hospodářsky zaostalé a navíc vytržené poválečným uspořádáním z tradičních svazků ekonomických, země zmítané sváry politickými, náboženskými, jazykovými, národnostními i sociálními“ (Pohorský 1971: 121). Die aus eigener Anschauung gewonnenen Erkenntnisse erweiterte Olbracht durch die Recherche in Archiven und das Studium von Fachliteratur (vgl. Opelík 1995: 563). Seine Reportagen sind allerdings keine reine Sammlung von Fakten, sondern enthalten auch persönliche Erlebnisse des Autors und Dialoge mit Ortsansässigen. Bereits die zeitgenössische Kritik attestierte Olbracht ein inniges Verhältnis zu der Region und ein profundes Wissen um die Zustände in dem Land:

Olbracht však není jen znalcem země ani pouhým turistou, ani nepoužívá krajiny za dekoraci svých knih, ani nerozšiřuje okruh svých motivů příležitostně; jemu se stalo Podkarpatsko osudem básnickým i lidským, on zbásnil tu zemi v celé objektivní šíři jejích faktů a v doprovodu subjektivních zážitků (Hlávka 1935: 5).

Olbrachts einziger karpatoukrainischer Roman *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) ist die belletristische Ausarbeitung der Reportagen und gilt als sein Meisterwerk („vrcholní román“; vgl. Opelík 1995: 564). Der Protagonist Nikola Šuhaj flieht im Ersten Weltkrieg aus seinem Regiment und versteckt sich in seinem Heimatdorf Koločava. Er erschießt zwei der ungarischen Gendarmen, die ihn wieder einfangen sollten, aber das Kriegsende rettet ihn vor Bestrafung, da die rumänischen und später tschechoslowakischen Behörden die Ahndung nicht mehr weiterverfolgen. Nach dem Krieg will sich Nikola im Dorf niederlassen und er heiratet Eržika Dráčová. Die bittere Not bringt ihn jedoch zu dem Entschluss, einen Raub zu begehen und er stiehlt zwei Fässer Käse. Nikola wird inhaftiert, kommt aber durch Bestechung frei und versteckt sich in den Wäldern. Er erschießt einen Gendarmen, der im Nebel auf Eržika

geschossen hat, worauf diese auf der Flucht ein ungeborenes Kind verloren hat. Nikola beginnt mit einigen Gefährten aus dem Dorf auf der Straße Reiche zu überfallen. Er ist beim Volk populär, da er die verhasste Obrigkeit an der Nase herumführt und den Armen von seiner Beute abgibt. Das Polizeiaufgebot wird verstärkt und Druck auf die Bevölkerung ausgeübt. Nikolas Vater Petro flüchtet mit der Familie, sein jüngerer Bruder Jura aber schließt sich ihm an und die beiden stiften Brände und ermorden drei Personen: einen Gendarmen wegen dessen Liebesverhältnis mit Eržika, einen Verräter aus dem Freundeskreis und einen überfallenen Juden, den Jura leichtsinnig erschießt. Die Angst überführt zu werden und die Hoffnung auf Straflosigkeit und die ausgeschriebene Belohnung treiben drei von Nikolas Gefährten dazu, sich seiner zu entledigen, und sie erschlagen ihn und seinen treuen Bruder Jura am 16. August 1921 (vgl. NŠ 167) aus dem Hinterhalt.

Nach der Veröffentlichung erregte der Roman einiges an Aufmerksamkeit und Polemik. Kritiker warfen dem Roman Glorifizierung eines Mörders vor. Es wurden mehrere Gegendarstellungen verfasst, der Roman wurde an Mittelschulen nicht zugelassen und die ukrainische Übersetzung konfisziert (vgl. Olbracht 1935: 111f.). Olbracht nahm im Band *Hory a staletí* (1935), einer um mehrere Texte erweiterte Neuauflage der karpatoukrainischen Reportagen, zu diesen Vorwürfen Stellung: „Mají pravdu: Nikola byl opravdu ze stanoviska zákona bandita a přepadávání pocestných mládeží zvláště doporučovati nelze. Nikola opravdu v zákopech nikdy nebyl a já jsem si je jen vymyslíl, přejav je z legendy, abych si usnadnil spojení mezi ní a skutečností“ (ebd. 112). Es ging ihm also nicht darum, einen Banditen und Aufständischen zu verherrlichen, sondern darum, Legende und Wirklichkeit zu verbinden. Ein echter Raubmord konnte Nikola Šuhaj nie nachgewiesen werden. Das im Roman gezeichnete Bild des edlen Räubers, der nur aus Notwehr oder aus „gerechter Rache“ tötete, könnte also durchaus der Wahrheit entsprechen (vgl. ebd. 118f.). Die literaturwissenschaftliche Rezeption erkannte die künstlerische Vereinigung zweier widersprüchlicher Tendenzen im Roman: die kritische Sachlichkeit einer Reportage einerseits und die mythische Vergötterung des Helden in den Legenden andererseits.

Nadto však tkví kouzlo autorova vyprávění právě v tom, že se samo osciluje mezi skutečností a legendou, že se v něm zračí poezie pravdy a pravda poezie zároveň: tkví v tom prolínání pohledu až reportážně věcného s lidovou fantazií, v níž skutečnost nabývá myticky tajuplné mohutnosti, kdežto báj naopak nabývá bezprostřední reálnosti; neboť také pro primitivní smysl obyvatel tam nadpřirozený div značí skutečnost tak samozřejmou a věruhodnou jak kterákoli jiná (vgl. Piša 1982: 77).

Olbrachts letztes karpatoukrainisches Werk ist *Golet v údolí* (1937). Es umfasst drei tragikomische Geschichten aus einer jüdischen Dorfgesellschaft. Die soziale Not wird eindringlich beschrieben, gleichzeitig aber der alte mosaische Glaube als etwas über den weltlichen Dingen Stehendes ins Spiel gebracht (vgl. Opelík 1995: 565).

V *Goletu v údolí* je s velkým pochopením a smyslem pro detail vyličen svérázný život podkarpatských Židů. Každodenní běžné starosti o to, jak nakrmit početnou rodinu, jak zajistit lepší budoucnost svých dětí apod., jsou řešeny s ohledem na víru v Hospodina a jeho vůli. Čas všedních dní je proložený svátečními okamžiky, jejichž průběh se řídí přísnými pravidly, která byla vždy respektována všemi členy této židovské enklávy (Zitová 2012: 139f.).

Danach schreibt Olbracht noch Adaptionen, wie etwa *Biblické příběhy* (1939) oder die indische Legendensammlung *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách* (1947). Ivan Olbracht stirbt im Jahr 1952.

2.2 Die Räuber der Ostkarpaten

Der historische Räuber Nikola Šuhaj ist der letzte einer Reihe von edlen Karpatenräubern, denen Olbracht eine seiner Reportagen, „Loupežníci“, widmet. Die Räuber, deren erster Vertreter bereits im 15. Jahrhundert in der Bukowina lebte, werden auf Ukrainisch *opryšky* genannt (vgl. Olbracht 1935: 91). Sie lebten im Grenzgebiet zwischen Polen, Ungarn und dem Fürstentum Moldau und konnten sich durch Grenzübertritte der staatlichen Verfolgung gut entziehen (vgl. Fialkova 2011: 2). Oleksa Dovbuš, Juraj Janošík, Dmytro Marusjak, Ondraszek, Moische Jankl Reisner und Taras Barabola sind Beispiele für die zahlreichen Räuber, die in der „vielsprachigen (polnisch, ukrainisch, slowakisch, jiddisch, ungarisch, rumänisch) Folklore des Karpatenraumes präsent [sind]“ (Kratochvil 2013: 174). Der berühmteste unter den Räubern der Ostkarpaten ist Oleksa Dovbuš, auch Dovboš oder Dovboščuk, dessen Biographie anhand ausführlicher Gerichtsakten besser belegt ist als jene des westkarpatischen Juraj Jánošík (vgl. Olbracht 1935: 93). Dovbuš wurde im Jahr 1700 im damals polnischen Pečenižyn in extremer Armut geboren und schloss sich 1738 mit seinem Bruder Ivan, von dem er sich im Jahr darauf trennte, einer Räuberbande an, um reiche Reisende ungeachtet deren ethnischer und religiöser Zugehörigkeit zu überfallen (vgl. Fialkova 2011: 2).

Stanislavovské protokoly udávají do roku 1740, to jest za dva roky zbojničení Oleksy Dovboše, 27 jeho hrdelních zločinů. Je to v malých obměnách stále totéž: vraždy, žhárství, drancování, loupení. Síla Dovbošova nevrůstá, počet jeho chlapců se nemění. Jest zřejmo, že vyšších politických nebo sociálních met nemá (Olbracht 1935: 95).

Dovbuš starb im Jahr 1745 in Kosmač an einer Schussverletzung. Der Bauer Štěpán Dzvínčuk, welcher dem Vater seiner verstorbenen Frau die Mitgift nicht zurückgeben wollte, schoss auf Dovbuš, als dieser kam sie einzufordern (vgl. Olbracht 1935: 97f.).

Zahlreiche Legenden erzählen von der übernatürlichen Stärke des Oleksa Dovbuš und von seiner Unbesiegbarkeit. Es heißt etwa, er sei dafür, dass er den Teufel getötet habe, von Gott unverwundbar gemacht worden. Einzig mit einer silbernen – nach einer anderen Variante gläsernen – Kugel, über welche zwölf Priester zwölf Messen gelesen haben, könne Dovbuš erschossen werden (vgl. ebd. 101). Das Geheimnis seiner Unverwundbarkeit hat seine Geliebte Ksenia Dzvinka ihrem Mann Štěpán verraten (vgl. Fialkova 2011: 3). Es existiert auch die Variante, die Dzvinka als Vornamen der Geliebten anführt (vgl. Olbracht 1935: 101). Seit dem Tod des Helden erwartet entweder eine in der Erde vergrabene Flinte (vgl. ebd.) oder ein in einen Stein geschlagenes Beil auf die Ankunft eines neuen Dovbuš (vgl. Fialkova 2011: 4).

Einer anderen Legende nach schlafen seine Gefährten in Höhlen bis zu seiner Rückkehr (vgl. Fialkova 2011: 4). Es unterscheiden sich nicht nur die übernatürlichen Sagen rund um Dovbuš, sondern auch die Lebensdaten. Als Geburtsort nennen die Legenden und Lieder verschiedene Dörfer, nicht jedoch den tatsächlichen, und der Name des Helden lautet mitunter auch Ivan, Petro oder Mykola (vgl. ebd.). Der Mythos von Oleksa Dovbuš zeichnet sich durch Variantenreichtum aus und hat sich deutlich von den historischen Tatsachen entfernt.

Die Legenden, die von Dovbuš und seiner Bande erzählen, haben ab dem 19. Jahrhundert ethnografisches Interesse geweckt und sie wurden in der ukrainischen und polnischen Literatur mehrmals bearbeitet. Als Beispiele seien *Narodni opovidannja pro opryškiv* (1910) von Volodymyr Hnatjuk und *Na wysokiej poloninie. Prawda starowieku* (1938) von Stanisław Vincenz genannt.

Der letzte der berühmten Karpatenräuber war Nikola Šuhaj aus Koločava an der Terebla. Abgesehen davon, dass der historische Šuhaj schon vor dem Einsatz an der Front desertierte, entspricht seine tatsächliche Biographie dem im Roman geschilderten Hergang (vgl. Olbracht 1935: 113ff.). Die dokumentierten Fakten über den realen Nikola Šuhaj sind bei Holub (1983) gesammelt. Während die Umstände seiner Verfolgung und sein Tod bekannt sind, ist eine Beurteilung seiner tatsächlichen Straftaten schwierig:

Jeho činy, ani jeho kriminální činy, nebude asi možno nikdy bezpečně zjistiti, protože před soudem nikdy nestál a nebyl tedy sebrán materiál proti němu. Člověk, zajímaví se o jeho životopis, jest odkázán na paměť a důvěru lidí a něco najde v aktách krajského soudu chustského, kde byli souzeni někteří jeho spoluvinníci a ve spisech divisního soudu užhorodského, před nímž stálo některých provinilých četníků. Zejména není možno odpověděti na otázku, dopustil-li se kdy Nikola loupežné vraždy (Olbracht 1935: 118).

Ein Raubmord der Brüder Šuhaj ist in den Akten dokumentiert (vgl. Holub 1983: 118). Der Vater Petro und einige Freunde Nikolas sind überzeugt, dass diese Tat vom als „wild“ geltenden Jura begangen wurde. Unter dieser Annahme bleibt die Möglichkeit gewahrt, dass Nikola tatsächlich nie einen Mord begangen hat, es sei denn zur Selbstverteidigung oder aus „gerechter Rache“ – zwei Gründe, die laut Olbracht einen Mord in der Volkstradition moralisch billigen, ja sogar gebieten (vgl. Olbracht 1935: 118f.). Diese Unterscheidung der Beweggründe ist wichtig, um Nikola Šuhaj als Helden zu rechtfertigen. Olbracht versteht, auch wenn sich dieser Begriff von Heldentum aus der Perspektive eines Kommunisten anbieten würde, Šuhaj nicht als einen Revolutionär, der um der Gerechtigkeit willen den Kampf gegen die Ausbeutung aufnimmt. „Nikola Šuhaj velkým loupežníkem ve smyslu sociálním nebo

politickém nebyl. Ale splnil jiné poslání loupežníků, poslání věru nejkrásnější, a v tom se přibližuje loupežníkům největším, ba samému Oleksu Dovbušovi: oplodnil lidovou fantasií“ (Olbracht 1935: 120). Die Erzählungen der lokalen Bevölkerung entfernen sich rasch von den tatsächlichen Ereignissen, Šuhaj wird in das Schema der *opryšky* eingereiht und als mythische Figur mit diversen magischen Attributen ausgestattet. Es heißt, er habe einen wundersamen grünen Zweig, mit dem er auf ihn abgefeuerte Gewehrkartridgen auf die Schützen zurückschleudert, fallweise auch ein Gewehr mit eingeritztem Kreuz, das nie sein Ziel verfehlt. Nikolas Schätze seien ferner in einer unauffindbaren, von bösen Geistern bewachten Zaubertöhle versteckt (vgl. ebd. 121). Diese magischen Legenden stammen aus der entfernteren Umgebung Koločavas, wo man Nikola Šuhaj kaum persönlich gekannt hat, während die Geschichten, die in seinem Heimatdorf erzählt werden, näher an den tatsächlichen Vorgängen sind (vgl. ebd.).

Báje, pověsti a zkačky o Nikolovi Šuhajovi jsou směsí nedávné skutečnosti, prastarých legendárních prvků, opakujících se a znova se vracejících, a čisté umělecké tvorby. Jsou na místě nikoli posledním poutavé tím, že se rodí takřka před našima očima, že můžeme sledovat jejich růst a ještě přesně rozeznávat prvky, z nichž se skládají (Olbracht 1935: 120).

Olbracht ist fasziniert davon, die Entwicklung eines Mythos direkt beobachten zu können. Ihm bietet sich die Gelegenheit, die fantastischen Legenden mit den dokumentierten Fakten und den Aussagen der Beteiligten zu konfrontieren, um das Phänomen in seiner Gesamtheit zu erfassen. Olbracht ist der Ansicht, es hier nicht mit einem politischen Mythos zu tun zu haben, da Nikola Šuhaj weder ein Nationalheld noch ein Sozialrevolutionär sei. Wie er in seinen Reportagen ausführt, steht die Bevölkerung der Karpatoukraine noch auf einer viel zu archaischen Entwicklungsstufe, als dass sie nationale oder soziale Ambitionen hätte. Die Einheimischen nennt er ein Hirtenvolk, da sie nur rudimentären Ackerbau betreiben und sogar der Pflug noch unbekannt ist. Auch das Weltbild der Menschen ist auf einem archaischen Niveau und im Grunde als heidnisch anzusehen.

Jsou pohané. Vyznávají přírodu a její jevy. Zajisté, o tom po tak dlouhých stoletích nemůže být pochyby, že jest Bůh, Otec všemohoucí, stvořitel nebe i země, i Ježíš Kristus, syn jeho jediný, ale kromě nich jest tu ještě někdo, a ten se jmenuje Božko. A pak tu jest ještě jeden a ten se jmenuje Dažboh a bydlí na hoře Pikuji u polských hranic. Pralesy se hemží duchy, ve stájích a zimovkách se skrývá mnoho skřetů, listovím jejich kukuřičných a konopných polí se pohybují polní víly, u vodních roků a v bahnitých místech žijí dobráčtí vodníci a zlé rusalky (Olbracht 1935: 19f.).

Das christliche Bekenntnis wird in die alte Mythologie einverleibt. Blumenbergs These von der erstaunlichen Toleranz des mythischen Denkens findet sich hier bestätigt.

Olbracht stellt die heidnischen Überreste in einen Kontext mit anderen anachronistischen Merkmalen in der vormodernen Gesellschaftsstruktur. In der Reportage „Vesnice jedenáctého století“ führt er das Argument aus, dass die karpatoukrainischen Dörfer wirtschaftlich und kulturell auf dem Stand des 11. Jahrhunderts sind. Bereits der Titel der Reportagensammlung – *Hory a staletí* – verweist auf das Zusammentreffen verschiedener Entwicklungsstufen in der Karpatoukraine, die Olbracht als Gleichzeitigkeit verschiedener Jahrhunderte beschreibt. „Do XI. století se kdesi zvenčí provalila velká díra a tou se do šera středověku divoce a s šumotem žene dvacáté století“ (Olbracht 1935: 27). Die Ähnlichkeit dieses Gedankens zum von Ernst Bloch zeitgleich geprägten Begriff der „Ungleichzeitigkeit“ ist auffallend. Nach Bloch befinden sich die gesellschaftlichen Klassen in einem Zustand der Ungleichzeitigkeit, die dem kommunistischen Fortschritt im Weg stehe. Die Bauern etwa würden in archaischen Kategorien denken und handeln, weshalb sie in aktuellen politischen Fragen reaktionäre Entscheidungen trafen, die aus der rein gegenwärtigen Perspektive nicht nachvollziehbar seien (vgl. Landwehr 2012: 13).

[Bloch] sieht in dem Umstand der Ungleichzeitigkeit von Bauern und Angestellten eine besondere Herausforderung für den Marxismus. Weil der Marxismus das Phänomen des Irrationalen innerhalb der kapitalistischen Ratio bisher immer allzu abstrakt angegangen sei, anstatt es auf den konkreten Fall bezogen tatsächlich zur Kenntnis zu nehmen, sei es dem Faschismus gelungen, in ehemals sozialistische Gebiete einzudringen. Es genüge also nicht mehr, aus proletarischer Warte die Ungleichzeitigen zu verlachen, sondern man müsse sich auf deren Irrationalität einlassen und sie ernst nehmen (Landwehr 2012: 13).

Genau dieses Problem sieht Olbracht für den Kommunismus in der Karpatoukraine. „Podmínky hospodářské byly pro komunismus velmi příznivé, poměry společenské a kulturní pracovaly proti němu. Země, na svém severu ještě nevyšla ani ze stadia pasteveckého, [...] nebyla na komunismus připravena“ (Olbracht 1935: 192f.). Ebenso warnt er vor der Gefahr des Faschismus im Land, der mit irrationalen Versprechungen lockt (vgl. ebd. 193). Neben der ideologischen Prämisse bei Bloch, dass der Marxismus die höchste Stufe des Fortschritts sei, lässt sich dem Konzept der Ungleichzeitigkeit ganz allgemein ein immanenter unkritischer Fortschrittsglaube vorwerfen: „Was Bestimmungen von Ungleichzeitigkeit generell verdächtig macht, ist die Tatsache, dass sie immer eine Norm postulieren müssen, ein Jetzt, eine Gegenwart, ein *hic et nunc*, das als Messlatte für alle anderen Zeithorizonte und -konzeptionen

gilt“ (Landwehr 2012: 15). Wenngleich Olbracht der Karpatoukraine unumwunden Rückschrittlichkeit attestiert, nimmt er keinesfalls den Blick eines tschechoslowakischen Kolonisten ein. Er kritisiert im Gegenteil die neuen politischen Verhältnisse scharf, die das Gebiet aus seiner bisherigen wirtschaftlichen Verankerung gerissen und die materielle Not noch verschlimmert haben (vgl. Olbracht 1935: 17).

2.3 Kateřina Tučková – Werk und Einordnung

Kateřina Tučková wurde 1980 in Brünn geboren und verbrachte ihre Kindheit im südmährischen Dorf Moutnice. Sie studierte Bohemistik und Kunstgeschichte in Brünn und begann dort als Kuratorin für zeitgenössische bildende Kunst zu arbeiten. Nachdem sie in Zeitschriften kurze belletristische Texte veröffentlicht hatte, debütierte Tučková mit der Novelle *Montespaniáda* (2006), die von einer Liebesbeziehung zwischen einer Studentin und einem verheirateten Mann handelt. Der Titel bezieht sich auf die französische Giftaffäre unter Ludwig XIV., dessen Mätresse Madame de Montespan eine der Verdächtigen war, die des Giftmords und der Hexerei bezichtigt wurden. Abgesehen vom freien Spiel mit dem über den Eigennamen Montespan hergestellten historischen Bezug geht die Geschichte nicht über stereotype Situationen hinaus und wird von der Autorin selbst als Unterhaltungslektüre bezeichnet (vgl. Macková 2015: 38). *Můj otec Kamil Lhoták* (2008) ist eine Biographie des Malers Kamil Lhoták in literarischer Form, die Tučková gemeinsam mit dem gleichnamigen Sohn des Malers und Robert Hédervári publizierte. Dieser Band verweist bereits auf die für die kommenden Romane typische belletristische Bearbeitung historischer Ereignisse und Personen. Neben Fachliteratur zu Themen der bildenden Kunst verfasste Tučková auch die literaturwissenschaftliche Monographie *Věra Sládková, prozaické dílo* (2009).

Tučkovás erster umfangreicher Roman *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) erhielt 2010 den Preis Magnesia Litera in der Kategorie *cena čtenářů*. Die Protagonistin Gerta Schnirch wird mit ihrer neugeborenen Tochter Barbora im sogenannten Brünnener Todesmarsch aus ihrer Geburtsstadt vertrieben. Die Familiengeschichte Gertas in den Jahren des Protektorats vor der Vertreibung der deutschsprachigen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei, die anschließende Arbeit in einer nach und nach kollektivierten Landwirtschaft, die schwierige Rückkehr nach Brünn und schließlich der Generationenkonflikt mit der Tochter, die die allgemeine Verdrängung der unangenehmen Vergangenheit und die politische Resignation mitmacht, zeichnen eine umfassende fiktive Biographie, die bis zur kritischen historischen Perspektive auf die Vertreibung in der Gegenwart reicht. Barboras Tochter verkörpert im Roman die dritte Generation, die sich um eine Aufarbeitung und Gesten der Entschuldigung bemüht. Tučková stellt in der Konfrontation gegensätzlicher Perspektiven verschiedener Figuren auf die Vergangenheit Fragen nach Schuld und Gerechtigkeit und betont die individuelle Verantwortung (vgl. Macková 2015: 62). Das Schicksal von Figuren, die zwar fiktiv sind, aber in einem authentischen historischen Zusammenhang stehen, kann dogmatische Urteile über diesen Zusammenhang in Zweifel ziehen. Tučkovás Einsatz für eine differenzierte Sicht auf

die Zeitgeschichte ihrer Geburtsstadt führt auch der gemeinsam mit Martin Pollack, Jiří Kratochvíl und Ota Filip veröffentlichte literarische Sammelband *Brněnský pochod smrti* (2012) vor Augen.

Der Roman *Žitkovské bohyně* (2012) spielt in den Weißen Karpaten, in der Region um das Dorf Starý Hrozenkov, die Moravské Kopyance heißt und direkt an der slowakischen Grenze liegt. Tučková gehört damit zu einer Reihe von tschechischen Gegenwartsautoren, die das Interesse an lokalspezifischen Themen und der Regionalgeschichte erneuert haben. Dazu zählen etwa Jiří Hájíček, Eva Tvrdá, Jaroslav Rudiš, David Jan Žák und Petr Čichoň (vgl. Urbanová 2015: 75). Sie vollziehen in ihrer Literatur den kulturwissenschaftlichen spatial turn nach, der die Aufmerksamkeit auf hybride geographische Kulturräume abseits der „nationalen Monologe“ gelenkt hat (vgl. Kratochvíl 2013: 169). Wenngleich es sich dabei nicht um eine generelle Tendenz der tschechischen Gegenwartsliteratur handelt, gibt es jedenfalls einige Vertreter, die sich regionalen Stoffen zuwenden und sich literarisch mit in der Öffentlichkeit vernachlässigten lokalspezifischen Geschehnissen beschäftigen. Während *Vyhnání Gerty Schnirch* in dieser Hinsicht die Aufarbeitung von geschichtlichem Unrecht zum Ziel hat, widmet sich Tučkovás zweiter Roman der Popularisierung eines untergegangenen Phänomens der Volkskultur. Er beruht noch mehr als sein Vorgänger auf historischen Gegebenheiten, da Tučková die Geschichte realer Personen erzählt und zum Teil deren wirkliche Namen verwendet (vgl. ŽB: 449). Es handelt sich also wie bei Olbracht um einen auf der Reportage beruhenden Roman. Die Titelfiguren, Göttinnen genannt, praktizieren magische Rituale. Dementsprechend geht der Roman, im Kontrast zum Vorgängerroman, über historische Fragen hinaus und thematisiert den Konflikt zwischen einer rational-wissenschaftlichen und einer mythisch-übernatürlichen Deutung der Wirklichkeit.

Die 1958 geborene Protagonistin Dora Idesová und ihr jüngerer Bruder Jakub aus dem Dorf Žitková werden, nachdem ihr Vater die Mutter ermordet hat, von ihrer Tante Terezie Surmenová aufgezogen. Die Surmena genannte Tante ist wie Doras Mutter und Großmutter eine der Göttinnen. Sie macht Dora zu ihrem Engel (*andžel*), der die Aufgabe hat, Hilfesuchende zum Haus der Göttin zu führen. In der Schule wird ihre Familie als rückschrittlich und abergläubisch verlacht, wofür sich Dora schämt. Surmenas Tätigkeit ist dem kommunistischen Regime nicht erwünscht, weshalb sie von der Staatssicherheit überwacht und schließlich mit dem Vorwurf des Betrugs und der Durchführung unqualifizierter Heilmethoden festgenommen, für geisteskrank erklärt und in eine psychiatrische Anstalt gesperrt wird. Dora kommt in ein Internat in Uherské Hradiště und der

geistig behinderte Jakob in eine Fürsorgeanstalt in Brünn. Nachdem sie die Volljährigkeit erreicht hat, kann Dora das Internat verlassen, wo sie von den Erzieherinnen schikaniert wurde. Sie kehrt nach Žitková zurück und nimmt Jakob über die Wochenenden zu sich. Dora besucht Surmena, die jedoch nach den Behandlungen mit Elektroschocks, die ihr die Ärzte zur Therapie applizieren, nicht mehr bei klarem Verstand ist und 1979 stirbt. Dora studiert Ethnologie, schreibt eine Diplomarbeit über die Göttinnen und beginnt am *Etnologický ústav* in Brünn zu arbeiten. Nach der Öffnung der Archive nach 1989 nimmt sie die Nachforschungen wieder auf, um ohne Einschränkungen alles zum Thema verfügbare Material offenzulegen.

Dostupnost staronových pramenů i nová doba, kdy ji nikdo nenutil ke kompromisům v badatelských záměrech ani k pokrytecké dikci, Doře otevřela cestu k jejímu původnímu cíli. K obsáhlé práci, která se v blízké budoucnosti stane jejím klíčovým dílem. A rehabilitaci bohyní, všech (ŽB 105).

Dora enthüllt den Hergang der behördlichen Verfolgung Surmenas und dass deren von ihrer beider Mutter verstoßene Schwester Josefína Mahdalová, Mahdalka genannt, die Familie mit einem Fluch belegt hat. Sie will sich einen Sommer lang in das von Surmena geerbte Haus zurückziehen, um die geplante Arbeit fertigzuschreiben. Nach einigen Wochen wird sie ermordet aufgefunden. Die Polizei findet keine Hinweise auf den Täter.

Der Roman wurde nach der Veröffentlichung mit den Preisen Magnesia litera in der Kategorie *cena čtenářů*, Cena Josefa Škvoreckého und Český bestseller ausgezeichnet. Bei einer Ortsansässigen rief er jedoch Widerspruch hervor. Lýdie Gabrhelová, die Nachfahrin einer der im Roman namentlich genannten Göttinnen, protestierte im Regionalblatt *Slovácké noviny* gegen eine Vereinnahmung und Verunglimpfung der Region durch Tučkovás Roman:

Byl to jistě kraj zapomenutý a v mnohém ohledu zaostalý, ale rozhodne to nebylo rejdiště čarodějnic, gestapáku a estébáku, jak píše autorka. Jistě, může se říci, že je to román, zarážející však je, že autorka ve svých rozhovorech vydává tyto své výmysly za pravdu a sebe za „znalkyni“ Kopanic. Nejvíc se nás však dotýká, že do těchto svých výmyslu zavlekla i dříve žijící osoby, konkrétně mám na mysli svoji babičku Irmu Gabrhelovou, ale není to případ jediný (Bohun 2012: 5).

Die Kritik zielt auf Tučkovás Methode ab, dokumentierte historische Begebenheiten fiktional zu ergänzen. Dabei komme es, so der Vorwurf, zu einer Verfälschung des Bildes von einzelnen Beteiligten, wie auch von der Region insgesamt. Das Maß der Fiktionalität zu bestimmen liegt im Ermessen der Autorin und ist, wenn noch Angehörige leben, eine heikle Angelegenheit. Die literarische Darstellung einer Figur, mit der die Erzählinstanz indirekt auch eine Bewertung vornimmt, wird sich in vielen Fällen nicht mit der Einschätzung von

Zeitgenossen decken, die mit der Person eine persönliche Beziehung gepflegt haben. Direkt unter dem Beitrag Gabrhelovás ist eine Verteidigung Tučkovás abgedruckt, in welcher sie betont, nur bei jenen Personen den wirklichen Namen verwendet zu haben, vor deren Biographie sie Achtung hat und deren Andenken sie ein literarisches Denkmal setzen wollte:

Každý spisovatel píšící v rámci historického románu musí postavy knihy nějak „oživit“ – tj. jednotliví aktéři musí mluvit, jednat, zkrátka hrát v příběhu určitou roli. [...] Každý autor musí takto se svou postavou pracovat, i když u jejích výroku a činu v minulosti nebyl. Domnívám se, že zde je podstatné, aby nezkresloval její historickou roli – a to jsem v případě paní Irmy snad neudělala, neboť, jak už jsem psala, jsem její roli popsala s úctou k jejím znalostem bylin, lidské duše i umění léčit (Bohun 2012: 5).

Tučková beruft sich auf die künstlerische Freiheit im historischen Roman. Wie Olbracht geht sie von dokumentierten Fakten aus, die sie mit Leben füllen muss. Dies erreicht sie durch Aufnahme der lokalen Legenden und durch maßvolle Änderungen und Hinzufügungen, um den Handlungsverlauf zu vervollständigen und die Brisanz der Geschichte zu erhöhen. Wichtig ist ihr die möglichst getreue Wiedergabe der historischen Rolle, die wohl akzentuiert, nicht aber entstellt werden darf.

Eine belletristische Reportage legte Tučková mit *Fabrika. Příběh textilních baronů z moravského Manchesteru* (2014) vor. Die Publikation über die ehemalige Brüner Textilindustrie erschien begleitend zu einer Ausstellung. In den halbfiktionale Text der Autorin sind Seiten mit Fachbeiträgen von Andrea Březinová und Tomáš Zapletal zu Stichworten aus dem Themenfeld eingefügt. Das lokalspezifische Thema sowie die literarische Herangehensweise erinnern an die beiden Romane.

Srdce textilního Brna tepalo právě tady, na Cejlu. Všechno to mám přímo na očích, ale ty stavby jsou jen skořápky. To tam vevnitř, v jejích útrokách, se odehrávaly pozoruhodné příběhy dělníků, úředníků, továrníků, kteří byli na vertikální ose času mými sousedy. To je to, co mě nejvíc zajímá. Jejich štěstí nebo starosti, po kterých tu dnes nezbylo nic. Továrny zkrachovaly, majitelé vymřeli v koncentračních táborech nebo v nejlepším případě v emigraci, poslední textilní dělníci už dožívají, v domech bydlí noví nájemníci (Tučková 2014: 15).

Die materiellen Hinterlassenschaften, die von Dauer sind, sind nur Hüllen, deren Bedeutung sich erst über die Erinnerung an die mit ihnen verbundenen Geschichten von Freud und Leid erschließt. Tučková will die Einzelschicksale ihrer „Nachbarn“ aus der Vergangenheit rekonstruieren. „Někdy se stává, že hrdinové svým autorům přirostou k srdci víc než je obvykle. Že se mi to stalo, jsem pochopila právě teď, kdy jsem v těch vybledlých

matričních zápisech objevila údaj o uzavřeném sňatku“ (ebd. 60). Das Zitat zeigt den Kontrast zwischen den dauerhaften Artefakten und den ihnen zugrundeliegenden vergänglichen Lebensgeschichten. Die literarische Ausgestaltung des historischen Materials soll die eigentlich bedeutsame, vom Individuum erlebte Geschichte erzählen. Dieser übergeordnete Beweggrund eint Tučkovás Werke. Tučková rekonstruiert Familiengeschichten und Regionalgeschichte, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Der deutliche Unterschied zu Olbrachts Reportage-Literatur besteht im Fokus auf die individuellen Menschen, mit dem Ziel sie vor dem Vergessen zu bewahren und eine Erinnerungskultur zu pflegen. Olbracht dagegen beschreibt in der historischen Entwicklung bedingte Beziehungskonstellationen zwischen den Angehörigen der Gesellschaftsklassen und Interessensgruppen – Russinen, Juden, Kaufleute, Gendarmen, etc. – mit dem Ziel eine Kritik an den aktuellen sozialen Verhältnissen zu üben.

2.4 Die Hexen in den Weißen Karpaten

In der 1971 von Antonín Verbík herausgegebenen *Krevní kniha městečka Bojkovic. 1630–1721* ist der älteste bekannte Prozess von Hexerei in den Weißen Karpaten dokumentiert. Kateřina Shánělka wurde im Jahr 1630 enthauptet, da sie magische Praktiken ausgeübt haben soll (vgl. Jilík 2013: 23f.). Fälle von Hexenprozessen sind auf der mährischen wie der ungarischen Seite bekannt, 1665 wurde in Trenčín nach dem Bericht des slowakischen Ethnografen Jozef Ľudovít Holuby eine Hexe wegen Wachsgießens, Schatzsucherei und Handlesens verurteilt und lebendig verbrannt (vgl. ebd. 24f.). Die Hexen der Region Moravské Kopanice erreichten aber erst im 19. Jahrhundert ihre größte Berühmtheit, als die Zeit der Verfolgung Vergangenheit war (vgl. ebd. 26).

Na Hrozenkovsku jsou čarodějnice dvojího druhu: jedny zlé, jež svým sousedům škodí zvláště tím, že jejich statku užitku ujímají, druhé dobré, jež nejen svým krajanům své užší vlasti, nýbrž i přespólním lidem prospívají, jednak účinky zlých čarodějnic paralyzující, jednak lékařskou pomocí a neomylnými věštbami jim posluhující. Oněm se tu říká *bosorky*, těmto *bohyně* (Bartoš 1885: 176).

Zum Begriff *bohyně* existiert auch das männliche Äquivalent *božec* oder *bohoň*, aus der jüngeren Vergangenheit sind aber vor allem Frauen bekannt (vgl. Junková 2007: 60). Die Bezeichnung wurde in Mähren auch außerhalb der Kopanice für jene gebraucht, die ihren Wirkungsort an andere Orte verlegten, und zum Teil auch für jene, die die gleichen Methoden anwendeten (vgl. ebd.). Die älteste heute namentlich bekannte Göttin aus Žitková (vgl. Jilík 2013: 33) nennt der mährische Ethnograf František Bartoš in seinem Werk *Lid a národ*: „Bydlit' na Žitkové daleko široko po Moravě i na uherské straně svou vševědoudností a velikou mocí slynoucí Dorka Gabrhelová“ (Bartoš 1885: 179). Von Josef Hofer, der im Jahr 1910 Pfarrer von Starý Hrozenkov wurde, und dem slowakischen Autor Ferdinand Dúbravský sind mehrere weitere Göttinnen bekannt, darunter Pagáčena und ihre beiden Töchter sowie Belohlavá und deren Tochter (vgl. Jilík 2013: 34f). Hofer verfasste im Jahr 1913 die Schrift *Bohyně na Žitkové. Velezajímavé, skutečné příběhy, jak vychytralé venkovanky „bohyňují“ čili čarují*, in der er versucht, die Praktiken der Frauen als Betrug zu entlarven. Jilík führt für das 20. Jahrhundert neben den genannten noch weitere 13 Namen an (vgl. ebd. 36f.). Die letzten drei aktiven Göttinnen waren Surmena, Rozmanitová und Irma Gabrhelová, welche im Jahr 2001 im Alter von 97 Jahren starb (vgl. ebd. 37; 118).

Die Göttinnen Dorka Gabrhelová, Pagáčena, Fuksena, Anna Struhárová, Surmena und Irma Gabrhelová sind in *Žitkovské bohyně* unter ihrem richtigen Namen genannt, ihre tatsächliche Lebensgeschichte stimmt jedoch nur zum Teil mit der im Roman beschriebenen

überein. So ist etwa die historische Surmena tatsächlich für das Abwehren von Gewittern bekannt gewesen (vgl. Jilík 2013: 36f.). Die Autorin sagt in einer Anmerkung am Ende des Romans zu dessen Wirklichkeitstreue: „Tato kniha byla napsána na základě osudů skutečných žítkovských žen, ne vše se však shoduje s realitou [...] Mnohé osudy či episodické příběhy jsou připsány jiným z bohyní, některé jsou fiktivní“ (ŽB 449).

Bis zum Erscheinen des Romans tauchten die Göttinnen in der Belletristik lediglich als Nebenfiguren auf. Die Žgeňa in Alois Jiráseks Trilogie *Bratrstvo* (1900, 1905, 1909) ist von einem Besuch Jiráseks bei einer Göttin in Zemianske Podhradie inspiriert, zu der ihn Holuby geführt hat (vgl. Jilík 2013: 28f.). Die Handlung der Trilogie spielt im 15. Jahrhundert.

Vedl k chalupě Žgeňy, „bohyně“ v okolí proslulé, jež dovedla „urobiti“. Na pět, na šest hodin cesty k ní chodili o pomoc, o radu v nemocech, ale i když hledali zloděje, když srdce bolelo, když cizí čáry sužovaly. [...] Povídali si, že [...] vodou a mocnými slovy počaruje i ohněm, když na něm slévá čirý vosk a vyčítá z něho svoje „vědma“, jež se vždycky splní (Jirásek 1913: 36f.).

Während das Thema bei Jirásek lediglich eine Randerscheinung ist, spielt Amálie Kutinová *Gabra a Málinka v čarovné zemi* (1938) bereits im Titel auf die Zauberkünste der Göttinnen an. Dieser vierte Teil von Kutinová Kinderbuchreihe spielt in Žitková, wo die beiden Protagonistinnen, zwei Schwestern, die Ferien verbringen. Sie lernen eine Göttin und ihre Praktiken kennen.

Eine eindeutige Unterscheidung zwischen *bohyně* und *bosorka* ist nicht möglich, da die Methoden die gleichen sind und lediglich die Absichten hinter dem Zauber differieren (vgl. Jilík 2013: 64). Im Guten dienen die magischen Praktiken dazu Krankheiten zu heilen, die Zukunft zu weissagen, verlorene Gegenstände aufzuspüren, Verzauberungen zu entdecken oder einen Geliebten zu gewinnen (vgl. Junková 2007: 60). Die Göttinnen gießen zu diesem Zweck bevorzugt flüssiges Wachs in einen Behälter mit kaltem Wasser, um aus der entstandenen Form Wahrsagungen abzulesen.

Pracují metodou lití roztaveného vosku nebo olova, někdy používají i zrcadlo. Diagnózu i radu k léčbě doplňují podáním vlastních bylinných léků. Podle líčení J. Hofera b[ožec] slovem i gestem požehná vodu, s níž pracuje (šťastnou vodičku), a požádá ji, aby žadajícimu obmyla jeho rány a svízele, a ty aby od něho odňal Bůh (Junková 2007: 60).

Das Wachsgießen wird angewandt, um unverheirateten Mädchen den zukünftigen Bräutigam vorauszusagen. Für einen Liebeszauber muss das Mädchen ein Haar oder Kleidungsstück des Geliebten bei sich haben, oder umgekehrt etwas, das es am Körper

getragen hat, mit diesem in Berührung bringen (vgl. Jilík 2013: 49). Die Liebe des Auserkorenen wird auch geweckt, wenn er ein Gebäck verzehrt, in welches magische Kräuter oder das Blut des Mädchens beigemischt worden sind (vgl. ebd. 52). Die schwarzmagischen Praktiken der *bosorky* zielen vor allem auf das Vieh, die Lebensgrundlage der Bergbewohner, ab. Um den Ertrag an Milch oder deren Fettgehalt zu vermindern, oder um die Kuh erkranken zu lassen, werden etwa magische Objekte unter der Schwelle des Stalls versteckt (vgl. ebd. 65). Wird ein derartiger Zauber erkannt, kann er durch Rituale wieder abgewendet werden:

Když je krávé „porobeno“, hospodyň nabéře z devíti studní a z devíti močidel vody, z devíti zbrodív (mělčín potočních) vody a po kaménku, natrhá z devíti mezi skládaných (mezi polem svým a sousedovým) trávy, naláme devaterého dřeva „šťastlivého“, všechno spolu uvaří a umývá tím krávu „s kříža“ (od pravého rohu k levému kloubu) (Bartoš 1885: 177).

Die Zahlen Drei und Neun sind geheiligt und spielen in allen Ritualen eine wichtige Rolle (vgl. Bartoš 1885: 167). Bei der Austreibung eines Schadenszaubers durch eine Göttin wird die Verursacherin körperlich versehrt, wodurch sie überführt und zugleich gerecht bestraft ist (vgl. Jilík 2013: 71). Auch der Glaube an den bösen Blick, der Vieh und Mensch Unheil zufügt, war verbreitet (vgl. ebd. 77). Ein Ritual, das Feindinnen körperlichen Schaden zufügen soll, bedient sich einer Lehmfigur, die an eine Voodoopuppe erinnert. Eine aus Friedhofserde geformte menschliche Figur, *lepenec* genannt, wird mit Nadeln durchstochen, in den Ofen sowie in Wasser geworfen und zuletzt getrocknet. Stiche, Hitze, Kälte und Vertrocknung sollen sich auf die Zielperson übertragen (vgl. Bartoš 1885: 180).

Die Wirksamkeit der von den Göttinnen angewandten Techniken kann nur zu einem geringen Teil wissenschaftlich erklärt werden. So sind etwa die heilende Wirkung von Kräutern und andere Verfahren der Naturheilkunde zum Teil medizinisch anerkannt. Einen Fall von Verdauungsbeschwerden und Fettleibigkeit behandelte die Göttin Surmena mit einer Reduktionsdiät, die den gängigen Kuren zu der Zeit weit voraus war (vgl. Jilík 2013: 39; 80). Die Ratschläge und Weissagungen können in manchen Fällen als eine Form von erfolgreicher Psychotherapie oder Lebensberatung betrachtet werden. Indirekt können noch der Placeboeffekt und Mechanismen von selbsterfüllenden Prophezeiungen als Erklärung für den Erfolg gewisser magischer Praktiken herangezogen werden. Dúbravský zitiert 1913 eine Göttin, die bewusst mit derartigen Mechanismen arbeitet: „Len cel'kom mladé dievky opýtajú sa niekedy: ‚Aký budze?‘ Nuž to my ovšem nevieme, ale keď dačo povieme, tak dľa chuti, nuž uveria nám a to je dobre; sama si takoho vyhľadá a uveri, že sme my to privábily“ (zit. n. Jilík 2013: 180).

Trotz alledem bleibt vieles vom Handwerk der Göttinnen rational nicht erklärbar. Unter der Voraussetzung, dass Magie nicht existiert, können die Frauen entweder als Anhängerinnen eines Aberglaubens oder als Scharlataninnen angesehen werden. Angeblich haben sie ihre Klienten bewusst getäuscht, um den Anschein übernatürlicher Fähigkeiten zu erwecken. Durch den Einsatz von Mittlerpersonen, *andželé* genannt, sollen sie Ortsfremde systematisch irreführt haben. Die Engel warten an exponierten Stellen darauf, dass Hilfesuchende sie nach dem Weg zum Haus einer Göttin fragen, das in den Streusiedlungen nicht einfach zu finden ist. Sie versuchen, so heißt es, während sie die Fremden begleiten, unauffällig möglichst viel über deren Anliegen und Hintergrund in Erfahrung zu bringen, um, nachdem sie sie das letzte Stück des Weges allein gehen lassen und selbst über eine Abkürzung früher am Ziel eintreffen, die Göttin zu informieren (vgl. Jilík 2013: 95). Diese kann den Ankommenden nun mit ihrer Allwissenheit imponieren, wodurch sie Zweifel an ihrer Macht vorsorglich ausräumt. Pfarrer Josef Hofer nennt eine weitere Maßnahme, die die Unfehlbarkeit der Göttin garantieren soll:

Není to tedy jen tak jednoduchá a lehká úloha vykonat, co bohyně předepíše. A při všem tom je nejosudnější, že se to musí vykonat právě tak, jak to bohyně předepsala. Dopustit se jen jedné chybičky a všechno úsilí je pak marným. Z toho vidno, jak se umějí bohyně před nezdarem pojistiti. Řekněte jí, že rada nepomohla, poví vám, že jste její rady dobře neuposlechli; a skutečně najdete, že jste na něco zapomněli (zit. n. Jilík 2013: 62).

Dem Vorwurf des Betrugs steht ein hohes Maß an Kundenzufriedenheit entgegen, wie Hofer selbst eingesteht (vgl. Jilík 2013: 93f.). Der gute Ruf der Göttinnen bei den Einheimischen und die zahlreichen – wenn auch oft wundersamen – Geschichten von wirksamer Hilfe lassen sich schwer als reine Scharlatanerie erklären. Trotz mancher bewussten Täuschung des Patienten missbrauchten die Göttinnen dessen Vertrauen nicht. Für ihre Dienste verlangten sie ein Honorar, dessen Höhe nach ihrer Einschätzung der erbrachten Leistung bemessen war und von den Kunden gemeinhin als rechtschaffen empfunden wurde (vgl. ebd. 84). Unter der Voraussetzung einer von übernatürlichen Kräften durchdrungenen Welt funktionierte ein System, das rational nur als ein Zusammenspiel von Naturwissen, Menschenkenntnis, Suggestion und Zufall erklärbar ist. Das Phänomen der Göttinnen ist auf ein mythisches Weltbild angewiesen.

Bartoš beschreibt am Ende des 19. Jahrhunderts die in der Region noch übliche Praxis, bei alltäglichen Verrichtungen bestimmte Zauberformeln aufzusagen:

Hrozenkovjanka nikam nekročí, aby neříkala nějakého „čítání“, vstávajíc léhají odříkává čarodějně formule, chodíc polem, nač pohledne, na to „čítá.“ Rozmanité

tyto čítačky jsou přehojny a kolují, zvláště mezi ženským pohlavím v jiných a jiných variantech, jako jinde písňe národní. Některé z nich nejsou bez ceny básnické, jiné dávají nám nazíratí ve zvláštní názory náboženské čili vlastně mythické našich Kopaničárův (Bartoš 1885: 165).

Hier ist ein alle Lebensbereiche umfassendes magisches Denken der Bergbewohner beschrieben. Jede Betätigung ist ritualisiert und durch Beschwörungsformeln in einen höheren mythischen Zusammenhang eingebettet. Beim Aufgang des Abendsterns etwa sagt ein Mädchen, auf Mist stehend, folgenden Spruch: „Ach vitaj zavítaj hvjézdičko, Pána Ježiša Krista očičko! Já cja pekne vítám, šecker dobre od tebjá pítám: zdraví, ščasčí, sviaté božské požehnání a po smrci království něbeské“ (Bartoš 1885: 169). Die Terminologie dieser Formeln ist eindeutig christlich. Auch die Zaubersprüche der Göttinnen enden mit einem christlichen Gebet und dem Wort Amen (vgl. Junková 2007: 60). Bartoš bewertet diese formal christliche Religiosität jedoch als latentes Heidentum:

Naši Kopaničáři jsou sice již několik set let křesťany, a to křesťany, jako lid moravský vůbec a Slováci zvláště, vroucími a nábožnými; ale jejich křesťanství jest na mnoze jen vnější rouškou, zpod níž na povrch se tlačí nejméně dvě třetiny starobylého pohanství po dávných předcích zděděného. Nikde na Moravě nenajdeme pospolu tolik rozmanitých pověr, tolik starobylých zvyků a obyčejů jako v tomto odlehlém zákoutí horském (Bartoš 1885: 141).

Diese Einschätzung erinnert an jene Olbrachts bezüglich der Karpatoukraine, auch wenn Bartoš keine heidnischen Gottheiten und mythologischen Wesen nennt. Er spricht von einem in ein christliches Äußeres gehülltes Heidentum, während Olbracht ausdrücklich von slawischen Heiden spricht. Die Kopanice stellen, auch wenn das Ausmaß der heidnischen Rudimente geringer sein mag, eine der Karpatoukraine vergleichbare, noch von archaischen Resten gekennzeichnete Peripherie dar. Dass eine Parallelsetzung berechtigt ist, zeigt Olbrachts Beschreibung der ostkarpatischen Hexen:

Čarodějnictví se obyčejně dědí z matky na nejschopnější dceru. Nedojí ti krávy? Bud' nějaká zlá vědma nasypala do tří jejich stop soli nebo jim upíjí mléka nečistý; vypátrám to. Krvácí ti rána“ Není rány, jejíž krvácení bych zařikáváním nezastavila. Uštkl tě had? Není hada, jehož kousnutí bych nedovedla učiniti neškodným. Tvé dítě je nemocné? Vykoupám je v lekvaru z devíti bylin. [...] Potřebuješ rady ve věcech lásky? Uhněť nahou zadnicí chlebového těsta a dej z něho jísti chlapci, jehož se ti zachtělo. [...] Chceš znáti budoucnost? Počkej, až rozhřeji vosk, pak jej nalíji do vody a budu z něho čisti (Olbracht 1932: 20f.).

Die Verwandtschaft dieser Hexen mit den Göttinnen ist aufgrund der nahezu identischen Praktiken evident. Dieses Maß an Übereinstimmung in zwei konfessionell unterschiedlichen Regionen macht überdies eine gemeinsame heidnische Herkunft plausibel.

Als heidnisches Phänomen wurden die Göttinnen aus ideologischer Sicht verschieden bewertet. Pfarrer Hofer bekämpfte sie als abgefeimte Betrügerinnen. Er machte sich die Frömmigkeit der Frauen zu Nutze und versuchte sie mit der Verweigerung von Seelsorgediensten zur Aufgabe ihres Handwerks zu zwingen (vgl. Jilík 2013: 166). Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die Praktiken der Göttinnen nicht nur aufgrund der kirchlichen Aburteilung, sondern auch durch die Erhöhung des Bildungsniveaus und die Verbreitung der Schulmedizin zurückgedrängt und das gesellschaftliche Ansehen der Frauen begann zu sinken (vgl. ebd. 15). Unklar ist ihre Rolle zur Zeit des Protektorats. Tučková bringt die Göttinnen mit dem von Heinrich Himmler initiierten sogenannten H[exen]-Sonderauftrag in Verbindung. Das ist nicht vollständig aus der Luft gegriffen, da es einzelne Hinweise auf Berührungspunkte mit nationalsozialistischen Besatzern oder Kollaborateuren gibt, wie Tučková anführt:

Nechala jsem si provést lustraci v kanickém a pražském archivu Stb (ABS), kde jsem našla dokumenty vztahující se k bohyním za doby protektorátu – výsledkem byl např. nález evidenční karty v kartotéce fašistické Vlajky se jménem jako měla jedna z bohyní, nebo také záznam o sthání jiné z bohyní lidovým soudem v roce 1945 (za „styk s Němci“) – to k té kolaboraci (Bohun 2012: 5).

Zielsetzung des H-Sonderauftrags war die Erfassung sämtlicher bekannter Daten zu den historischen Hexenprozessen in einer Kartothek, um den Mangel an Daten für die Theorie zu beheben, es wären insgesamt hunderttausende – bei Alfred Rosenberg Millionen – Frauen, die als Hexen alte germanische Riten ausgeübt hätten, von den christlichen Kirchen ermordet worden. Die Juden hätten diese Verschwörung mit Hilfe der jüdisch infiltrierten katholischen Kirche und insbesondere des Jesuitenordens angezettelt und anschließend die Aufzeichnungen gefälscht (vgl. Rudolph 1999: 54f.). Diese ahistorischen Behauptungen, die zum Ausgangspunkt für das antiklerikal motivierte Unternehmen wurden, gingen maßgeblich auf Rosenbergs *Mythos des 20. Jahrhunderts* zurück (vgl. ebd. 56). Die Ziele des Projekts wurden nicht erreicht, „die Materialsammlung blieb trotz neunjähriger Arbeit des H-Sonderauftrages ein Torso“ (ebd. 79). Das Hexenkommando war, auch auf dem Gebiet des Protektorats Böhmen und Mähren, bis ins Jahr 1944 aktiv (vgl. ebd. 81). Das Ergebnis der Forschungen befindet sich heute als „Kartoteka procesów o czary“ im Archiwum Państwowe in Poznań (vgl. ebd. 50). Tučková fingiert Dokumente aus der Hexenkartothek. Dora entdeckt bei der Recherche Akten über ihre Tanten Surmena und Mahdalka. Die historischen Kontexte zum H-

Sonderkommando gibt Tučková detailliert und korrekt wieder. Die im Roman auftretenden Nationalsozialisten Rudolf Levin und Friedrich Norfolk, eigentlich Soukup, übten tatsächlich eine entsprechende Funktion im Hexen-Sonderauftrag aus (vgl. Rudolph 1999: 61f.).

Im Roman, der Norfolks Lebensgeschichte literarisch ausgestaltet, ist dieser überzeugt, auf authentische germanische Priesterinnen gestoßen zu sein und eine Sensation für die nationalsozialistische Volkskunde entdeckt zu haben. Dora kommt in ihren Recherchen hingegen zu dem Schluss, dass es sich um Reste slawischen Heidentums handelt. Eine Hypothese, die beim Vergleich mit den von Olbracht beschriebenen Hexen plausibler als die germanische erscheint. Die Ähnlichkeit zur germanischen Religion führt Dora zur Annahme eines indoeuropäischen Urphänomens: „Myslím že tolik shodných rysů má jediné logické vysvětlení ve společném indoevropském základě. Jestli se mi to tou studií podaří prokázat, bude patřit fenomén žitkovských bohyní k nejstaršímu duchovnímu dědictví ve střední Evropě“ (ŽB 435). Unabhängig davon, dass diese in einem belletristischen Text im Rahmen eines unverbindlichen Gesprächs zwischen Arbeitskolleginnen geäußerte Hypothese nur spekulativ ist, kann zur genetischen Einordnung der Göttinnen von Žitková zumindest gesagt werden, dass sie in der Literatur einhellig als ein in archaischen Zeiten wurzelndes Phänomen angesehen werden und eine durchgängige Tradition bis in das slawische Heidentum oder darüber hinaus nicht abwegig erscheint. Ihr Ende findet diese Tradition jedenfalls im 20. Jahrhundert unter dem Druck der Modernisierung allgemein und des staatlich verordneten Materialismus im Besonderen:

Z druhé poloviny minulého století, kdy byl u nás materialismus vyhlášen za jediný přípustný světový názor, jsou známy případy, kdy se vlastní děti zřekli matky-bohyně, aby neohrozily svoji profesní kariéru. A tak se bohyně, aby „neškodily“ svým nejbližším v době která přála špiclování, stáhly zcela do ústraní (Jilík 2013: 15).

Im dogmatischen System des Kommunismus waren die Göttinnen als fromme Katholikinnen und als Anhängerinnen eines übersinnlichen Zauberglaubens doppelt unerwünscht. Die feindseligen Bedingungen verhinderten eine Weitergabe des *bohyňování* an die nächste Generation.

3 Erzähltechnik und Gattungsfrage

3.1 Kapitelstruktur und Stellung der Erzählerfigur

Der Titel ist die erste und exponierteste Stelle eines literarischen Werks, an der ein mythisches Motiv eingeführt werden kann, in den meisten Fällen in Form einer Titelfigur (vgl. White 1971: 120). Die Titel der zwei untersuchten Romane machen sofort mit den Titelfiguren bekannt, die jeweils eine mythische Qualität aufweisen. Olbracht hat für den Titel den Namen des Protagonisten mit dessen in der legendären Traditionslinie der Karpatenräuber stehenden Bestimmung als „loupežník“ kombiniert. Das Wort „bohyně“ in Tučkovás Titel hat darüberhinausgehend auch ohne Kenntnis der regionalspezifischen Bezeichnung eine explizit übernatürliche Bedeutung. Die Göttinnen von Žitková sind, anders als der eigentlich profane Räuber, der nur über die mythischen Erzählungen zur übernatürlichen Figur wird, bereits durch ihre Tätigkeit als Wesen mit übernatürlichen Fähigkeiten definiert. Sie sind als Titelfiguren ein Kollektiv, es ist also bereits angedeutet, dass das Hauptinteresse nicht einer Einzelperson, sondern dem gesamten Phänomen gilt. Dementsprechend bezeichnet der beigefügte Eigenname anstatt eines Individuums den Ort. Eigennamen sind allgemein äußerst häufig in Titeln zu finden, weshalb ihr Einsatz nicht auf einen Konnex zum Mythos schließen lässt. Umgekehrt ist der Name aber ein Mittel, das der Mythisierung einer Figur über sein ihm innewohnendes Potential zur magischen Beschwörung zuträglich ist.

Die einzelnen Kapitelüberschriften können auf eine vergleichbarer Weise wie der Werktitel eingesetzt werden, sie sind weniger gewichtig, bieten aber mehr Möglichkeit zur Variation (vgl. ebd. 132). *Nikola Šuhaj loupežník* gliedert sich in sieben Kapitel. Die ersten beiden sind nach Orten benannt: „Koliba nad Holatýnem“, „Koločava“, die folgenden vier nach Personen: „Nikola Šuhaj“, „Oleksa Dovbuš“, „Eržika“ und „Přátelé“. Das letzte Kapitel heißt „Závěr“. Bis auf dieses, das eine Art von Resümee verspricht, sind alle Kapitel nach wichtigen Handlungsträgern benannt. Der Text in *Žitkovské bohyně* ist in fünf ungleich große Teile („Část I“ bis „Část V“) unterteilt. Diese gliedern sich in insgesamt 39 Kapitel. 18 von ihnen ist nach Personen benannt, wovon bis auf „Otec“ und „Badatelé se zvláštním pověřením“ alle aus einem Personennamen bestehen, darunter sechs Namen von Göttinnen. Folgende Kapitel tragen eine Ortsbezeichnung als Namen: „Internát“, „Antikvariát pana Oštěpky“, „Kopravy“, „Potočná“, „Bedová“, „Hexenarchiv“ sowie die vier Kapitel „Archiv den první“ bis „Archiv den čtvrtý“. Vier Kapitel sind nach einem Schriftstück aus den Archiven benannt. Die verbleibenden Kapitel sind „Bílý hádek“, „Pardubické nokturno“, „Závrať noci“, „Zaklínání bouřky“, „Dopis“ und „Červený náramek“. Diese bezeichnen ein Objekt oder

Ereignis, sind im Vergleich mit den übrigen Kapiteln mysteriöser und bauen mehr Spannung auf. Insgesamt lassen sich die Kapitelüberschriften einigermaßen in mit den Archivrecherchen zusammenhängende auf der einen Seite und in schicksalshafte Personen, Orte und Erlebnisse der Protagonistin betreffende auf der anderen Seite einteilen. Darin zeigt sich die für Tučkovás Werke typische Gegenüberstellung von historischen Dokumenten und den damit verbundenen erschütternden Erlebnissen der Einzelperson.

Das erste und das letzte Kapitel des *Nikola Šuhaj loupežník* bilden eine einheitliche, sich vom Mittelteil abhebende Rahmenerzählung. In den beiden Kapiteln ist, im Unterschied zu den fünf dazwischenliegenden, eine Erzählerfigur anwesend, die unmittelbar am Beginn des Romans eingeführt wird: „Když pisatel tohoto vypravování shledával v domovině Nikoly Šuhaje příběhy o tomto muži *nezranitelným*, který bohatým bral a chudým dával [...]“ (NŠ 5). Die Erzählung referiert auf sich selbst als „vypravování“. Die Bezeichnung „pisatel“ und die dritte Person vermitteln den Eindruck, der Erzähler sei ein Schreiber, der bloß niederschreibt, was er vorgefunden hat. „Vypravěč stojí opodál příběhu jako jakýsi chápající kronikářský zapisovatel, zamilovaný do krajiny a obdivující prudkou vzdornost jejích obyvatel“ (Pohorský 1971: 123). Der Eindruck eines distanzierteren Chronisten wird jedoch an einzelnen Stellen durch Personalpronomina gestört, die eher an einen Geschichtenerzählers gemahnen. Gleich auf der folgenden Seite wechselt der Erzähler in die Ich-Form:

„Ne,“ řekl mi pastevec na polonině nad Holatýnem, „lidé to říkají, ale bylo to jinak.“
A zatímco si nad ohněm opékal houbu holubinku, nabodnutou na jívové větvičce, vypravoval mi onu osudnou událost, která určila život Nikoly Šuhaje loupežníka.
[...] Holatýský pastevec začal vypravovati příběh Nikoly Šuhaje v kruhu pastýřů skotu při ohni, který vysoko plápolal k večerní obloze (NŠ 6).

Dies ist die einzige Szene, in der ein Ich-Erzähler als Figur direkt am Ort des Geschehens anwesend ist. Es folgt die Erzählung des Hirten von den Erlebnissen Nikola Šuhajs im Ersten Weltkrieg. Am Ende des ersten Kapitels kehrt die Narration noch kurz zum Erzähler zurück (vgl. NŠ 13). Das erste Kapitel für sich hat daher ebenfalls eine Rahmenform. Von der Eigenständigkeit des ersten Kapitels zeugt die Tatsache, dass es bereits vor dem Erscheinen des Romans gesondert veröffentlicht wurde (vgl. Píša 1982: 161). Die Binnenerzählung im ersten Kapitel kann als beispielhaft dafür verstanden werden, wie der Erzähler die Geschichten von Nikola Šuhaj zusammengetragen hat. Er bürgt durch die Ich-Form persönlich für deren Authentizität und präsentiert sich als direkter Ohrenzeuge. In den folgenden mittleren drei Kapiteln ist der Erzähler als Figur verschwunden, er kommentiert allwissend Zusammenhänge und weiß um die Gedanken aller Figuren.

Im letzten Kapitel tritt der Ich-Erzähler wieder in Erscheinung. Er spannt eine Verbindung mit der Szene am Beginn: „Leč bychom se snad chtěli vrátit až k počátku tohoto příběhu: ke kolibě nad Holatýnem“ (NŠ 173). Diese Rückkehr passiert zwar nur gedanklich, der Eindruck einer räumlichen Anwesenheit des Erzählers im Kreis der Hirten wird nicht mehr erweckt, eine Parallelität der beiden Rahmenkapitel ist dennoch deutlich erkennbar. Sie umfassen jeweils eine ausführliche Beschreibung des Landes sowie dessen alten heidnischen Gottes (vgl. NŠ 6; 170) und enden beide mit dem Fazit, dass es keine Unsterblichkeit gebe, da der Teufel immer eine Lücke finde, durch die er schlüpfen könne (vgl. NŠ 13; 173).

Im Schlusskapitel adressiert der Erzähler die Leser direkt in der zweiten Person. „Ale o jejích hrobu vám nepovědí ani obyvatelé chýší dole u silnice, ani nikdo z rodiny Šuhajovy“ (NŠ 172). Durch die Anrede wirkt es, als lade er – zumindest die seinerzeitigen – Leser ein, doch persönlich nach Koločava zu fahren und nachzufragen, sollten sie an der Wahrheit der Geschehnisse zweifeln. Er nennt die Stellen, an die sich die Leser wenden können, um die Übereinstimmung mit den Gerichtsakten zu überprüfen, auch wenn er ihre Aussagekraft für gering hält:

A nemá za mák smysl referovat o zdoluhavých protokolech divizního soudu užhorodského ve vyšetřování proti výpomocnému četníkovi Jiřímu Vláškovu a proti mnohým jiným, obviněným kromě jiných deliktů i ze žhářství, o aktech, z nichž konec konců nezmoudříte, protože se nedovíte, jak se věci skončily (NŠ 168).

Obwohl Olbracht den Erzähler als ortskundigen Reporter vorstellt, der mit sämtlichen Dokumenten zu dem Fall vertraut ist, legt er ihn nicht so an, dass die Leser ihm ihr uneingeschränktes Vertrauen schenken können. Er ist bei der Weitergabe von Information nicht so genau, wie man es von einem Reporter erwarten würde: „Asi tak to vyprávěl nad Holatýnem pastevec“ (NŠ 13). Es geht ihm nicht um die historische Wahrheit: „Pisateli tohoto vypravování se věru nechce, teď, po jedenácti letech, shledávat a ověřovat historické droby, které zbyly po velkém loupežníkovi Poloninských Karpat“ (NŠ 168). Er redet die Recherchen bewusst klein, und berichtet vom weiteren Schicksal einiger wichtiger Figuren nach dem Tod Nikola Šuhajs nur, indem er die Informationen zugleich mit stilistisch auffälligen Phrasen wie „A není ani zvláště zajímavé“, „A dojistá není nutno výslovně podotýkat“, „A nemá za mák smysl referovat“, „A bylo by zhola zbytečné vykládat“ „A je už veskrze věc nudná luštit prahanebné písmo“ (NŠ 168f.) als irrelevant abtut. Ironisch macht sich der Erzähler über pedantische Recherchen lustig, um damit implizit zu zeigen, dass er diese sehr wohl angestellt hat.

Nebo snad má být uspokojen zájem lidí důkladných a pořádných studií pozemkových knih okresního soudu voňšovského, prohlídkou berních listin a zjištěním, že je Abram Beer nejen zapsaným vlastníkem oné louky na břehu Koločavky, nýbrž také skutečným jejím držitelem? (NŠ 169).

Die Details werden ironisiert um auf das eigentlich Wichtige hinzuweisen: „Něco jiného považuje autor za důležité: [...]“ (NŠ 169). Die mythische Dimension wird betont und der Erzähler tritt wertend für diese Sicht ein.

Um die Leser zu überzeugen, versucht er sie gleich zu Beginn des Romans durch ein „Wir“ zu involvieren und die folgende Geschichte nicht zu belächeln. „Neboť v tomto kraji lesů, zvrásněném horami jako kus papíru, který se chystáme hoditi do kamen, žijí posud děje, jakým se bláhově usmíváme jen proto, že se u nás nestávají již po staletí“ (NŠ 5). Irrationale, magische Vorgänge werden mit einem Argument der Ungleichzeitigkeit gerechtfertigt. Aus der Sicht der modernen Welt („u nás“) wirken sie lächerlich, doch in den archaischen Wäldern passieren sie noch immer. Der Mythos lebt, wenn er erzählt und geglaubt wird. Der Erzähler deutet an, dass in der Erzählung eine universale menschliche Sehnsucht bedient wird, die in der rationalen Sphäre unerfüllt bleiben muss: „Neboť, nehodláme-li již mluvit o pojmu tak odtažitém, jako jest nesmrtnost: po nezranitelnosti toužíme všichni“ (NŠ 13). Die Rahmenerzählung als Einfassung der Geschichte des Helden in ein vor- und ein nachbereitendes Wort des Erzählers dient der Vermittlung über eine Instanz, die den Lesern einen authentischen Kontakt mit dem Geschehen verspricht. Der vom Erzähler transportierte Mythos wirkte so authentisch, dass der Autor selbst als diesem entwachsen angesehen wurde und nicht etwa umgekehrt:

Namnoze bývají takové země a kraje básníků místem jejich dětství, kdežto Olbracht v Podkarpatsku teprve kolem své padesátky nalézá svou zaslíbenou zemi a umí na ni hledět důvěrně, jako by její prastarý Bůh pastevců a stád byl jeho Bohem od malička, jako by pohádky o domcích na kuřecích nožkách, o skřetech v stájích a zimovkách a o vílách na konopných polích byl sám slýchal již v dětství (vgl. Hlávka 1935: 5).

Žitkovské bohyně weist formal ebenfalls einen Rahmen auf. Zwei Texte ohne Überschrift umschließen die beschriebene Kapitelstruktur. Im Inhaltsverzeichnis werden sie als Prolog und Epilog bezeichnet und stehen in der Gliederung auf einer Ebene mit den fünf Teilen, die die einzelnen Kapitel enthalten, und der ganz am Ende stehenden „Poznámka autorky“. Diese Anmerkung der Autorin enthält eine Erklärung zum Grad der Fiktionalität des Geschriebenen, Quellenangaben und Danksagungen. Sie ist daher nicht als Teil der Narration zu betrachten.

Anders die beiden überschriftslosen Abschnitte, die in der Diktion dem Haupttext entsprechen und wesentliche Bestandteile der Handlung darstellen. Sie bilden jedoch keinen einheitlichen Rahmen, da sie keinen Bezug zueinander haben und vor allem die Erzählperspektive betreffend auf unterschiedlichen Ebenen liegen. Im Prolog ist wie im Mittelteil die Erzählerperspektive auf die Figur der Protagonistin Dora beschränkt. Der Einstieg in das Geschehen erfolgt unvermittelt. Im Präsens läuft aus Doras Perspektive die Entdeckung der Leiche ihrer Mutter ab. Die Szene stellt sich am Beginn des folgenden ersten Kapitels als eine Kindheitserinnerung heraus: „Dlouho si myslela, že tou události začalo všechno jejich trápení“ (ŽB 15). Diese Erzählweise in dritter Person und Präteritum wird in der Folge beibehalten, der Prolog hebt sich als besonders gegenwärtig vom übrigen Text ab. Der schnelle Handlungsaufbau und die direkten Reden erzeugen einen lebhaften Einstieg in medias res.

Dass sich der Epilog genannte Abschnitt deutlich vom Text zuvor abhebt, ist sofort an der Verwendung der ersten Person ersichtlich. Eine Ich-Erzählerin tritt am Ende als Figur hervor, die die aus dem vorangegangenen Text als Nebenfigur bekannte Alžběta Baglárová in Žitková besucht. Im Dialog mit der alten Nachbarin Surmenas entfaltet sich eine eindeutige Autoreferentialität des Werks.

Pro co to potřebujete vy?

— Pro knihu, řekla jsem.

— A pro jakou školu? — To nebude odborná publikace, odpověděla jsem trochu s ostychem, že nenaplním její představu o důstojném výsledku. — Bude to románový příběh.

— Aha, řekla Baglárová přemýšlivě. — Ale to taky nemusí být špatné, aspoň tomu budou lidi líp rozumět.

Usmála jsem se (ŽB 441).

Daraus folgt, dass diese Schlusszene stattgefunden hat, bevor die Erzählerin das geplante Buch geschrieben hat. Die Leser können anhand des persönlichen Gesprächs der Erzählerin mit der langjährigen Augenzeugin die – fiktive – Genese des Werks, das sie gerade lesen, rekonstruieren. Der Epilog funktioniert also wie die Rahmenhandlung von *Nikola Šuhaj loupežník*, mit dem Unterschied, dass der metafiktionale Rahmen nicht von Anfang an die Lektüre bestimmt, sondern erst retrospektiv auf das zuvor Gelesene gelegt wird. Die Figur der Baglárová wird im Nachhinein als zwischen der Erzählerin und der vorangegangenen Handlung stehende Instanz eingeführt. Als solche verleiht sie der Erzählung zusätzliche Authentizität, analog zum Hirten in der Rahmenhandlung bei Olbracht. Von ihr erfährt die Erzählerin erst, dass die Ethnologin Dora Idesová, deren Arbeiten sie von ihren bisherigen

Recherchen kennt, eine Nachfahrin der Göttinnen ist. Hier findet die Erzählerin ihre Protagonistin und so einen persönlichen Anknüpfungspunkt an die Materie. Vom Tod der Protagonistin und davon, dass Surmena möglicherweise Mahdalkas Ziehtochter und Nachfolgerin Fuksena ermordet hat, erfahren auch die Leser erst im Epilog aus dem Mund Baglárovás, folglich aus erster Hand. Baglárová erfüllt aber darüber hinaus noch eine Aufgabe, die bei Olbracht dem Erzähler zukommt. Sie deutet die Geschichte im Rückblick aus mythischer Sicht. Sie ist überzeugt davon, dass die unaufgeklärte Ermordung Doras die unausweichliche Erfüllung des Fluchs ist, der auf der Familie lastet: „Taky tomu nevěříte, co? Ani Dora nevěřila. Vůbec se to neměla dozvědět, Surmena se snažila, aby se to k ní nikdy nedoneslo, ale Dora si cestu k té kletbě našla sama. Tak dlouho naléhala, až jí Irma řekla o Mahdalce, co jim tak porobila“ (ŽB 444). Die Erzählerin ist gegen diese Auslegung skeptisch, gleichzeitig von ihrer bestechenden Erklärungskraft verunsichert. Sie beansprucht selbst keine Deutungshoheit, sondern dient vielmehr als zweifelnde Identifikationsfigur.

Sowohl Olbracht als auch Tučková wollen den Eindruck zu erwecken, als seien die Erzählerfiguren sie selbst. Letztere sind in beiden Fällen als in der Region Recherchierende gestaltet, die mit Zeitzeugen sprechen, die die vor wenigen Jahren verstorbenen Protagonisten noch persönlich gekannt haben. Für Olbracht gilt, dass auch die Jahreszahlen eine Identifikation von Erzähler und Schriftsteller stützen. Nikola Šuhaj stirbt im Jahr 1921, der Erzähler hat zum Geschehen einen Abstand von elf Jahren (vgl. NŠ 168) und der Roman erscheint im Jahr 1933. Es erscheint also plausibel, dass Olbracht die Geschichte tatsächlich elf Jahre nach Šuhajs Tod geschrieben hat. Tučková legt weder den Tod der Protagonistin noch den Auftritt der Erzählerin zeitlich fest, die Parallelen sind dennoch deutlich. Das Vorhaben der Erzählerin einen Roman zu verfassen und die Methode der Recherche entsprechen den tatsächlichen Gegebenheiten (vgl. ŽB 441). Obwohl deswegen die Erzählerfiguren nicht als Stimmen der Autoren verstanden werden dürfen, haben Olbracht und Tučková doch bewusst den Anreiz hergestellt, diese Gleichsetzung zu vollziehen. Sie erzielen damit einen Effekt der scheinbaren Historizität des Fiktiven. Erweckt der Erzähler den Anschein, nicht fiktional zu sein, überträgt sich dieser Anschein auch auf die erzählte Welt.

3.2 Historischer Roman

Tučková nennt ihr Werk einen historischen Roman und die Menge an Daten, Namen von Personen und Orten, Dokumenten und kulturgeschichtlichen Einzelheiten, die es enthält, weist auf eine Zugehörigkeit zu der Gattung hin, für die derartige „Geschichtssignale“ typisch sind (vgl. Aust 1994: 22). Der historische Roman schöpft aus der Geschichtsschreibung und versucht seine fiktive Welt zu einem getreuen Abbild einer realen Vergangenheit zu machen. Diese lässt sich nur begrenzt anhand der überlieferten Dokumente rekonstruieren und der Erzähler füllt die Leerstellen mit erfundenen Figuren und Geschehnissen (vgl. ebd. 31). Eine erfundene Erzählung wird also in einen realen Kontext eingepasst. Das Streben nach Authentizität bedeutet nicht, dass historische Tatsachen nicht künstlerisch abgeändert werden dürften. So bewegt sich der historische Roman zwischen historischen, ahistorischen und fiktiven Situationen und verbindet politisches Geschehen mit privaten Handlungen (vgl. ebd.). Die Hereinnahme historischer Namen und Ereignisse in eine fiktive Welt erhöht deren Anschein real zu sein, gleichzeitig wird die Souveränität der fiktiven Welt durch den ständig möglichen relativierenden Abgleich mit der historischen Überlieferung angefochten (vgl. Hodrová 2001: 559). Alles Ahistorische muss sich künstlerisch rechtfertigen, um von den Lesern als beabsichtigte Manipulation des Erzählers mit der Historie und nicht als Fehler oder Fälschung wahrgenommen zu werden. Seit Walter Scott den Erfolg der Gattung begründet hat, ist sie mit dem Vorwurf der Geschichtsfälschung konfrontiert und muss mit Berufung auf künstlerische Freiheit die „Überlegenheit der poetischen Geschichte“ dagegensetzen (vgl. Aust 1994: 68).

Wenn ein Roman ein wirklichkeitsgetreues Bild eines historischen Zustands nachempfinden soll, setzt dies eine genaue Kenntnis der Quellen voraus. Diese müssen mit einer überzeugenden Imagination belebt werden.

Geschichtliche Stoffe episch zu bearbeiten heißt demnach: aus der unendlichen Fülle des Vorgefallenen (und Überlieferten) geeignetes auszuwählen, im Wirbel der Ereignisfolgen eine Spur zu ziehen, Tatsachen abzubilden, Vorerzähltes nachzuerzählen, Quellen, Annalen und Chroniken zu verlebendigen und aususchmücken, Lücken [...] zu füllen, nicht Überliefertes oder nicht Überlieferbares mitzuteilen, Widriges zu verändern und Verborgenes zu offenbaren (Aust 1994: 19).

Dieses Kompositionsprinzip liegt beiden untersuchten Romane zugrunde. Olbracht und Tučková haben einem überlieferten Stoff als bedeutsam ausgewählt und literarisch lebendig gemacht. Die Glaubwürdigkeit der historischen Angaben vermittelt Olbracht durch die

Persönlichkeit des mit den Lesern kommunizierenden Erzählers in der Rahmenhandlung. Wie schon gezeigt, erwähnt er ironisierend die Akten, in denen die gerichtlichen Prozesse im Umfeld Nikola Šuhajs festgehalten sind. Eine gewisse geschichtliche Referenzierung ist also im Roman selbst enthalten. Nachdem ihm Geschichtsfälschung vorgeworfen wurde, liefert Olbracht in *Hory a staletí* nachträglich genauere Hinweise zur Historizität des Romans: „Nikola opravdu v zákopech nikdy nebyl a já jsem si je jen vymyslíl, přejav je z legendy, abych si usnadnil spojení mezi ní a skutečnost. Ale jinak se pohyboval vnější život opravdového Šuhaje skutečně tak, nebo alespoň skoro tak, jak jsem to napsal“ (Olbracht 1935: 112). Olbrachts Rechtfertigung der Abänderung einer historischen Tatsache ist die größere Überzeugungskraft der Legende bzw. des Mythos.

Tučková fügt, wohl um Unklarheiten bezüglich des Maßes an Fiktionalität und Vorwürfen der Geschichtsfälschung vorzubeugen, am Ende des Romans eine Erläuterung zum historischen Wahrheitsgehalt bei. Dort heißt es: „Mnohé osudy či epizodické příběhy jsou připsány jiným z bohyní, některé jsou fiktivní. Dokumenty použité v knize jsou smýšlené, vycházejí však z existujících materiálů; podobných najdeme v českých i slovenských archivech mnoho“ (ŽB 449). Das für den historischen Roman kennzeichnende freie Hantieren mit historischem Material ist auf diese Weise umgesetzt. Die Dokumente sind zwar erfunden, sie sind den Originalen aber so authentisch nachempfunden, dass sie hypothetisch ebenso echt sein könnten.

Eine Besonderheit in *Žitkovské bohyně* ist, dass sich die Handlung ihrerseits über eine fiktive Recherche der Protagonistin abwickelt. Der Plot folgt den Bemühungen Doras eine Arbeit über die Göttinnen zu verfassen. Der Prozess der Beschaffung der Dokumente, Ausmaß und Erfolg der Recherchen werden im Detail nachvollzogen.

Ať pak Dora zkoušela co chtěla, dál, hlouběji do minulosti se nedostala. Stála před pustým, nekonečným bezčasím, do něhož neútila už ani jediná nitka, již by se mohla držet. Farní knihy z doby před třicetiletou válkou nebyly kompletní, matriky ani gruntáře neexistovaly, chyběla další vodítka (ŽB 82).

Die Autorin hat anhand ihrer Recherchen zum Thema eine Figur erschaffen, die ihrerseits diese Arbeit betreibt. Diese forscht in Archiven und enthüllt allmählich ihre Familiengeschichte, wobei sie an Episoden ihrer Vergangenheit erinnert wird. Daraus ergibt sich für die Leser eine über schlüssige Verknüpfungen vorangetriebene Handlung. Die Auseinandersetzung mit historischen Dokumenten findet über die Untersuchungen Doras auch innerhalb der Narration statt.

Ein Kennzeichen des historischen Romans ist der fiktive „mittlere Held“, der keine heroische Figur ist und in ihn übersteigende politische Konflikte gerät (vgl. Aust 1994: 65). Nikola Šuhaj scheint vorderhand nicht diesem Typus zu entsprechen. Sein Heldentum beruht aber maßgeblich auf mythischen Projektionen. Er ist ein von den widrigen Umständen zum Räuber gemachter Bauernsohn, der erst im kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung zum Helden wird. Seine Durchschnittlichkeit zeigt sich daran, dass Nikola nach der Rückkehr aus dem Krieg eine in allen Belangen gewöhnliche Existenz aufbauen will. „Ne, Nikola Šuhaj nebyl Oleksa Dovbuš. Sestoupil ze svých hor. Pro ženu. Pro trochu zralých višňů, kterými chutnala Erzžika. Bydlil u otce pod Sucharem a kromě v neděli do kostela nikam nevycházal. Jako by se nemohl dosytit tepla, sálajícího z chlebové peči“ (NŠ 38). Die biedereren Wünsche Nikolas nach einem beschaulichen und angenehmen Leben zeigen, dass er kein idealtypischer Geschichtsheld ist. Sein Wirken hat den Lauf der Geschichte nicht erheblich beeinflusst, in den historischen Dokumenten ist er als Bandit verzeichnet. Obwohl Nikola Šuhaj eine belegte Figur ist, hat er durchaus Züge eines mittleren Helden. Dora entspricht als fiktive, in einen geschichtlichen Kontext gesetzte Figur eindeutig diesem Typus.

Anfang und Ende haben in der Gattung Roman allgemein als exponierte Stellen besondere Bedeutung. Als erste Sätze im historischen Roman, die den Einstieg in den „Geschichtsraum“ schaffen, sind sowohl die erklärende Einleitung des Erzählers als auch der plötzliche Beginn mitten im Geschehen verbreitet (vgl. Aust 1994: 27). Olbracht realisiert die erste, Tučková die zweite Möglichkeit. Das Ende wiederum „enthüllt Art und Sinn des Geschichtsendes: den glücklichen oder tragischen Abschluss des Vergangenen, den erfreulichen oder katastrophalen Anfang des Gegenwärtigen, die tröstende oder beängstigende Dauer des Immerwährenden“ (ebd. 29). Beide Romane verhandeln am Ende, nach dem Tod des Protagonisten, eine mythische Deutung des Geschehenen. Von den genannten Möglichkeiten, welchen Sinn das Ende stiftet, ist in ihnen vordringlich der Verweis auf das Immerwährende zu erkennen. Das wirft die Frage auf, inwieweit der ahistorische Mythos Bestandteil der ihm eigentlich zuwiderlaufenden Gattung des historischen Romans sein kann. In dieser sind mythische Stoffe nicht per se ausgeschlossen, da sie funktional wie geschichtliche behandelt werden können (vgl. ebd. 4). Die in die Prähistorie reichende, mythologisierende Variante gehört als Randerscheinung zur Gattung (vgl. ebd. 33). Ein prähistorischer Mythos kann heute noch eine existenzielle Bedeutung haben, befindet sich aber kaum mehr in einem Spannungszustand mit der historischen Wirklichkeit. Mythische

Vorgänge in einem historischen Roman der Zeitgeschichte können demgegenüber der Frage nach einer übernatürlichen Wirklichkeit Aktualität verschaffen.

3.3 Polyphonie und erlebte Rede

Den Begriff Polyphonie hat Michail Bachtin in der 1929 erschienenen Arbeit *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* anhand der Romane Fedor Dostoevskijs in die Literaturwissenschaft eingeführt. Der Terminus aus der Musikwissenschaft bezeichnet Vielstimmigkeit. „Das Wesen der Polyphonie besteht [...] darin, daß die Stimmen selbstständig bleiben und als solche in einer Einheit höherer Ordnung [...] aufgehen“ (Bachtin 1985: 27). Ebenso wie die einzelnen Stimmen der polyphonen Musik gleichwertig und voneinander unabhängig sind und doch ineinandergreifen und ein großes Ganzes ergeben, verhält es sich mit den Stimmen der Figuren im polyphonen Roman. Dostoevskij selbst sieht eine Analogie zwischen seinem literarischen Kompositionsprinzip und dem Tonsatz in der Musik, da er wie ein Komponist mit der Setzung von Kontrapunkten arbeitet, indem er gegensätzliche Stimmen gegenüberstellt und in einen Dialog treten lässt (vgl. ebd. 49f.). Im Gegensatz zum monologischen Roman spricht der Autor im polyphonen Roman nicht über den Helden, sondern mit diesem, als ob er anwesend wäre. Der Autor gibt den Figuren Raum zur nicht nur rhetorischen Widerrede und versucht sie in einer inneren Logik der Selbstständigkeit zu konstruieren, um ihnen einen ernsthaften fremden Standpunkt zu geben (vgl. ebd. 71f.).

Bachtin bemerkt, dass für Dostoevskijs Weltsicht nicht die Entwicklung, sondern die Koexistenz bestimmend ist. Dostoevskij stellt Widersprüche gegenüber und versucht die Wechselwirkungen, die in der Dialogizität herrschen, zu erfassen (vgl. ebd. 34). Die Betonung der Gleichzeitigkeit vor der Linearität erinnert an die Koinzidenz der zyklisch sich wiederholenden archetypischen Ereignisse im Mythos. Die Analogie lässt sich noch weiter ausbauen, denn die Vereinigung widersprüchlicher Varianten im Mythos funktioniert analog wie die höhere Ordnung polyphoner Stimmen nach Bachtin. Diese polyphone Struktur der mythischen Überlieferung korrespondiert mit der von Otto geäußerten inneren Verwandtschaft des Mythos zur Musik.

Voraussetzung für die Polyphonie ist, dass selbstständige Stimmen im Roman gegensätzliche Standpunkten ausbreiten. Olbracht verwendet innerhalb der Binnenerzählung das Mittel der erlebten Rede, um verschiedene Stimmen zu Wort kommen zu lassen. Die erlebte Rede ermöglicht es dem nicht als Person präsenten Erzähler ohne Umschweife in die Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren einzudringen. Sie ist der Form nach eine Äußerung des Erzählers, muss aber als Rede der Figur interpretiert werden (vgl. Salvato 2005: 51). Von der direkten Rede unterscheidet sie sich darin, dass die Figurenrede nicht durch Interpunktion markiert ist und Personalpronomina gleich wie in der indirekten Rede verwendet werden. „Na

rozdíl od přímé řeči s jejími třemi osobami-shiftery polopřímá řeč, ve shodě s objektivní Erformou, zná jen třetí, absolutní osobou u sloves a zajmen“ (Doležel 1993: 24). Die Figuren sprechen von sich selbst in dritter Person. „Nikola zůstal uprostřed jizby stát sám. Hrdlo měl maličko zadrhnuto. Přátelé ho zradí. Doktor měl pravdu ... Zradí ho také Eržika? Och, jak toužil po Eržice teď, kdy se jeho tělo nalévalo novou krví, jak se mu chtělo Eržiky!“ (NŠ 42). Die erlebte Rede drückt die Gedanken der Figur aus, während formal aus der objektiven Perspektive des Erzählers erzählt wird. „Es handelt sich dabei um ein auktorial-kommentierendes Erzählverfahren, wobei die übergeordnete Erzählinstanz kurzfristig die Optik des Protagonisten einnimmt, ohne dabei ihre eigene Identität völlig zu verlieren“ (Salvato 2005: 90). Die erlebte Rede kann nicht immer eindeutig vom Erzählerbericht geschieden werden kann, da die Fokussierung häufig fließend vonstattengeht. Der Erzähler kann den Fokus der erlebten Rede aber auch plötzlich von einer Figur auf die andere verlagern. Das folgende Beispiel zeigt, wie der Blickwinkel abrupt vom vor der Tür stehenden Nikola auf die ihm öffnende Mutter übergeht:

Zaťukal na okno. Na skle se objevila matčina tvař. Co tu chce Nikola? Vyšla.
Stála v košili proti němu na zápraží, oba se maličko usmívali a hleděli na sebe. Na účel příchodu se nebylo třeba prátí, puška na rameni říkala vše.
„Otec je v poli?“
Ne byl doma. Šrapnel mu přerazil nohu a také v paži zůstalo několik kulek. Teď ho poslali domů na dovolenou; než zase půjde.
„Dětem neříkejte nic, maminko!“ (NŠ 19).

Wenn direkte und erlebte Rede aufeinander folgen, ergibt sich der Umstand, dass die grammatikalische Zeitform nicht übereinstimmt (vgl. Doležel 1993: 26). Die direkte Rede steht im Präsens, die erlebte im Präteritum, obwohl das Geschehen auf derselben Zeitebene stattfindet, wie der Dialog zwischen Nikola und seiner Mutter illustriert. Die Antwort der Mutter auf die Frage nach dem Aufenthalt des Vaters steht in erlebter Rede. Da sie formal wie Erzählerrede aussieht, wirkt sie gleichzeitig wie eine Information des Erzählers an die Leser. Deiktika sind ein Hinweis auf die „erlebte“ Perspektive einer Figur (vgl. ebd. 27). Diese Wörter, die vom Sprechenden abhängige Relationen ausdrücken („matčina tvař“, „tu“, „ted“), sind wie in der direkten Rede zu verstehen. Sie erzeugen den Eindruck von Anwesenheit: „Nad nimi a kolem nich sviští blesky. Zde! Tam!“ (NŠ 91).

Ein weiteres Merkmal der erlebten Rede ist ihre oft starke emotionale Markierung. Oft tritt die emotionale erlebte Rede in Form von Ausrufen oder rhetorischen Fragen plötzlich aus der Erzählerrede hervor (vgl. Doležel 1993: 28). Die Emotion der Figur bricht regelrecht in die

Erzählerrede herein: „Abrama Beera udeřila zpráva přímo po srdci. Jak? Co? Kdy? Kde?“ (NŠ 50). Interjektionen und expressive Ausdrücke erhöhen die Unmittelbarkeit der erlebten Rede und lassen die Präsenz des Erzählers vergessen: „No ne, hlavo chytrá!“ (NŠ 75), „Příšerné plemeno!“ (122), „Chachá!“ (72). Die erlebte Rede passt sich wie die direkte der Ausdrucksweise und dem Weltbild der Sprechenden an. Für die christliche Bevölkerung sind Ausdrücke wie „Ježíši Kriste“ oder „zázračná ikona Panny Marie“ (NŠ 17) typisch. Vereinzelt kommen auch rumänische und ukrainische Sprachelemente vor: „jeste baň? Máš peníze?“ (NŠ 37), „pomolim sja“ (40). Am ausgeprägtesten stilisiert ist die erlebte Rede der Juden. Die Interjektionen „Oj, ojojjoj!“ (NŠ 43), „Nuú?“ (75), Gebete, hebräische, jiddische und umgangssprachliche Elemente sind hierfür charakteristisch: „Ma tojvi ojhulechu Jankoif, jak dobré jest přebývati v stanech tvých, ó Jakube“ (NŠ 43), „Křesťan je kůň! Mejse behejme!“ (107), „É! Šlak aby ho trefil!“ (46). Nicht nur Sprache und Religion, allein die Sichtweise auf eine bestimmte Sache lässt erkennen, wer hinter einer Aussage in erlebter Rede steckt. In der Bezeichnung für den Protagonisten offenbart sich die Haltung, die die Figuren zu ihm einnehmen. Die Dorfbewohner nennen ihn „Nikola“, „Nikolka“, „sokol Nikola“, die Gendarmen hingegen „Šuhaj“, „bandita“, „vrah“ oder „zločinec“ (vgl. Doležel 1993: 30). Der Erzähler nimmt in seiner Rede wechselweise die Perspektive der Figuren aus allen Bevölkerungsgruppen auf und erfasst somit objektiv die Gesamtheit der Realität, die sich aus widersprüchlichen Meinungen zusammensetzt. Er ist eine dynamische Instanz, die die Stimmen der Figuren zu einem abgestimmten polyphonen Gesamtwerk zusammensetzt.

Dass die Figurenrede – obwohl vor allem die jüdische Gemeinde über ihre Sprache sehr markant charakterisiert wird – nicht ganz authentisch ist, weil Olbrachts gehobene Schriftsprache den fern der Zivilisation lebenden einfachen Bewohnern des Berglands nicht entspricht, ist der Polyphonie nicht abträglich. Der polyphone Roman verlangt nicht unbedingt, wie man vermuten möchte, eine ausgeprägte stilistische Differenzierung der Figurenrede. Dialekt und Hochsprache, Berufsjargons, gehobene oder derbe Ausdrucksweise müssen nicht zwangsläufig originalgetreu sein. Dostoevskijs polyphone Romane sind in dieser Hinsicht stilistisch viel weniger ausgeprägt als die Romane vieler monologisch schreibender Autoren (vgl. Bachtin 1985: 202). Auch der historische Roman verlangt im Übrigen keine authentische Sprache der Figuren (vgl. Aust 1994: 24f.). Sowohl die Vielstimmigkeit als auch die historische Glaubwürdigkeit sind nicht an der oberflächlichen sprachlichen Gestalt festgemacht.

In *Žikovské bohyně* verlässt die Erzählerin – den Epilog in dem sie als Figur hervortritt ausgenommen – den Horizont der Protagonistin nie. In einer Passage scheint es, als würde eine erlebte Rede außerhalb der Perspektive Doras existieren: „Ne a ne, vrtěla hlavou Shánělka. Zbláznili se? K čemu by jí byla lidská hovna?“ (ŽB 79). Die erlebte Rede ist auch hier emotional und expressiv markiert, die rhetorischen Fragen machen sie als solche erkennbar. Die gesamte Szene vom Prozess mit Kateřina Shánělka ist ein Wechsel zwischen der Perspektive der Shánělka und jener Doras, die in zunächst unklarer Weise als Beobachterin anwesend ist. „Udělalo se jí mdlo. Co má proboha říct? upírala prosebné oči k Doře“ (ŽB 80). Schließlich stellt sich die Szene als Traum Doras heraus, die im Roman einheitliche Vermittlung aller Geschehnisse durch deren Perspektive bleibt gewahrt. Da diese Perspektive nicht gebrochen und relativiert wird, kann sie gewissermaßen als durch die Erzählerin abgesegnet gelten. Die Erzählerin nimmt mit ihrer skeptischen Unentschiedenheit gegenüber Baglárovás eindeutiger Interpretation wie Dora eine zweifelnde Haltung zur mythischen Dimension ein. Die relativierende Betrachtung aus verschiedenen Blickwinkeln findet über die Figur Doras statt, die trotz Involviertseins eine glaubwürdige Instanz, ja sogar eine wissenschaftliche Spezialistin, vorstellt.

Die Funktionen der erlebten Rede – Subjektivität, Emotionalität – werden innerhalb von Doras Gedanken durch formal mit Geviertstrich als direkte Rede ausgezeichnete Einschübe erfüllt.

Před Dorou se živě zhmotnil obraz Schwannze, kterým v těsné cele, před očima tří spoluvěžeňů, lomcovala bezbřehá bezmoc a vztek. Zřetelně slyšela jejich výsměšné poznámky — co je to za chlapa? Kdo ví, jestli jí to vůbec uměl pořádně udělat, když mu zdrhla! Paroháč! (ŽB 425).

Nicht durch Doras Perspektive gefilterten Stimmen sind jene, mit denen Dora einen Dialog führt, die also wörtlich wiedergegeben sind. In direkter Rede können über mehrere Seiten ganze Geschichten erzählt werden, wie im Kapitel „Irma Gabrhelová“. Irmas eingefügte Erzählung in erster Person wird nur gelegentlich durch Einwürfe Doras unterbrochen, die alte Frau kommt ausführlich als selbstständige Stimme zu Wort. Auch die als Erinnerung Doras wiedergegebenen Dialoge sind als authentische andere Stimmen anzusehen, es besteht kein Hinweis auf Unglaubwürdigkeit. Aus Doras Erinnerung wird auch ein Tagebucheintrag über vier Seiten zitiert: „[Zápis jí] uvízl v paměti natolik, že se jí vybavil i nad Surmeniným svazkem. Byl to tenhle: [...]“ (ŽB 195). Doras Gedächtnis kann in diesem Fall und in den Kindheitserinnerungen allgemein unmöglich so präzise sein wie vorgegeben. Es handelt sich

vielmehr um ein in Romanen übliches erzählerisches Instrument, vergangene Handlungen in die Erzählung einzubetten. Die Gespräche, die Dora führt, sind das eine Mittel, mit dem trotz der Beschränkung der Erzählperspektive auf eine einzige Figur eine polyphone Gegenüberstellung verschiedener Stimmen erreicht wird. Das zweite sind die in den Romantext eingefügten Schriftstücke, in denen die Perspektive der jeweiligen Verfasser zum Ausdruck kommt. So ergibt sich eine Collage von gegensätzlichen Stimmen.

Mit der Feststellung verschiedener Perspektiven ist eine Polyphonie, wie sie Bachtin versteht, noch nicht gegeben. Diese erfordert darüber hinaus gegensätzliche weltanschauliche Standpunkte der Figuren, die als selbstständige Stimmen in einen Dialog treten. Die Analyse der divergierenden Anschauungen zum Mythos wird noch zeigen, dass die Autoren beider Romane Expressionen widersprüchlicher Weltbilder nebeneinanderstellen, die sich in einem Verhältnis der Dialogizität befinden.

3.4 Collage

Der Begriff Collage, von französisch *coller*, stammt aus der bildenden Kunst und kann auch in der Literatur im übertragenen Sinn als ein Zusammenkleben verstanden werden. Die literarische Collage ist eine Juxtaposition von verschiedenartigen Texten, die unterschiedliche Genres oder Textsorten umfasst, welche im Unterschied zur Bildcollage aber eine lineare Anordnung haben und demgemäß in einer vorgegebenen Reihenfolge gelesen werden müssen (vgl. Hodrová 2001: 465). Da die Verschiedenartigkeit der montierten Texte als Collage erkennbar sein soll, ist sie üblicherweise auch visuell hervorgehoben.

Vidíme, že všude kde se vyskytuje kompozice tříště a koláže, mizí nebo se potlačuje moment hierarchie – žánrové a stylové (žánr vysoký x žánr nízký), ruší se rozdíl mezi textem literárním a neliterárním, mezi filozofickou sentencí a všednodenní banalitou, slovem vlastním a „cizím“ (citátem) (Hodrová 2001: 469).

Texte unterschiedlicher Stile, Genres und nichtliterarische Textsorten können nebeneinandergestellt und kontrastiert werden. Wenn die collagierten Texte Blickwinkel verschiedener Figuren und Instanzen wiedergeben, ist die Collage ein wirksames Mittel zur Erzeugung von Polyphonie. Bachtin bezeichnet die flächige Zusammenstellung von heterogenen Texten auf einer Zeitungsseite, die nichts anderes als eine Collage ist, als inspirierend für die polyphone Schreibweise:

Wir glauben, daß die Leidenschaft Dostoevskijs für die Journalistik und seine Vorliebe für die Zeitung, die Tatsache, daß er mit seinem durchdringenden Verstand die Zeitungsseite als lebendiges Abbild der zeitgenössischen sozialen Gegensätze im Schnittpunkt eines Tages begreift, wo vielfältiges und widersprüchliches Material neben- und gegeneinander entfaltet wird, sich gerade aus der grundlegenden Besonderheit seiner künstlerischen Sehweise erklären (Bachtin 1985: 36).

Die ideale Reportage forscht objektiv und differenziert nach der Wahrheit und präsentiert ihren Lesern sämtliches gesammeltes Material. Es entsteht eine Collage von Augenzeugenberichten, statistischen Daten, persönlichen Eindrücken etc. Analog kann die Collagetechnik im Reportage-Roman beziehungsweise im historischen Roman, der ebenfalls auf einer Recherche beruht, zur Erzeugung von Vielseitigkeit und breiter Objektivität dienen.

Olbracht setzt die Collage in *Nikola Šuhaj loupežník* ein, allerdings sehr begrenzt. Das einzige längere Textelement, das im Erzähltext als authentisches Dokument präsentiert wird, ist das Plakat zur Ausschreibung eines Kopfgeldes, gekennzeichnet durch dicke Rahmenlinien um den Text (vgl. NŠ 138f.). Auch eine Tafel, auf der „Šuhajův konec“ mit dem Sterbedatum

geschrieben steht, ist grafisch durch eine dünne Einrahmung stilisiert (vgl. NŠ 167). Weiters sind zwei Liedstrophen und zwei kurze Schriftstücke in den Erzähltext eingefügt, formal abgehoben durch Kursiv- beziehungsweise Majuskelschrift (vgl. NŠ 30; 83; 130; 173).

In *Žitkovské bohyně* ist die Collage hingegen ein durchgängiges Kompositionsprinzip. Es handelt sich zum Großteil um behördliche Dokumente, außerdem um Briefe, Tagebucheinträge, Zeitungsartikel und Teile einer wissenschaftlichen Arbeit, die in den Roman integriert sind. Es wird also mit Bachtins Worten „vielfältiges und widersprüchliches Material neben- und gegeneinander entfaltet“, eine Gegensätzlichkeit von polyphonen Stimmen erzeugt. Den umfangreichsten Teil der collagierten Texte machen 32 Akten der Státní bezpečnost (StB) aus, es folgen der Anzahl nach zehn sogenannte Beobachtungsprotokolle aus der Hexenkartothek und eine sieben Briefe umfassende Korrespondenz zwischen Friedrich Norfolk und Rudolf Levin. Die meisten dieser Schriftstücke befinden sich im ersten Teil, der Doras Archivrecherche in Pardubice enthält, sowie im dritten Teil, der die Recherche zum Hexen-Sonderauftrag in Poznań umfasst. Die übrigen Teile enthalten weitaus weniger eingefügte Texte.

Die Abgrenzung der Einfügungen zum gewöhnlichen Erzähltext ist im Textbild eindeutig, sie sind aber in den Handlungsverlauf eingebettet und tauchen nicht unvermittelt im Lesefluss auf. Das folgende Beispiel – der erste Übergang auf einen collagierten Text im Roman. – illustriert die Art der Kontextualisierung: „Rozechvěle otevřela ohmatané desky a vzala do rukou zašlý list průklepového papíru označený číslem jedna“ (ŽB 31). Darauf folgt die angekündigte Archivalie:

1

Okresní oddělení Veřejné bezpečnosti v Uherském Brodě

č. j. ČVS VB-3814/01-1953

Radě Místního národního výboru Žitková

Věc: SURMEOVÁ, Terézie – Vyžádání zprávy o pověsti

Žádáme o [...] (ŽB 32).

Die Dokumente werden immer mit den Augen Doras gelesen. Eine materielle Gestalt der sozusagen eingeklebten Texte evozieren durchwegs Ausdrücke wie „začetla se do“ (ŽB 41), „vzala list papíru do ruky“ (ŽB 59), „nalistovala“ (ŽB 71). Dora nimmt die Blätter in die Hand und legt sie wieder beiseite. Wie die Rückblenden in die Vergangenheit und die direkten Dialoge erleben die Leser auch die Lektüre der collagierten Schriften aus der Perspektive der Protagonistin. Die Dokumente sind nicht immer vollständig angeführt, zum Teil werden sie auch ausschnittsweise im Fließtext zitiert:

Chytli ho hned na začátku května 1945. Už o půl roku později byl lidovým soudem odsouzeno za to, že *v době zvýšeného ohrožení republiky podporoval nacistické hnutí tím, že podával zprávy o různých osobách úřadu SD ve Zlíně, a tím spáchal trestní čin úkladů o republiku podle §1 tr. zák. č. 50/1923*. Schwannze popíral. Ke konci přelíčení dokonce prohlásil: *Podepsané protokoly vynucené pod tíhou ran a bití při vyšetřování neuznávám* (ŽB 428f.).

Derartige Stellen machen die Grenzen der Collage durchlässiger, die mit dem Erzähltext vermengten Zitate bleiben mit Kursivschrift formal eindeutig gekennzeichnet. Eine materielle Anschaulichkeit des zitierten Dokuments ist in dieser abgekürzten Form aber nicht mehr gegeben. Die Zitate dienen dazu, eine gedankliche Argumentation zu stützen, sie erwecken nicht den Eindruck eingeklebt zu sein.

Die Collageelemente sind auf verschiedene Weisen in den Text eingesetzt. Eine Besonderheit sind die drei Fotokopien auf den Seiten 158, 408 und 160, deren Quelle die Autorin in der Schlussbemerkung angibt. Die drei Bilder sind in den Text montiert und verdrängen die ansonsten durchlaufende Kopfzeile. Die beiden erstgenannten sind Ausschnitte aus Zeitungen, die wie die übrigen Dokumente als Stück Papier in die Handlung integriert sind: „Zběžně listovala novinovými výstřižky, mezi prsty jí uvízl až ten poslední“ (ŽB 157). Sie sind demnach nicht als Illustrationen anzusehen, sondern als Elemente des Texts. Der Inhalt der Zeitungsartikel spielt jedoch in der Handlung keine Rolle. Die Schrift ist zwar noch leserlich, allerdings zu klein, um als gewöhnlicher Romantext gelten zu können. Die Handlung bezieht sich nur auf die Abbildungen in den Zeitungsausschnitten, die die Portraits zweier Göttinnen beziehungsweise die in der Kirche aufgebahrte Irma Gabrhelová zeigen. Die Leser bekommen, wie die übrigen collagierten Elemente eingebunden in die Recherchen Doras, authentische Fotos zu sehen. Das ruft eine starke Illusion von Historizität hervor. Das dritte Bild ist eine die ganze Seite ausfüllende Kopie eines auf Deutsch geschriebenen Dokuments aus dem Jahr 1941, dessen Text mitten im Satz endet. Es handelt sich um die Kopie aus dem Slovenský národný archív, Eigennamen wurden aber bearbeitet (vgl. ŽB 449). Das Bild ist nicht in den Text integriert, es unterbricht im Gegensatz zu den anderen beiden den Textfluss. Auf den folgenden Seiten befindet sich die tschechische Übersetzung (vgl. ŽB 161f.), die wie die übrigen Dokumente in den Fließtext eingegliedert ist. Das übersetzte Dokument kann also in diesem Fall mit dem Original verglichen werden. Die abgedruckte Kopie eines Originaldokuments illustriert exemplarisch das Aussehen der collagierten Dokumente und erhöht so den Eindruck der Historizität aller Dokumente – auch jener, die rein fiktiv sind. Die Kopien binden reale

Zeitdokumente in die Handlung ein. Wenngleich es nur drei sind, sind sie als Beweismaterial für die historische Verankerung des Romans von Bedeutung.

Auch die nur dem Text nach übernommenen Dokumente stellen eine solche Verbindung mit der Realität dar, ihre Historizität ist jedoch nicht offensichtlich und wird erst in der Schlussbemerkung enthüllt. Außerdem wurden sie von der Autorin adaptiert und sind daher nicht ganz authentisch:

Řeč nad mrtvým (s. 250–252) je volně citována podle Josefa Hofera (*Kopaničářské povídky*, Olomouc 1923). Případ Kateřiny Shánělky a Kateřiny Divoké (s. 77–86) je převzat z publikace Antonína Verbíka (ed.): *Krevní kniha městečka Bojkovic* (Uherské Hradiště 1971); text je upraven. Materiály k čarodějnické kartotéce (s. 296–301) jsem čerpala z knihy Sönkeho Lorenze (ed.): *Himmlers Hexenkartothek [...]* (Bielefeld 2000). Podklady k případu Magdalény Mílkvé (s. 269–277) jsem našla v archivu Uherské Hradiště; jména a místa jsou změněna (ŽB 449).

Bis auf die drei Kopien sind alle eingefügten Schriftstücke lediglich durch Schriftauszeichnung abgegrenzt. Tučková verwendet keine grafischen Markierungen um die Grenzen der Collage-Komponenten anzuzeigen. Am augenfälligsten heben sich jene Archivalien vom übrigen Text ab, die in nichtproportionaler Schrift wiedergegeben sind. Dabei handelt es sich um die StB-Akten, die Aufzeichnungen aus dem Polizeiarchiv in Trenčín und die Beobachtungsprotokolle des Hexen-Sonderauftrags. Ein naheliegender Grund dafür ist die Simulation von Schreibmaschinenschrift. Sie sollen wie mit der Schreibmaschine getippte Protokolle wirken. An einer Stelle wird allerdings ein Text in nichtproportionaler Schrift als „rukopis“ bezeichnet (vgl. ŽB 159). Sämtliche Texte in dieser Schrift haben jedenfalls einen behördlichen Charakter. Alle Texte von privaterem Charakter – Briefe, Tagebucheinträge und Zeitungsausschnitte – sind hingegen kursiviert gesetzt. Die Auszüge aus Doras Diplomarbeit stehen ebenfalls kursiv, sie enthalten außerdem Fußnoten. Diese sind keine Anmerkungen der Erzählerin, wie sie für historische Romane typisch wären (vgl. Aust 1994: 29), sondern als Komponente einer fiktiven Diplomarbeit miteingefügt. Sie stehen dennoch am Fuß der Buchseite, nicht etwa unter dem Text, zu dem sie gehören (vgl. ŽB 110).

Die Komponenten der Collage sind in ihrer Sprache nach Möglichkeit authentisch. Die Akten sind im amtlichen Stil gehalten und weisen einen ideologisch gefärbten und zeitspezifischen Wortschatz auf. Die vier Protokolle zum Fall Magdaléna Mílkva sind originalgetreu in slowakischer Sprache abgedruckt, in den beiden adaptierten Texte aus der

Krevní kniha městečka Bojkovic werden sprachliche Merkmale des 17. Jahrhunderts beibehalten:

Protože tato Divoká k přestoupení příkazu Božího a k úmyslu svému zlýmu se po trápení světlém přiznala a stvrzuje, že jest tomu tak, a na tom umřítí chce, ortel takový se na ni vynáší. Ačkoli podle přístnosti práva zasloužila by pro výstrahu jiným, aby za živa na hranici spálena byla, však z milosti práva má býti mečem ztrestána a do země zahrabána. Dekretum v ouplnosti dne 11. Julii anno 1667 (ŽB 85).

Deutschsprachige Dokumente sind als Übersetzung beziehungsweise Pseudoübersetzung eingefügt. Sie enthalten aber zahlreiche – mitunter grammatisch fehlerhafte – deutsche Ausdrücke, welche markieren, dass es sich um einen eigentlich deutschsprachigen Text handelt. Es sind dies insbesondere Überschriften, Ortsnamen sowie nationalsozialistische Termini. Die fremdsprachlichen Texte tragen als fremde, außerhalb der Sprachgemeinschaft stehende Stimmen zur Polyphonie bei. Im Roman weist im Allgemeinen alles Schriftliche in Sprache und Stil möglichst hohe Authentizität auf, während die Figurenrede zwar mündlich stilisiert aber keinesfalls authentisch ist. Die mündlichen Äußerungen stehen sämtlich in Schriftsprache. Der örtliche Dialekt wird nur in Zaubersprüchen oder Gebeten verwendet: „*Já ťa umývám pĵati prsty, šestú dlaňú, aby ten odsúdenec prišiel za tebu... abys mu bola najvzácnější, nad vsecky panny najmilejša, aby on nemohol ani jesti, ani píti, ani tabáku kúriti, ani veselým býti*“ (ŽB 114). Die Kursivsetzung zeigt an, dass es sich hierbei um feste Formeln handelt, die analog zu schriftlichen Texten zitierbar sind. Sie sind wie Dokumente und haben demnach eine Originalsprache. Der ostmährische Dialekt bekommt durch die Beschränkung auf diesen Kontext den Charakter einer mythischen Sakralsprache.

Tučková setzt wie Olbracht die sprachliche Differenzierung nur in begrenztem Umfang ein. Beide Autoren deuten die historische Mehrsprachigkeit an, um die gegenüber der Schreibsprache fremden Stimmen in die Vielstimmigkeit aufzunehmen. Während Olbracht über die Erzählinstanz Gedankenwelten gegensätzlicher Figuren polyphon zusammenfügt, erfolgt dies bei Tučková über die Instanz der nachforschenden Protagonistin. Der Konflikt von mythischen und wissenschaftlichen Auslegungen wird aus deren Perspektive als existenzielle Frage von persönlicher Betroffenheit behandelt. Das eingeeengte Gesichtsfeld wird erst am Ende mit dem Auftritt der Erzählerin durchbrochen. Über die Konfrontation des persönlichen Standpunktes der Heldin mit anderen Standpunkten, die in den schriftlichen Dokumenten und

in den Dialogen Doras mit ihren Zeitgenossen geäußert werden, erzeugt Tučková jedoch von Beginn an eine vielstimmige Wiedergabe des Geschehens.

4 Archetypische Motive

4.1 Identität mit der Natur am magischen Ort

Wenn der Mythos als eine Erzählung definiert ist, die auf archaischen Denkkategorien beruht, bedeutet das für Orte, die auch in der Moderne noch originäre Mythen hervorbringen, dass sie sich in einem archaischen Zustand befinden. Im Narrativ des zivilisatorischen Fortschritts sind diese Orte exotische Reservate einer primitiven Kultur, deren Bevölkerung aufgeklärt beziehungsweise kolonisiert werden soll. Werden diese Reservate nicht als rückständig und barbarisch, sondern als paradiesisch und unschuldig angesehen, ändert sich nur die Wertung, indem der Fortschritt zur Dekadenz umgepolt wird, das Narrativ vom anachronistischen Ort bleibt wirksam. Die Besonderheiten eines spezifischen, peripheren Ortes sind in beiden untersuchten Romanen zentraler Gegenstand der literarischen Reportage. Es stellt sich die Frage, ob sie einen archaischen Ort beschreiben, der den Nährboden für einen Mythos bilden kann. Daran schließt die Frage an, wie sie dessen Rückständigkeit respektive Unverdorbenheit bewerten.

Für Dora, die Instanz, über welche die Leser die Kopanice kennenlernen, ist diese Region der einzig denkbare Ort für den Mythos: „Skutečný začátek její diplomové práce měl být právě takový – měl osvětlit, jakým magickým místem jsou Kopanice na svazích Bílých Karpat a že právě jen v takovém místě se mohlo zrodit a rozvinout svou sílu něco zvláštního. *Bohyně*“ (ŽB 107). Nicht anders verhält es sich mit dem Mythos von Nikola Šuhaj: „Tenhle ten zbojník je prodloužení své země, výkřik svého lidu, representant všeho toho napětí, které se shromažďuje jako elektřina dlouho v tomto od věků šlapaném lidu, aby náraz z něho vyrazilo bleskem a hromem odboje“ (Šalda 1932/1933: 247). Der mythische Nikola Šuhaj setzt sich aus den Projektionen des Volkes zusammen, das seiner Sehnsucht nach Freiheit und Rache Ausdruck verleiht. Er ist eine Ausgeburt seines Landes, die aus den elenden Verhältnissen dort erklärt werden kann. „Ano, přímo před našima očima dává Olbrachtův román pracovat básnivosti podkarpatského lidu, jenž si skutečný příběh koločavského loupežníka přetváří v bohatýrský mýtus o nezranitelném hrdinovi“ (Píša 1982: 77). Dieser Gedanke Píšas lässt sich auf Blumenbergs Begrifflichkeit umgemünzt auch dahingehend formulieren, dass der Roman die poetische Produktivität des Volkes am Mythos arbeiten lässt. Tučková's Göttinnen sind viel weniger ein Produkt der Arbeit am Mythos. Die im Volk zirkulierenden wundersamen Erzählungen bilden zwar die Grundlage für den Ruf der Göttinnen, übernatürliche Kräfte zu haben, diese Erzählungen spielen im Roman aber kaum eine Rolle. Im Gegensatz zu Šuhaj praktizieren die Göttinnen Magie, das übernatürliche Geschehen wird nicht hauptsächlich

durch Erzählungen überliefert, sondern von der Protagonistin direkt miterlebt. Diese ist als in diesen magischen Ort hineingeborene Tochter einer Göttin Teil des wie ein Organismus funktionierenden mythischen Kollektivs der Region: „i ona byla součástí toho celku, cítila s ním, dýchala s ním“ (ŽB 15).

Es ist eine triviale Feststellung, dass die spezifische lokale Umgebung, aus der ein mythisches Phänomen hervorgeht, dieses wesentlich prägt. Der Ort muss im Umkehrschluss gewisse Bedingungen erfüllen, damit der Mythos funktionieren kann und geglaubt wird. Ein Kennzeichen der mythischen Weltanschauung ist, dass übernatürliche Vorgänge und Magie nicht als etwas Außergewöhnliches wahrgenommen werden, sondern als selbstverständliche Naturerscheinungen. In der Heimat des Romanhelden Nikola Šuhaj ist dies der Fall.

Zde se však věci výjimečné nedějí a diviti se netřeba ničemu. Že v červenci zraje obilí a v srpnu konopí, je stejně známo, jako že v kukuřici žijí hodné víly mavky a u bahnitých potoků zlé rusalky; a že člověk utone, spadne-li při plavení dříví do rozvodněné Terebly, je stejně zřejmé, jako že zešílí, vkročí-li na místo, kam čarodějnice vylila zbytky nečistého odvaru svých bylin (NŠ 6).

Ähnliche Vorstellungen von der Alltäglichkeit des Übernatürlichen finden sich auch in Tučkovás Romanwelt, wenngleich dort heidnische Naturgeister kaum eine Rolle spielen. Der folgende Vergleich, der die – christliche – Auferstehung des irdischen Leibes als triviale Selbstverständlichkeit ansieht, gleicht jenem Olbrachts: „Její víra v zmrtvýchvstání byla silná, ostatně nikdo by Hrozenkovské nikdy nepřesvědčil o tom, že se jednoho dne nevrátí do svých pozemských těl. Ta představa byla tak přirozená jako si na podzim vytáhnout z almáry kabát a vklouznout do něj“ (ŽB 152). Magie ist in der Region präsent und ihre Ausübung als ein etabliertes Handwerk angesehen: „Když byla malá, tak si dokonce myslela, že být bohyní je jen jedna z forem existence – že ženy se zkrátka dělí na tetky z pošty nebo jednoty, na dojičky a krmičky z JZD, a na ty, co se živí jako bohyně“ (ŽB 17). Die Göttinnen sind im Sozialgefüge der Region so integriert, dass das hier aufwachsende Kind sie als normale Berufsgruppe wahrnimmt. Sie übernehmen in der Gesellschaft die Aufgaben des Heilens und Beratens und stellen somit etwas wie heidnische Priesterinnen dar. In Tučkovás Roman sind die Göttinnen die spirituellen Autoritäten der Region, katholische Priester spielen kaum eine Rolle, es sei denn in der Person Josef Hofers als Widersacher. Die Auffassung, es handle sich hier um eine matriachale Gesellschaftsstruktur, die mit der katholischen kontrastiert, wird in einem amtlichen ethnografischen Befund formuliert:

Místní poměry jsou totiž založeny na hluboké úctě k mateřství a ženskému principu vůbec. Dokladem je nejen úcta místních ke studovaným ženským subjektům, ale

k ženství jako takovému: často se zde stěhuje muž do chalupy z níž pochází žena, a obvyklé opovržení, které požívá žena, jež porodí mimo manželský svazek, zde zcela absentuje. Hlavní představitelky komunity pak zaujímají pozici na vrcholu společenské pyramidy (ŽB 288).

Die matrilineare Weitergabe des *bohování* und die dominante soziale Position der Frauen lassen Spekulationen über eine bis in archaische Zeiten eines hypothetischen Matriarchats reichende Tradition zu. Doras Vermutung, das Phänomen sei auf einen indoeuropäischen Ursprung zurückzuführen, macht die Region zum Reservat einer prähistorischen Gesellschaftsordnung und so zum geeigneten Schauplatz eines echten Mythos.

Das Numinose ist dem archaischen Denken selbstverständlich, weil die Vorgänge der Natur insgesamt als etwas Magisches verstanden werden. Die Menschen sind Teil einer heiligen Ordnung, sie verbindet eine magische Einheit mit der Natur und mit dem Ort, an dem sie leben. In den beiden untersuchten Karpatenromanen sind dieser magische Ort selbstredend die Berge.

Tajemství hory splývá s tajemstvím identity postavy a záhadou bytí. Místu s tajemstvím odpovídá *postava s tajemstvím*. Takovými postavami byly bosorky, kořenářky a věštkyně, horské víly, „černí myslivci“, loupežníci (zbojníci), ďábelští dvojníci. Byly to postavy spjaté s kouzelným nebo chtónickým prostorem hory, bytostí „přírodní“ a netvoři, žijící na pomezí dvou světů – života a smrti, světa lidského a zvířecího (Hodrová 1994: 66).

Der Berg ist ein heiliger Ort, auf dem mythische Figuren als Bindeglied zwischen Himmel und Erde hausen. Die Göttinnen sind nach mythologischer Interpretation chthonische Muttergottheiten, die ihre magischen Kräfte aus der Energie des Ortes ziehen. „Navíc tvrdí, že největší sílu mohou rozvinout pouze tady, v kopcích Bílých Karpat, kterými procházejí jakési magnetické vlny. To mi tvrdily tři ženské, z nichž dvě nejsou gramotné, chápeš to? Zkus mi poslat někoho, kdo je schopn prověřit zdejší prostředí“ (ŽB 333). Die Verbindung mit ihrem spezifischen Wirkungsort führen die Göttinnen explizit auf magische Kräfte in der Erde zurück. Der von einer Sensation überzeugte Hexenforscher Norfolk meint gar diese Strahlung messen zu können. Auch Šuhaj bezieht seine „göttliche“ Kraft aus der Erde, wenn auch eher gedanklich: „Cítil, jak se plně rozkročenýma nohama opírá o zemi a jaká síla z ní do něho proudí. Má v sobě boží moc“ (NŠ 92).

Eine am Motiv des heiligen Bergs und der Bezeichnung *bohyně* orientierte Parallele zwischen den Göttinnen und der klassischen griechischen Mythologie hat bereits Bartoš gezogen: „Vypravil jsem se k ní, abych tváří v tvář popatřiti mohl božstvu kopanickému. Po

tříčtvrtihodinné cestě dostoupil jsem temene ‚vrcholnatého Olympu‘, na jehož zadní strání doptal jsem se chaloupky proslulé bohyně“ (Bartoš 1882: 179). Die Göttinnen residieren auf den Höhen der Kopanice, die Pilger müssen zu ihnen auf den heiligen Berg emporsteigen. Zwar ist dieser nicht unerreichbar wie der Olymp, die Pilger finden jedoch den Weg nicht alleine und müssen bezeichnenderweise von einem Engel, Vermittler zwischen Gottheit und Mensch, dorthin geführt werden.

Auch Nikola Šuhaj hat durchaus Züge einer antiken Gottheit. „Nad Vučkovem zuřila bouře. Mocný Šuhaj se hněval. A ve svém hněvu byl strašný“ (NŠ 137). Wie Zeus wütet er auf dem Berggipfel und sein Zorn manifestiert sich in den Naturgewalten. Er selbst ist sich seiner Kraft und seiner Sendung bewusst. „Nikola Šuhaj!‘ A zdálo se mu, že toto jméno, jeho jméno roste nad vrcholky stromů a vyplňuje celé údolí až k oblakům“ (NŠ 136). Die Kraft des Namens übersteigt seinen Träger und wird zur Naturgewalt. „Hahó!‘ zařval najednou Nikola. Nevěděl, jak se to stalo, a vlastní hlas ho překvapil. ‚Hahó!‘ a les jeho volání zvětřoval ohromnými vlnami“ (ebd.). Über seinen Namen vollzieht sich die Sakralisierung des Räubers, der Mythos kann mit der Nennung des Namens aufgerufen werden: „Tehdy se stával Nikola Nikolou Šuhajem“ (NŠ 24). „Zu jeder rituellen Handlung gehört die Anrufung eines Gottes mit seinem Namen. Der Name ist nicht nur etwas Ideelles, sondern er ist bereits mythische Wirklichkeit des Genannten“ (Hübner 1985: 123).

Mit der Natur verbindet Nikola Šuhaj eine im Roman wiederholt beschworene allumfassende Einheit: „Šuhajovo nitro [si] bylo vždy vědomo jednoty s těmito horami zde, s jejich lesy a bystřinami s jejich medvědy, stády a lidmi, s mraky a blýskavicemi, se vším“ (NŠ 173). Er ähnelt darin dem Hirtengott Pan: „už slyšeli za šeřícího se podvečera zaznívat někde z okraje lesa sopilku, smutnou a tesknou, a to byla právě sopilka Nikolova, neboť nikdo neumí na pastýřskou píšťalu hrát tak krásně jako on“ (NŠ 73). Den Zauber der Musik beherrscht jener am besten, der eins mit dem Wald ist. Die göttlichen Attribute Nikola Šuhajs, die Sopilka und der grüne Zweig, der alle Gewehrkugeln abwehrt, sind Gaben des Waldes. „Miluje ty hory a lesy kolem, k nimž se možno vždy bezpečně utéci. Nikdy ho nezradily a nedají mu nikdy zahynout. Ony a jejich Bůh. Protože je tělem z jejich těla, krví z jejich krve“ (NŠ 110). Die Verschmelzung mit der Natur ist so geheiligt, dass Olbracht eine Formulierung wählt, die an den Leib und das Blut Christi erinnert (vgl. Zitová 2012: 108). Der hier genannte Gott ist aber nicht der christliche, sondern eine alte heidnische Naturgottheit: „Starý bůh země. Ničí ledovými vichry a jarními přívaly vod vše nezuživé a slabé, aby mohl milovati ty, v nichž se mu dobře zalíbilo: stromy, peřeje toků, zvířata, lidi, skály; vše stejnou láskou, rozmarnou,

krutou i štědrou“ (170). Diese elementare Macht heiligt den Wald und macht ihn zum sakralen Raum, im Gegensatz zum profanen, vom Elend geprägten Dorf. Der Wald kann gleichermaßen ein Ort der Bedrohung durch die Naturgewalten als auch ein Ort der Zuflucht sein. Er ist belebt und trägt Eržika wie auf Händen an ihr Ziel, um das Leben Nikolas zu retten: „Její opánky ji nesly samy přes balvany a vyhýbaly se kamenům, letěly přes kapradí a hnaly se křovím, které jí samo ustupovalo, bůh země byl s ní“ (NŠ 105). Eržika bemerkt, dass der Wald zum Leben erwacht und sie spürt den wundersamen Beistand des Waldgottes.

Auch in *Žitkovské bohyně* scheint der Wald belebt zu sein. Seine Belebtheit ist für die Erzählerin jedoch keine bestärkende Gewissheit, sondern etwas Ungeheuerliches. „Les přede mnou už mi tiše šuměl vstříc a dlouhé větve prvních smrků se pohupovaly a kývaly na mě, jen pojed. Jaksi záludně, pomyslela jsem si a přistihla se, že přemýšlím, proč jsou v pohybu, když nefouká vítr. I louka, kterou jsem procházela byla úplně klidná“ (ŽB 447). Es scheint ihr, als würde sich die Natur nicht an ihre Gesetze halten und ein Eigenleben entwickeln. Das Numinose tritt als geheimnisvolle Ahnung ins Bewusstsein. Während der von außen in die Region kommenden Erzählerin die mythische Dimension fremd ist, können die Göttinnen selbst über ihre magischen Beschwörungen in diese eintreten.

Norfolkův zápis svědčí o setkání čtyř osob nad hrobem mrtvého, které v magickém kruhu ruku v ruce podstoupily něco, co pisatel označil za nekromantickou seanci. Její začátek popsal jako dlouhý přípravní proces, jehož zdar prozradily roje světlušek, které se začaly náhle slétat nad nebožtíkův hrob. Posléze byl žadatel vyzván, aby vysvětloval hesla, která začala v těžce srozumitelném proudu slov vycházet z úst staré Mahdalky, uvedené v jakýsi trans. Stala se médiem, jehož prostřednictvím se bylo možné spojit se světem záhrobí, s mrtvým, který nakonec označil určité místo na úpatí hory Kykuly, kde měl žadatel hledat (ŽB 326).

Die Göttin verlässt die profane Wirklichkeit und dringt in eine transzendente Welt vor. Die erscheinenden Glühwürmchen zeigen an, dass mit dem Ritual die Natur magisch beeinflusst wird. Die alte Mahdalka überwindet die Gesetze von Raum und Zeit und erschließt übersinnlich den genau bestimmbaren Ort eines vergrabenen Schatzes im Diesseits. Die Welt unterliegt einer mythischen Ordnung, über die die Göttinnen Kenntnis und Macht haben.

Surmena kann sogar das Wetter in ihre Gewalt zwingen, ein Attribut göttlicher Einheit mit der Natur. Eine für Dora wie ein lebendiges Wesen aussehende Wolkenmasse (vgl. ŽB 200) – die Belebtheit der Naturerscheinung ist angedeutet – tritt als Gegnerin Surmenas in einer Konfrontation von mythischer Bedeutsamkeit an. Surmena verliert jede Wahrnehmung von

außerhalb dieser Konfrontation stattfindenden Vorgängen, sie ist also in die jenseitige Sphäre entrückt:

Vypadalo to, jako by tančila. Zdálo se, že už se s větrem sžila natolik, že nebojuje o rovnováhu – místo toho se v širokých kruzích kroutila v bocích, s rukama zaklíněnými v objetí s větrným proudem. Na počátku každého z kruhů před sebou sevřela dlaně, jako by ho do nich chytala, a pak ho táhlým pohybem kolem své hlavy posílala zase zpět, odkud přišel. A skutečně, kolem Surmeny se začala vlnit tráva do půlkruhu opisující její gesto (ŽB 203)

Die anwesende Dora stimmt aus Angst vor dem Sturm in die Gebetsformeln Surmenas ein. Nachdem der Wind sich auf einen Schlag gelegt hat und das Gewitter zurückweicht, erkennt Surmena Doras Verdienst an der Vertreibung des Unwetters an. Die Macht zur Beeinflussung der Natur ist also auch in Dora angelegt.

Die mythische Verbindung mit der Natur, die nur innerlich erfahrbar ist, wird durch körperliche Auswirkungen aus der Außenperspektive wahrnehmbar. Dass eine Person die Erfahrung des Numinosen gemacht hat oder mit der göttlichen Welt in Berührung steht, kann sich in einem Trancezustand, in der der Körper die sinnliche Verbindung mit dem Diesseits verliert, in einem magischen Blick oder durch Metamorphosen beziehungsweise tierische Attribute äußern. „A tehdy se Nikolovi v šeré jizbě divoce rozhořívají oči. Zase poprvé se rozhořívají tím starým, černozeleým ohněm, jsouce podobny očím rysů a vlků v temných houštinách. Neboť v Šuhajovi bůh lesů opět ožívá (NŠ 88)“ Der Gott des Waldes zeigt sich als schwarzgrünes Feuer in Nikolas Augen, worin dieser den Luchsen und Wölfen ähnlich wird. Animalische Züge sollen Naturverbundenheit und archaische Wildheit anzeigen. In diesem Sinne ist auch zu interpretieren, dass die Figuren Tiernamen zugewiesen bekommen. Nikola wird Falke (*sokol*), Eržika Wiesel (*lasice*) und Jura Welp (*štěně*) genannt. Diese Verbindung mit einem Tier kann über einen bloßen Kosenamen oder ein Hilfsmittel zur Charakterisierung hinaus als archetypische Identifizierung ähnlich einem Totem verstanden werden. Die magisch materielle Ausformung solcher Tieridentitäten stellen Mischwesen und Verwandlungen dar. Ein magischer Körper, der menschliche und tierische Merkmale vereint, ist ein sichtbarer Beweis dafür, dass dieses Wesen die naturgegebenen Grenzen der profanen Welt überschreiten kann, weshalb es oft in einer Zwischenwelt an einem düsteren, abgeschiedenen Ort angesiedelt ist (vgl. Hodrová 2001: 644). Olbrachts heiliger Wald ist des Nachts erfüllt von solchen Mischwesen wie zum Beispiel Werwölfen oder Hexen, die auf ihren in Pferde verwandelten Männern reiten (vgl. NŠ 5).

Die Verwandlung in ein Tier ist auch für die *bosorky* in den Weißen Karpaten überliefert: „Pravá bosorka umí se ve všelico proměňovati; zvláště ráda běře na se podobu „rapuchnaté žáby“, vcházejíc si takto i do krajín vzdálených. Proto náš kopaničár nerad žábě ublíží, boje se pomsty bosorčiny“ (Bartoš 1885: 178). Auch Olbracht erwähnt Hexen, die die Metamorphose in eine Froschgestalt beherrschen: „a večer se proměňují ve velké žáby“ (NŠ 127). In Tučkovás Roman kommen derartige Verwandlungen aber nicht vor. Das einzige körperliche Auszeichnungsmerkmal der *bosorky* im Roman ist, dass sie mit einem Zahn zur Welt kommen (vgl. ŽB 358), was zwar ein dämonisches Signum, nicht jedoch eine eindeutige Manifestation des Übernatürlichen ist. Die Magie zeitigt nur dezente materielle Effekte wie die über dem Grab tanzenden Glühwürmchen oder einen Zahn bei der Geburt. Deren Auftreten kann immer noch als Zufall im Rahmen der Naturgesetze gedeutet werden. Wirklich sichtbare Zauberei kommt nur über die Vermittlung von Erzählungen vor, denen eine gewisse Unglaubwürdigkeit anhaftet: „Vzpomněla si, jak jí kdysi nějaký soused říkal, že když jako kluci šmírovali jednu z bohyní, vyletěl prý poté, co od ní odešel klient, z jejího komína čert. Blýskal se a sršel jiskrami a kluci si div nesrazili hlavy, jak od její chalupy utíkali“ (ŽB 159). Die folkloristische Erzählung stellt die Göttinnen als mit übernatürlichen Wesen im Pakt stehend dar, dies entspricht aber nicht Doras Auffassung. Sie will die magischen Fähigkeiten nicht als Spuk, sondern als alternative Weisheit abseits der Schulmedizin verstanden wissen. Die tiefe Verbindung mit der Natur besteht Dora zufolge nicht in einem Zauber, sondern in profunder Kenntnis und Erfahrung.

4.2 Aufhebung der Grenzen von Zeit und Tod

Die magischen Orte in den Bergen, von denen hier die Rede ist, wirken in der Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts wie aus der Zeit gefallen. Olbracht hat dieses Spannungsverhältnis mit dem Gedanken von der Ungleichzeitigkeit formuliert. Mythische Begebenheiten sind in der modernen Welt („u nás“) Fremdkörper, weil sie nicht mehr glaubwürdig sind und deshalb nach den Worten des Erzählers auch nicht mehr geschehen. In der Karpatoukraine sind sie aber Realität, weil dort daran geglaubt wird. Der Mythos ist nicht universal wahr oder unwahr, er besitzt in der archaischen Zeit früherer Jahrhunderte – die am peripheren Ort konserviert ist – Gültigkeit. Diese Vorstellung ist auch an einer Stelle bei Tučková zu finden: „Už dávno začalo nové století. Dvacáté. Ve kterém se už po horách netoulají *nekrščata*, z cest nesvádějí *výskaně* a černé kočky nepřinášejí smůlu“ (ŽB 53). An dieser Stelle wirft die junge Dora Surmena unseriösen Gespensterglauben vor. Sie wählt aber eine Formulierung, die wie Olbracht die magische Welt nicht generell als Aberglauben abtut, sondern als Wahrheit ihrer Zeit begreift. Der Glaube an unerlöste Geistwesen war offenbar im Weltbild der Göttinnen vorhanden. Übernatürliche Wesen spielen im Roman nur deshalb keine Rolle, weil Dora sie in ihrer aufgeklärten Sichtweise nicht billigt. Mit dem Übergang vom mythischen zum wissenschaftlichen Weltbild hat sich die Welt selbst mitverändert. Aus der Sicht einer Zeit, in der die mythische Ordnung bedeutungslos geworden ist und als überholt gilt, versuchen beide Romane deren fundamental andere Gesetzmäßigkeiten zu erfassen. „Hier wird scheinbar eine mythische Zeit aufgerufen, in der das Menschliche vom Übermenschlichen nicht geschieden ist, eine Zone, in der das Übernatürliche nicht als Unnatürlich [sic!] ausgegrenzt ist“ (Kratochvíl 2013: 175). Wenn es stimmt, dass mit dem zyklischen Zeitverständnis auch die Möglichkeit zum rituellen Verlassen der profanen Zeit und zur Verbindung mit einer übernatürlichen Unsterblichkeit verloren gegangen ist, lassen sich in den Romanen möglicherweise Versuche feststellen, das Potential transzendenter Wahrheit und überliefertes Wissen vom universal Menschlichen in den mythischen Stoffen wieder aufzudecken. Pohorký schreibt über Olbrachts Intentionen folgendes: „Ptal se právě, co podstatného probleskuje z minulosti skrz mýtus do současnosti“ (Pohorský 1971: 126).

Den Mythos in Olbrachts Roman kennzeichnen zyklische Strukturen. Ein archetypisches Ereignis, das sich in einer zyklischen Reihe an mythischen Helden wiederholt, ist deren Tod durch ein Schlupfloch in einer Verheißung von Unverwundbarkeit. Nikola Šuhaj steht mit diesem Schicksal in einer Ahnenreihe mit Achill, Siegfried, Macbeth und Oleksa Dovbuš (vgl. NŠ 13). Diese Ahnen, nicht über eine Abstammungslinie, sondern über typologische

Ähnlichkeit verwandt, sollen Šuhajs Geschichte in einen größeren Kontext setzen und der Legende mehr Gewicht verleihen – sie archetypisch machen. Das Einzelschicksal, aus profaner Sicht das eines von seinen treulosen Gefährten ermordeten Räubers, wird aus dem historischen Zusammenhang gelöst und in einen ewigen Kreislauf eingegliedert. Im Mythos gilt die irdische Beschränkung der menschlichen Zeit durch den Tod nicht „Nikola Šuhaj žije. Žije v těchto horách a s nimi. Bude žít“ (NŠ 173). Die Göttinnen können bei Tučková ebenfalls auf legendäre Urahn zurückblicken. Dora hält sie für Nachfolgerinnen altslawischer Priesterinnen und nennt die mythischen Schwestern Kazi, Teta und Libuše als Exponentinnen dieser Tradition (vgl. ŽB: 435). Die Göttinnen führen die Heilkunst der Kazi, den Naturkult der Teta und die Wahrsagerei der Libuše fort. Der in prähistorische Zeiten wurzelnde Mythos ist somit auch an drei herausragenden Namen festgemacht.

Od té doby, co se stala andělem, už nikdy zbůhdarma neseseděla na lavičce na zápraží horské samoty. Její čas se stal součástí času mnoha lidí, mezi nimiž zastávala důležitou roli. Vykonávala ji hrdě a s vědomím odpovědnosti k tajuplné tradici, která vycházela z minulosti tak dávné, že si nikdo ze Žitkové, nikdo z Kopanic neuměl představit z jaké. Každý jen uctivě pokyvoval: — Bohování je prastaré, bohyně a *andzjelé* tu byli odjakživa. Odjakživa, odvždycky (ŽB 17).

Die Tradition hat keinen Ausgangspunkt, sie existiert im Bewusstsein der Menschen seit eh und je und ist mit dieser Autorität als Selbstverständlichkeit verankert. Fragen nach ihrer Datierung und Entstehungsgeschichte stellen sich aufgrund dieser vorausgesetzten Ewiggültigkeit nicht. Der Mythos muss, um funktionieren zu können, allgemein als gegeben und unanfechtbar gelten.

Die Ahistorizität der mythischen Zeit ist in einer Beschreibung des Räubers Oleksa Dovbuš zu erkennen:

Oleksa Dovbuš nežil v polovici osmnáctého století, [...] neloupežničil sedm let v kraji, a dokonce není pravda, že byl zastřelen ve vsi Kosmačích Štěpánem Dzvinkou, když na něho přišel pro svého druha násilím vymáhati věno. A rok 1745 jest pustá panská číslice. Oleksa Dovbuš nežil v žádném čase. Žil před tisíciletími, žil před staletími, žije dnes, bude žít zítra. Neboť Oleksa Dovbuš není člověk. Oleksa Dovbuš jest národ (NŠ 66f.).

Die historischen Tatsachen sind profan und haben keinerlei Gültigkeit. Sie werden den Lesern erzähltechnisch ungewöhnlich als negierte Fakten vermittelt. Der Erzähler erwähnt sie auf diese Weise zwar, gibt aber zu verstehen, dass die Bedeutung des Helden nicht aus den banalen Tatsachen heraus verstanden werden kann. Dovbuš fällt aus dem Lauf der profanen

Zeit heraus („nežil v žádném čase“). Wie er hat bereits vor Jahrtausenden gelebt hat, so lebt er über den Tod hinaus weiter. Olbracht stellt hier zwei Interpretationen einer Figur gegenüber. Aus der historischen Perspektive der Staatsgewalt ist die Causa mit dem Tod des Delinquenten erledigt, während aus der mythischen Perspektive der Unterdrückten („rok 1745 jest pustá panská číslice“) mit dem Tod die Einreihung in die Linie der unsterblichen Räuberhelden erfolgt. „Necht' Šuhaj zahynul, věštba ani jeho vlastní víra se docela nemýlily: vpravdě přežil svůj fyzický zánik, duchovně trváje v paměti, pověsti, písni svého lidu, jako by posmrtně přímo splynul s rodným krajem“ (Píša 1982: 81). Der Mythos lebt, mündlich überliefert, in den Legenden und Liedern.

Die archaische Geschichtslosigkeit des Volkes formuliert Olbracht schon 1931 in der Reportage *Země bez jména*: „Národ si může dáti jméno jen sám. Podkarpatský lid národem ještě není. Jen etnografickou masou“ (Olbracht 1935: 72). Im Roman hat er diesen Gedanken fortgesetzt. Die „ethnografische Masse“ denkt nicht historisch, weil sie seit jeher nur Ausbeutung kennt. Die Herkunft der Verfolger und Unterdrücker, die mit den politischen Machtverhältnissen wechselt, macht für die Untertanen keinen Unterschied.

Potomci pastýřů, uprchlých do těch nepřístupných hor před nájezdy tatarských chánů do ukrajinské roviny, praprapravnici rebelantských nevolníků, uprchlých před karabáči a šibenicemi podstarostů a atamanů pana Josefa Potockého, pravnucci vzbouřenců proti vyděračství rumunských bojarů, tureckých pašů a maďarských magnátů, otcové, bratři a synové po zabitých na jatkách rakouských císařů, a sami týráni židovskými lichváři a novými českými pány. A všichni vesměs v jádru duše loupežníci (NŠ 171).

Der Widerstand gegen die Unterdrückung ist in Olbrachts Roman das zyklisch wiederkehrende Urereignis des Landes. Die Unterdrücker wechseln im Lauf der Geschichte, doch typologisch gesehen ist es immer derselbe Kampf eines leidenden Volks, dessen ewige Helden in periodischer Wiederholung Rache üben. Die irdische Macht der Ausbeuter – die Macht des Todes – wird überwunden von der heiligen, über alle Zeiten fortdauernden Sehnsucht nach Freiheit.

Bei Tučková sind die Göttinnen auf andere Weise über die profane Zeit erhaben, obwohl sie ebenfalls apolitisch sind und den wechselnden Regierungen keine Bedeutung zumessen:

Dora si nepamatuje, že by se Surmena kdy přichozího vypytařala, co je zač, jaké je národnosti nebo jaké má politické přesvědčení. Nic takového ji nezajímalo, stěží věděla, kdo je v které době prezidentem, a o tom, kdo je u vlády, nevěděla zhola nic. Proč taky, k léčení to nepotřebovala, pokud byl někdo v úzkých, pomohla každému, ať už to byl Čech nebo Němec, Slovák nebo Maďar (ŽB 159).

Bei Olbracht ist die Nationalität der Herrschenden nicht relevant, weil es um einen allgemeinen Klassenkonflikt zwischen Herrschaft und Unterdrückten geht. Bei Tučková sind sowohl Nationalität als auch gesellschaftliche Stellung nicht von Bedeutung, weil der Roman einen humanistischen Zugang zur Einzelperson sucht, wie ihn die positive Identifikationsfigur Surmena vorlebt. Die Konfliktlinien des Romans liegen nicht zwischen Völkern oder Klassen, sondern immer zwischen Individuen, beziehungsweise auf einer transzendenten Ebene zwischen den Kräften des Guten und des Bösen.

Während Surmenas Tod historisch gesehen ein klarer Fall von politischer Verfolgung ist, ist dies mythisch nur die Erfüllung des Fluchs der verstoßenen Schwester Mahdalka, die nach den kursierenden Erzählungen im Pakt mit dem Teufel steht (vgl. ŽB 361). Die mythische Deutung kennt eine tiefere Wahrheit, die den Gesetzen der linearen Chronologie nicht unterworfen ist. Dass die Göttinnen der Historie wenig Bedeutung zumessen, heißt nicht, sie hätten über Prophezeiungen keinen Zugriff auf sie. „Zajištěna byla pouze rozprac. osoba s kr. jménem ‚VĚŠTKYNĚ‘, která byla usvědčena ze šíření poplašných, lživých zpráv o představitelích SSSR a ČSSR, které zjišťovala v procesu věštění z voskových odlitků (věštila prý smrt s. Stalina a s. Gottwalda)“ (ŽB 155). Die Göttinnen agieren auf einer überzeitlichen Ebene, ihre zauberische Macht kennt keine zeitlichen Beschränkungen und wirkt über den Tod hinaus. Zum Zeichen, dass der profane Tod ihr nichts anhaben kann, rutscht jede Göttin vor der Grablegung durch ein Missgeschick der Träger aus dem Sarg heraus (vgl. ŽB 152), wodurch sie ihre Macht als Untote offenbart, die die Materie noch magisch beeinflussen kann.

Přivezli ho [=Hofera] v rakvi, protože ve své poslední vůli vyjevil, že chce být pohřbený zrovna tam a nikde jinde. Na Kopanicích, mezi svými bývalými farníky a mezi bohyněmi. Všichni se divili, celá jeho rodina, všichni přátelé. Všichni kromě Kopaničářů. [...] Vlastně na něj čekali. Jakmile se rozkřiklo, že je na cestě Hoferovo tělo, které má být o den později uloženo na starohrozenkovském hřbitově, bylo jasné, že si ho tam nepřivolal nikdo jiný než bohyně, ty, kterých se natrápil nejvíc a které už dávno hnily v hrobě, Pagáčena s Justýnou a s Chupatou. Protože s ním měly nevyřízené účty. A potvrdilo se to v okamžiku, kdy po omývání a převlekání Hoferovy mrtvolky místní chlapi vynesli, že Hoferovo tělo pomalu černalo (ŽB 194).

Der letzte Wille Hofers, sich im Feindesland begraben zu lassen, wundert nur jene nicht, die den mythischen Zusammenhang verstehen. Für sie kommt zusammen, was zusammengehört. Nach der Rückkehr in den Machtbereich der Göttinnen färbt sich die Leiche des Pfarrers schwarz, ein sichtbares Zeichen für deren Vergeltung aus dem Jenseits, das die Überlegenheit der ewigen mythischen Ordnung gegen alle vorläufige, irdische Macht besiegelt.

Nicht nur die mythische Vereinigung im Raum – mit der Umgebung, mit der Natur –, sondern auch jene in der Zeit, die Durchdringung mit der Ewigkeit, offenbart sich auf magische Weise materiell.

Vyšel snad v Brazách ze země Dovbušův kris? Tam před smrti slavný loupežník těchto zakopal svou křesací ručnici hluboko. A puška se každého roku posouvá o znání z temnot k zemskému povrchu, a až na slunci zasvítí celá, jako zjara na polonině kuklík nebo sasanka, vzejde světu nový Oleksa Dovbuš (NŠ 56)

Die Benennung als Kris definiert, dass es sich um eine Waffe von übernatürlicher Bedeutung handelt. Ihre Bestimmung ist es, nach Jahren der Verborgenheit die verwandelte Rückkehr des Helden anzukündigen. Der Zyklus der Wiedergeburt manifestiert sich in der Aufwärtsbewegung der Flinte. Die zyklische Erneuerung des ewigen Kampfs gegen die Unterdrückung erwächst aus der Erde des Landes. Der Held gibt seine archetypische Berufung an seinen Nachfolger weiter, indem er ein magisches Objekt eingräbt, das wie ein Pflanzenkeim zur rechten Zeit aus der dunklen Tiefe hervortreten wird. Die Textstelle zeigt eine mythische Wiederholung des Gleichen, die analog zum Kreislauf der Natur verläuft. Im magischen Objekt ist wie in einem Samen die Zeit bis zur Erneuerung komprimiert. „V takových věcech jako by byl zaklet čas“ (Hodrová 2001: 697).

Ein Geheimnis der vergangenen oder zukünftigen Zeit kann über ein Ritual auch vom Menschen in ein Objekt eingepägt werden.

Magičnosti nabývá věc [...] tam, kde se aktualizuje její vztah k času – k minulosti (starožitnost, relikvie, věc-vzpomínka), k budoucnosti (věc znamení, memento), tedy k času, který je jiný než přítomný moment, ale který se v kontemplaci věci a aktu rozpomínání s přítomností posléze prostoupí (Hodrová 2001: 703).

Das Wachsgießen demonstriert anschaulich die mythische Durchdringung der Materie über zeitliche Grenzen hinweg. Die Zukunft wird ins Wachs eingegossen und kann von der Kundigen gelesen werden. Die Möglichkeit von Prophezeiungen ergibt sich erst aus dem nichtlinearen Zeitverständnis des Mythos. Wenn die Zukunft die zyklische Wiederholung des Gewesenen ist, kann sie von jenen, die die sichtbaren Zeichen lesen können, vorhergesagt werden. Ist die Zukunft so durch ein magisches Ritual antizipiert worden, kann der Lauf des Schicksals nicht mehr verändert werden. So weiß Eržika, nachdem ihr ihr Geliebter, der Gendarm Svozil, von einer Prophezeiung seines baldigen Todes berichtet: „Škoda ho! Není z nich, ale je k ní dobrý a nosí jí dárky. Škoda! Řekla-li to majdanská čarodějnice, je to pravda“ (NŠ 103). Der Geliebte ist für sie deshalb bereits so gut wie tot. Das mythisch denkende

Individuum weiß, es kann sich dem Schicksal nicht entgegenstellen. Svozil wird tatsächlich von Nikola erschossen, als dieser die Affäre entdeckt.

Auch die große Wettergöttin Surmena ist gegen den einmal ausgesprochenen Fluch ihrer Feindin machtlos. Vergeblich versucht sie ihr Leben lang Schaden von der Familie abzuwenden. „Jenže Mahdalčina slova se stejně vyplnila“ (ŽB 365). Sobald ihre eigene Familie betroffen ist, verliert eine Göttin auch die Möglichkeit zur Weissagung:

Baglárka Doře kdysi řikala, že její [=Ančina] věštba se do puntíku splnila, jmenovala prý všechny z tehdejších hrozenkovských chlapců, z nichž někteří byli ještě batolata a někteří se ještě ani nenarodili – dnes jsou sepsáni na pomníku padlým vojákům na náměstí. Jen pár jmen prý tehdy neviděla, a to byla jména jejího zetě a vnuků (ŽB 117)

Sie ist ähnlich den antiken Göttern in ihrem Wirkungsbereich durch das ihr bestimmte Schicksal begrenzt: „kdo vidí do budoucnosti, ten svému osudu stejně neuteče“ (ŽB 234).

4.3 Fatalität

Der Mythos, der ja eine bedeutsame Erzählung ist, steht im inneren Zusammenhang mit der Tragödie (vgl. Hübner 1885: 199). Das Schicksal bricht an verhängnisvollen Wendepunkten in die Wirklichkeit herein und erweist sich für das betroffene Individuum als tragisch. Beide Protagonisten haben am Beginn der Romane ein fatales Schlüsselerlebnis, das den weiteren Verlauf ihres Schicksals bis zum gewaltsamen Tod bestimmen wird. Das Leben Nikola Šuhajs, des Soldaten aus armen Verhältnissen, erfährt seinen initialen Wendepunkt, nachdem er fahnenfluchtig mit einem Kameraden bei einer alten Hexe Unterschlupf findet. Diese verabreicht ihnen einen Zaubertrank, welcher bewirkt, dass sie fortan von Gewehrkugeln nicht mehr getroffen werden können. Zuvor hat sie ihnen die Zustimmung abgenotigt, ihre beiden Töchter zu heiraten. „Ale obelhali-li jste me, trikrat sedmkrat beda vam“ (NŠ 8). Die beiden Soldaten nehmen den Fluch zunächst nicht ernst, doch als sie sehen, dass die Hexe ein zum Ziegenschwanz verlängertes Rückgrat hat, erschlagen sie diese und verschwinden. Nikola Šuhaj hat eine magische Gabe erhalten, die seinen Ruhm begründen wird, vergeht sich aber an der Geberin, die mit einem tierischen Attribut als Mittlerin des Numinosen ausgezeichnet ist. Aus dieser Konstellation lässt sich das determinierte Ende ablesen, das Schicksal des Helden ist mit dem bedeutsamen Ereignis besiegelt.

Doras glückliche Kindheit nimmt ihre fatale Wendung, als sie eine weiße Schlange, die von Surmena als „ochrance domacnosti“ (ŽB 52) bezeichnet wird, zertritt. Nach dieser Tat erhält Surmena die behördliche Vorladung, von der sie nicht mehr zurückkehrt.

Bylo to v patek, v den, který se jí vryl do pameti a na který nikdy nezapomene, protože se behem neho semlely veci, které jí pak dlouhe roky sžíraly, trýznily, mučily. Protože to vechno byla mozna její chyba. Protože jejich spokojený život mozna rozdrtila podrazka její boty. Jenže kdo mohl tušit, co se v tom bílém hadeti skrývá? (ŽB 51).

Die erwachsene Dora ist sich zwar bei der Interpretation dieses Erlebnisses nicht sicher und sieht die Schicksalhafterkeit ihrer Biografie nur als beklemmende Möglichkeit, die Interpretation der Göttin ist aber eindeutig und das Ende des Romans gibt ihr Recht:

Z pochmurneho „mozna“ se smerem k zaveru romanu stava prakticky jistota [...]. V podanı Imy Gabrhelove politicka perzekuce, ktera dopadla na Surmenu, i domacı nasilı, jehož obetı se stala Irena, vyznıvajı jako lanky magickeho řetezce, který zanikne a s vymřemım rodiny (Puskely 2013: 20).

Nachdem der gute Geist der Familie zertreten ist, von jenem Mitglied, das den Glauben an die verhängnisvolle Wirkung dieser Tat als „smolna povera“ und „pošetilost“ (ŽB 52)

bezeichnet, erfüllt sich der Fluch, der auf der Familie lastet. Die mythische Erklärung weist keine Kausalität auf, das Zertreten der Schlange fällt eigentlich zyklisch mit dem Aussprechen des Fluchs zusammen. In dem Zirkelschluss hat weder das eine das andere verursacht noch umgekehrt.

Bei Nichtbeachtung der chronologischen Reihenfolge lassen sich für alle Betroffenen des Fluchs der alten Mahdalka fatale Fehlritte wie jene Doras ausmachen, die das tragische individuelle Schicksal erklären können. Der Fehler von Doras Mutter Irena war nach Surmenas Worten, sich vom gewalttätigen Alkoholiker Matyáš Ides schwängern zu lassen und ihn zu heiraten (vgl. ŽB 176). Surmena selbst wird von ihrer Nachbarin Baglárová verdächtigt, Mahdalkas Nachfolgerin Fuksena ermordet zu haben. Jedenfalls aber versuchte sie gemeinsam mit Irma Gabrhelová den neugeborenen Jakub zu ersticken, was Dora nur zufällig verhinderte. Diese Taten brechen wie Nikolas Erschlagen der Hexe oder auch der nicht durch Selbstverteidigung oder „gerechte Rache“ gerechtfertigte Mord Juras am jüdischen Händler Pinkus Meisler ein Tabu und führen deshalb ins Verderben. Das schicksalhafte Leid des Einzelnen erklärt der Mythos nämlich als Folge eines Verstoßes gegen eine allgemein anerkannte Norm, wobei das Verständnis von dieser Norm in den verschiedenen Kulturen differiert (vgl. Eliade 2007: 112). Zur Norm würden in den gegebenen Fällen die Bewahrung des Lebens – das in der Natur ewig und also heilig ist – und der Glaube an übernatürliches Wirken gehören. Nikola ist von letzterem nicht immer überzeugt, und muss die Konsequenzen tragen. „Derbačkova matka byla vědma. [...] Lidé to o ni věděli již dávno. Nikola nevěřil; vymstilo se mu to“ (NŠ 81). Er wird, nachdem er einen Zaubertrank der Hexe arglos geschluckt hat, von einer im Magen sitzenden Schlangenbrut beinahe zu Tode gepeinigt.

Die erwachsene Dora wiederholt die unbewusst fatale Tat ihrer Kindheit mit einem zweiten Akt der absichtlichen Auflehnung gegen die mythische Ordnung. Sie wirft verächtlich ein Armband von Surmena fort, das sie seit ihrer Kindheit als Amulett gegen böse Zauber trägt. Die tragische Auswirkung erfolgt unmittelbar in einem schweren epileptischen Anfall Jakubs, auf den hin er ins Koma fällt. Nachdem Dora mit ihrem ersten Fehltritt den Schutz von der Familie genommen hat und diese gewaltsam getrennt worden ist, besiegelt sie mit dem zweiten das Schicksal Jakubs und ihr eigenes. Wenn der Mythos als bedeutsame Erklärung dem Leid einen Sinn gibt, bedeutet das nicht, dass ihn der Mangel an irdischer Gerechtigkeit im Sinne einer Verhältnismäßigkeit von Vergehen und Folgen in Frage stellen würde. Das Leid ist keine angemessene Strafe, sondern die Erfüllung der Vorsehung.

Die Einzelperson wird dabei in Sippenhaft genommen. Dora merkt, dass das Amulett nicht nur ein Andenken an Surmena ist, sondern sie an einen ihrer Überzeugung nach lächerlichen Aberglauben fesselt: „jako by ji páčil“ (ŽB 370). Sie wirft es weg, doch statt sich dadurch zu befreien, führt sie ihr Verderben herbei. Baglárová erklärt der Erzählerin die tragische Familiengeschichte, die für sie eine über alle Zweifel erhabene mythische Konsistenz aufweist:

Dora Idesová byla z prokletého rodu. Dcera a neteř bohyní, víte. Její teta, Surmena, a babička, Justýna Ruchárka, to byly vyhlášené bohyně. Možná to v sobě měla i Dora, to já nevím ale pokud ano, nikdy to nepoužila. [...] Ale i když nebohovala, bylo to jedno, stejně si nepomohla, však si nepomohla ani Surmena, a to už bylo co říct. Víte jak ta umřela? V blázinci. A víte jak Dořina máma Irena? Pod sekerou. Vlastní muž ji zabil. A Dora? Ten můj říkával, že když byli chlapi ožralí, sázeli se v hospodě, jak ta skončí. Na to, co se doopravdy stalo, byla ale i jejich představivost krátká (ŽB 444).

Der Umstand, dass Dora als Kind Surmena bei der Vertreibung des Gewitters beigestanden ist, spricht dafür, dass sie „es“ geerbt hat. Doch für Baglárová spielt es ohnehin keine Rolle, ob Dora selbst magische Fähigkeiten hat. Als Tochter teilt sie das Schicksal ihrer Ahnen. Auch die in der Hierarchie der Göttinnen unwesentlichen Männer sind dem dynastischen Verhängnis ausgesetzt: „[...] říkaly, že kolik bylo v jejich rodu výjimečných žen, tolik v něm bylo šílených mužů. Jejich sestry a matky jim prý vysály sílu, kterou pak proměnily v umění *bohovat*“ (ŽB 178).

Die drastische Überzeugungskraft der mythischen Erklärung konfrontiert die Erzählerin selbst mit einer Ahnung von der inhärenten Fatalität aller Geschehnisse. „Náhoda? Nebo kletba? Po zádech mi přeběhl mráz. [...] Nad hřeben kopce vyletěla poštolka a její poplašení křik se do daleka roznesl krajinou. Padla na mě nepopsatelná tíseň“ (ŽB 447). Sie erlebt die Belebtheit der Natur als Beklemmung. Der Mythos tritt als unheilvolle Kraft in Erscheinung, die von allen Seiten und zu jeder Zeit in das profane Leben hereinbrechen kann. Das Individuum ist der transzendenten Bedrohung ausgeliefert. Nikola Šuhaj macht die sinnliche Erfahrung des großen Entsetzens vor der Macht des Mythischen noch unmittelbarer: „Neboť v té chvíli se na zemi sneslo něco ohromného. Něco, co nemělo jména. Protože to bylo z jiného světa. Vše kolem ztichlo jako pod dotekem smrti a věci ztratily barvy. Nikolu Šuhaje jala velká hrůza“ (NŠ 11). Nota bene, die Bedrohung aus der anderen Welt hat keinen Namen. Von Weltvertrauen und tiefer Einheit des Individuums mit der mythischen Ordnung kann in den Augenblicken der Bedrohung keine Rede sein.

Neben Ereignissen erweisen sich in der mythischen Erzählung auch Objekte und Figuren als schicksalhaft. Nikola und Jura werden von ihren Gefährten mit der Axt erschlagen, ein Werkzeug, das als Mordwaffe für brachiale Gewalt steht. Die Fatalität des Objekts ergibt sich aus seiner an einen Kultgegenstand erinnernden Bedeutung in der Region: „sekera je zbraní, je obživou, je vším, a bůh, nebyl-li to on sám, odměň toho, kdo ji lidem dal“ (NŠ 123). Der Missbrauch des heiligen Gegenstandes korrespondiert mit dem Verrat der Freundschaft. Der Tod durch die Axt erweist sich als Lücke in der Prophezeiung, gegen Kugeln gefeit zu sein. Nikola Šuhaj teilt das Schicksal des Achill. In den Weißen Karpaten gilt der Tod durch die Axt ebenfalls als besonders bedeutsam: „pod sekerou neskončila žádná, co znala tajemství bohování, už víc než tři sta let“ (ŽB 15). Es liegt auf der Hand, dass das Mittel der Wahl für Racheakte ein alltägliches ist, sowie eines, das den Feind an der Substanz angreift. Schadenszauber richten sich etwa bevorzugt gegen das Vieh und eine Methode der Vergeltung besteht darin, das Haus eines Widersachers abzubrennen (vgl. NŠ 112; ŽB 229).

Das größte Verhängnis – groß im Sinne einer hohen mythischen Bedeutsamkeit – geht vom Vertrauten aus, das sich plötzlich gegen das Eigene wendet. Zahlreiche Mythen kennen Intrigen, Verrat oder Mord unter Familienmitgliedern, Geliebten und Freunden. Wäre Šuhaj von den Gendarmen gefasst und hingerichtet oder, noch schändlicher, auf der Flucht erschossen worden, wie es das legitime und auch wahrscheinlichere Los eines Wegelagerers und Banditen war, hätte sein Leben kaum das Potential zum Mythos. Dasselbe gilt für Oleksa Dovbuš, den, nachdem ihm seine Geliebte Dzvinka die Tür geöffnet hat, deren Mann mit der erforderlichen Silberkugel erschießt. Jenem scheint seine Tat sogar leidzutun, ihre fatale Notwendigkeit hinterfragt er nicht: „Dovbuš leží v krvi před chýši. Chlapci daleko. ‚Och, ty Štefane, pro čubku jsi mě zabil!‘ A Štefan z podkroví odpovídá: ‚Neměl ses s ní milovat, neměl jsi jí svěřovat pravdu. U čubky jest tolik víry jako na běžící vodě pěny.‘“ (NŠ 70). Der Rächer erklärt seine Tat zur unausweichlichen Konsequenz eines Tabubruchs. In dieser Episode ist das Motiv des unverwundbaren Kriegers, der am Treubruch der Geliebten zu Grunde geht, realisiert.

Anders als Dzvinka wird Nikolas Frau Eržika diesem nicht zum Verhängnis, sie trägt aber ebenfalls Züge einer Femme fatale. Dem einsamen Räuber ist Eržika erotische Verführung, für die er sich in Lebensgefahr begibt. Sie selbst ist kühn in ihren Handlungen und hält widerstandsfähig den behördlichen Aggressionen stand.

Jsou to namnoze nejkouzelnější partie románu, kde se Šuhajovy představy a tužby vroucně i horce nesou k Eržice, pro niž se vrhá do nejednoho nebezpečí a jež sama mu je obětavě, hrdinsky oddána – i tehdy, když se vzdává, žena mezi dvěma muži,

mladému četníkovi. Olbracht si v její postavě dotvořil typ živelně pudového, hádankovitě nevyzpytného ženství (Píša 1982: 79).

Für Nikola ist Eržika zu jedem Opfer bereit und doch betrügt sie ihn mit dem Gendarmen Svozil. Die Liebe ist kein abstraktes Ideal, sondern eine triebhafte Urkraft. „Láska a nenávisť jsou tu podány v barvách tak nelomených a sytých, jak tomu není dávno u nás příkladu“ (Šalda 1932/1933: 248f.).

Ein anschauliches Beispiel für die irrationale Gefühlsbestimmtheit, die dem mythischen Weltbild eignet, ist der kindlich loyale Jura. Er ist seinem Bruder in eifersüchtiger Verehrung ergeben und will die Widersacher bei der ersten Gelegenheit töten. Nach den Gesetzen seines primitiven, bipolaren Weltbilds handelt er stets triebhaft aus dem Affekt. Die undurchschaubare Eržika ist Jura verdächtig. Er warnt den Bruder davor, dass ihn ein ähnliches Schicksal wie Dovbuš ereilen könnte und argwöhnt, Eržika sei eine Hexe. „Proč měl Jura Eržiku tak nerad? Byl to prastarý strach tvorů před vším, co je neznámé, a co je příliš blízko; z čeho může přijít smrt“ (NŠ 97). Jura orientiert sich wie ein Tier in seiner Umgebung instinktiv. Seinem Totemtier dem Hund entsprechend wittert er Gefahr. „Nikola byl klidný. Ne tak Jura. Měl zlé tušení. Měl skoro jistotu. Jako tehdy na jaře, když ho bůh lesů vedl přímou cestou na Zvorec k nemocnému bratrovi. Věřil nebezpečí. Bylo okolo a dotýkalo se každého centimetru jeho těla“ (NŠ 158). Jura, der in archaischer Naturverbundenheit lebt, antizipiert die fatale Zukunft aus den Vorzeichen in der Natur. Diese Eingebung erfährt er instinktiv körperlich. Nikola, der die Gefahr nicht ernst nimmt und meint, sein Schicksal selbst in der Hand zu halten, treffen die Konsequenzen seiner Hybris.

Doras Familie ist eine Kumulation des internen Verhängnisses. Auch das von außen auf die Familie einwirkende Unglück ist nach der mythischen Deutung nur die Erfüllung des alten Fluchs, der von einem verstoßenen Familienmitglied stammt. Der Fluch Mahdalkas besagt, dass ihre beiden Schwestern und deren Nachkommen eines grausamen Todes sterben sollen und die Familie unfruchtbar aussterben soll. Surmenas Kinder, die sie mit einem Verwandten gezeugt hat, sterben bei der Geburt. Sie selbst stirbt zwar im Irrenhaus an den Folgen der behördlichen Folter, die jedoch auf den persönlichen Antrieb des StB-Agenten Jindřich Švanc zurückzuführen ist, den eine ihrer Weissagungen einst ins Gefängnis gebracht hat. Als Dora aufdeckt, dass die vom Hass getriebenen Anstrengungen dieses Mannes Surmenas Tod verschuldet haben, erlebt sie eine Konfrontation mit der Fratze der Fatalität:

Mahdalčina kletba ji [=Surmenu] dostihla a měla podobu jeho, Jindřicha Švance, jehož výraz na fotce jako by se před Dořiným udiveným pohledem za těch několik

posledních minut proměnil, jeho pevně stažené rty jako by se najednou roztáhly do zlomyslného šklebu (ŽB 398).

Irena, die zweite Schwester, wird von ihrem Mann erschlagen. Dieser erhängt sich nach der Haft vor dem eigenen Haus. Ihre ohne Eltern aufwachsenden Kinder sind ebenfalls vom Schicksal gezeichnet. Jakubs Behinderung wird im Ort ohne Weiteres auf den Fluch zurückgeführt. Er gilt als Missgeburt und wäre beinahe nach der Geburt getötet worden, doch hat er ein heiteres Gemüt sowie außerdem eine natürliche Nähe zum Mythos. Er spielt vertraut mit der weißen Schlange, während Dora, sobald sie das sieht, in Panik gerät. Doch der in unschuldiger Einheit mit der Natur lebende Jakob bleibt nicht verschont. Bevor er ins Koma fällt, brechen mit dem epileptischen Anfall wie in einem letzten Aufbäumen Sexualtrieb, Scham und Aggression aus ihm heraus.

Dora ist die letzte in der Reihe, die das Schicksal ereilt. Ihre unterdrückte und geheim gehaltene Homosexualität ist der Grund dafür, dass sie keine Kinder hat – mythisch interpretiert eine Konsequenz des Fluchs. Doras Geliebte Janigena erweist sich als fatale Person in ihrem Leben.

Ten vzťah ji vysával léta. Bral jí chuť do života a bral jí úctu k sobě samé. Přála si snad tisíckrát, aby nebyl, aby neexistoval, a stalo se snad tisíckrát, že měla dojem, že ho utnula, že ho v sobě zadupala, že odumřel. Aby se pak vynořil s o to větší intenzitou, spalující její duši i tělo (ŽB 347).

Die beiden Frauen treibt eine unkontrollierbare Leidenschaft immer wieder zu heimlichen Zusammenkünften, die sie beide nicht wollen. Als Janigena Dora wortlos an einen Baum fesselt, sie dann alleinlässt und plötzlich anfällt, zeichnet sich das Verderben, das diese Beziehung bringt, ab.

Všechno se to slilo. Panika, děs, hluboká nechť k tomu místu, k tomu stromu, so jehož větví s hlavou zvrácenou a pevně sevřenou Janigeninou rukou hleděla, a zároveň neúnosná touha, která se jí prudce rozlila podbříškem a hladově přijímala pravidelné nárazy Janigeniny dlaně. Myslí si, že snad ztratila vědomí, když to přišlo. Probudila se na zemi pod oskeruší. [...] Janigena nikde. Kolem dokola ani stín člověka, ticho, jen nad její hlavou se větve oskeruše kývaly prudčeji než dřív a listí v nich šumělo skoro jako hlasy. Temně a výhrůžně (ŽB 351).

Die bedrohliche, belebte Natur zeigt wie an anderen Stellen im Roman an, dass eine mythische Dimension im Spiel ist. Janigena ist für Dora ein dunkles Alter Ego, das sie mit ihren verdrängten Trieben konfrontiert, die sie rational nicht beherrschen kann. Der fatale Doppelgänger ist ein charakteristisches Motiv der Schauerromantik, das eine innerliche

Entzweigung des Protagonisten anzeigt und ihr Verderben vorwegnimmt (vgl. Hodrová 2001: 732). Die rätselhafte und wilde Janigena nimmt in Doras Leben die Rolle dieses Doppelgängers ein, indem sie deren rational abgestecktes Lebensgebäude mit irrationaler Instinktivität existentiell in Frage stellt.

Janigenas Herkunft erklärt, warum dieser zerstörerische Trieb in ihr steckt und was sie und Dora schicksalhaft aneinanderbindet. Sie ist das Kind Fuksenas, das diese mit dem nationalsozialistischen Hexenforscher Friedrich Norfolks gezeugt hat. Nachdem Surmena Fuksena bei Kriegsende tot im Wald gefunden bzw. sie möglicherweise ermordet hat, brachte sie das Kind bei Pflegeeltern in Uherský Brod unter. Surmena verfügte in der Folge über ein Druckmittel gegen Mahdalka, für welche das Mädchen die letzte Hoffnung auf eine Nachfolgerin bedeutete. Tatsächlich beginnt das Unglück der Familie erst, als Janigena von ihren Pflegeeltern wegläuft und Surmena sie so nicht mehr unter Kontrolle hat. Janigena siedelt sich ausgerechnet auf den Kopanice an. Die Vorsehung führt die beiden Töchter von Göttinnen zusammen. Zuletzt will Dora die Beziehung öffentlich machen, worauf Janigena äußerst gereizt reagiert. In der letzten Romanszene aus Doras Perspektive hört diese, wie Janigena an die Tür klopft (vgl. ŽB 438). Auch wenn die Polizei keinerlei Hinweise findet, muss nach den Bestimmungen der mythischen Fatalität Janigena die Mörderin Doras sein. Surmena hat es vorausgesehen aber nicht mehr verhindern können: „Ted’ se z trumfu stane nástroj té kletby“ (ŽB 446).

5 Die Infragestellung des Mythos

5.1 Figuren im Konflikt zweier Weltbilder

Die Tabubrüche einzelner Figuren, die versuchen aus der mythischen Fatalität auszubrechen, zeigen bereits, dass der Mythos in beiden Romanen keine rein positive Kraft ist. Die Erzählinstanz lässt kritische Gegenstimmen erklingen, die sich gegen die Zwänge einer fatalistischen Gesellschaftsordnung erheben und deren Erklärungsmodelle als Aberglauben ablehnen. Diese Gegenperspektiven erzeugen eine Polyphonie, in der die mythische Perspektive weder kritiklose Gültigkeit hat, noch von vornherein als Phantasma verworfen wird.

Am deutlichsten zeigt sich die Objektivität Olbrachts bei der Darstellung der Geschehnisse aus verschiedenen Perspektiven an den Verfolgern des Helden.

Proti sobě pak působí dvě základní síly. Z pohledu četníků a Židů by bylo jen těžko možné Šuhajův život interpretovat jako osud mytického hrdiny typu Achilla a dalších. [...] Četníci neustále převažují misku vah na stranu racionálního uvažování, i když jim nutně schází jak časový odstup od příběhu, který sami bezprostředně prožívají, tak sofistikované analytické schopnosti (Zitová 2012: 104).

Die Gendarmen sind überfordert mit der Jagd auf einen Verbrecher, der schon mehrere aus ihren Reihen ermordet hat. Ihnen, die gerade noch im Krieg waren, ist der Dienst in dem fremden Land eine verhasste Aufgabe. Sie glauben als Repräsentanten des modernen Staatswesens nicht an die kursierenden Mythen, doch die unheimliche Landschaft, die eigenbrötlerische Bevölkerung und vor allem der Räuber, der jedes Mal wie von Zauberhand ihren Kugeln entwischt, lassen sie an ihrem Verstand zweifeln. „Což unikli kulím ruským, srbským a italským, rakouským, německým a bolševickým proto, aby se dali zavraždit banditou? A rvali se na sibiřských rovinách a v kamení Dolomit, aby zahynuli v téhle loupežnické vesnice?“ (NŠ 64). Mit der zunehmend angespannten Lage steigt die psychische Belastung, der die Gendarmen ausgesetzt sind. „Lidé tu blázní. Také kapitán se zblázní. A všichni se zblázní. Kapitán běhá divoce místností. Smát se mu chce! Zuřit se mu chce! ‚Nel‘ křičí už docela chorobně a odkopává židle až někam ke zdi, ‚blít se z toho ze všeho člověku chce!‘“ (NŠ 120). Von einem dem Mythos fremden Standpunkt muss die fatale Ereigniskette als Abfolge von höchst unwahrscheinlichen Zufällen begriffen werden. Eine wie verflucht scheinende Realität ficht das rationale Weltbild an. Das moderne Individuum erlebt dadurch existentielle Zweifel an seiner Autonomie und psychischen Integrität.

Mit der offenen Frage der Erzählerin, ob das Geschehene als Fluch oder Zufall zu deuten sei, schließt Tučková's Roman. Klare Gegenpositionen zum Mythos treten in der vorangegangenen Erzählung innerhalb der Perspektive Doras hervor. Der zentrale Konflikt in der Interpretation des Geschehens wird nicht über die Perspektiven verschiedener Figuren ausgetragen, sondern in Doras Gedanken, welche, der schrittweisen Enthüllung durch Dokumente und Gespräche folgend, das Geschehen fortwährend bewerten. Die mythische Deutung wird Dora in ihrer Kindheit von Surmena, zur Zeit ihrer Nachforschungen dann von Irma Gabrhelová und Alžběta Baglářová dargelegt. Die rationale Deutung begegnet Dora in ihrer Schulzeit vor allem als Spott über ihre Rückständigkeit. Später versucht sie selbst sich diese Deutung über ihre wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema anzueignen.

In ihren Untersuchungen will sich Dora eine rationale Gesamtsicht vom Phänomen der Göttinnen zurechtlegen. Ihr schwebt eine umfassende Analyse vor, die die scheinbar magischen Heilpraktiken mithilfe von Erkenntnissen der neuesten Forschung wissenschaftlich zu erklären vermag:

Na základě Surmeniných praktik chtěla demonstrovat prokazatelně uzdravující účinky *bohování*. Chtěla zachytit dosud nezmapovanou šíři jejich vědomosti, sahajících od znalostí přírody a lidského těla až po schopnosti, které se nedokázala vysvětlit ani ona, přímý svědek. Chtěla spekulovat nad mírou abnormálního a měla v úmyslu věnovat kapitolu i výsledkem odborníky. Psychologem, neurologem, farmakologem a dalšími (ŽB 73).

Dora glaubt, sogar jene übernatürlichen Vorgänge, die sie selbst miterlebt hat, bei gründlicher Beschäftigung in ein positivistisches Erklärungsmodell einordnen zu können. Der darüber hinausgehende mythische Ballast sei als Aberglaube zu verwerfen.

Znovu se jí zdálo, že z Irmy mluví stařecké pobláznění pramenící odkudsi z pověřivosti minulého století. [...] Znalost bylin a lidské duše, jíž se dalo dobrou radou ulevit byla jedna věc. Ale prokletí, které mělo zapříčinit smrt její matky a Surmeny, to byl holý nesmysl. O to větší, že by podle Irmina přesvědčení měl ovlivnit i ji, která žije o téměř století později. V době, kdy svět řídí počítače a člověk se potlouká vesmírem, protože na Zemi už všechna tajemství odhalil. Hloupost, řekla si v duchu, nemá se čeho bát. Ale sotva se o tom ujistila, zaskočeně se zastavila. Opravdu si řekla tohle? blesklo jí hlavou. Opravdu má potřebu konejšit v sobě obavy z něčeho, v co nevěří? (ŽB 369).

Hier zeigt sich die mangelnde Überzeugungskraft des Modells, mit dem Dora aus einem Sicherheitsabstand ihre unheilvolle Kindheit zu bewältigen versucht. Sie setzt der Beunruhigung aus der Vergangenheit einen naiven Glauben an Fortschritt und Wissenschaft

entgegen. Ihre irrationale Beklemmung vermag Dora aber nicht mit Vernunft zu bewältigen. Trotz der aufgeklärten Überzeugung von ihrer Autonomie als Subjekt ist sie dem mythischen Denken ihrer Vorfahren noch mehr verhaftet, als ihr lieb ist. So achtet sie zum Beispiel nach dem Tod ihres Vaters darauf, sämtliche abergläubische Rituale vor dem Begräbnis penibel einzuhalten, um sicher zu gehen, dass er nicht wiederkehrt (vgl. ŽB 254). Dora will ihren Vater rituell loswerden, die Zeremonie dient ihrer psychischen Beruhigung, doch von einer rationalen Vorgehensweise ist sie hier weit entfernt. „Věda končí tam, kde začíná já, vzpomněla si na tvrzení z nějakých skript, která jí za studií prošla rukama. Teprve teď pochopila jejich význam“ (ŽB 370).

Vor allem in den Dokumenten wird eine dem Mythos völlig fremde Außenperspektive ins Spiel gebracht. Das zeigt beispielsweise der Fall der Magdaléna Míkvá. Diese verabreicht ihrem Mann einen Trank der alten Mahdalka, woraufhin er an einem Herzinfarkt stirbt. Míkvá bereut und zeigt sich selbst und die Göttin an. Wenig später stirbt sie bei einem Autounfall. Die Behörde kann selbstverständlich keine Schuld der Beteiligten feststellen und sieht nur eine absurde Anzeige und zwei zufällige Todesfälle.

Byla smrt Izidora a Magdalény jen shodou okolností? Stalo by se to, kdyby Míkvá Mahdalku nenavštívila? Strážmistr Krejza byl evidentně přesvědčený, že ano. Jeho svět byl zbudován na přísně racionálních základech a vládly v něm nezpochybnitelné fyzikální zákony. Nějaké čarování do něj nepatřilo. I Dořin svět byl takový. Svět Dory-vědkyně měl stejně pevné kontury jako svět strážmistra Krejzy. Ale svět kopanické Dory, ten byl jiný (ŽB 277).

Außerhalb des Mythos – wenn dessen Wahrheitsgehalt a priori ausgeschlossen ist – kann die Bedeutsamkeit, die innerhalb offensichtlich ist, nicht erfasst werden. Für das Unwahrscheinliche müssen Erklärungen wie Zufall, Verrücktheit, Sinnestäuschung oder ähnliches angenommen werden. Dora will sich ein derart unerschütterliches rationales Weltbild zu eigen machen, doch die Welt ihres mythischen Ichs („svět kopanické Dory“) lässt sie nicht los.

Mitunter stößt das rationale Weltbild an seine Grenzen. Olbracht konfrontiert den mit Nikola desertierenden Kameraden, einen Vertreter von Zivilisation und Moderne (vgl. Kratochvíl 2013: 179), mit einer ausdrücklich magischen, eigentlich unmöglichen Erfahrung. Er reagiert auf diesen Angriff auf seine Integrität mit Verdrängung wider besseres Wissen: „Babin kostrec byl prodloužen a porostlý srstí. Jako kozí ocas. Němec, hloupý Němec, který zná jen svoje stroje a svoje čísličky, nic neví a ničemu nevěří, se dal do nehorázného smíchu. Ale Šuhaj se zarazil. Neboť Šuhaj byl z Podkarpatska“ (NŠ 9). Die Konfrontation mit dem

Ungeheuerlichem deutet die Figur mit mythischem Weltbild folgerichtig als Offenbarung der Fatalität. Im rationalen Weltbild kann dergleichen nicht erfasst werden, es bleibt nur die Ignoranz. Seine Verlegenheit überspielt der Kamerad durch ein unangebrachtes Lachen. Eine ähnliche Konfrontation erlebt eine Ermittlerin der StB namens Novotná, bei der Surmena durch Wachsgießen Unfruchtbarkeit feststellt. „Poznámka: Doporučuji odvolání ppor. Novotné z případu, neboť během akce se neprokázala její dostatečná způsobilost k činnosti v terénu (emoční selhání po ukončení návštěvy u šetřené osoby).“ (ŽB 44). Sie reagiert auf die magische Ergründung ihres intimen Problems mit einem Nervenzusammenbruch. Den nicht persönlich betroffenen Schreiber hingegen ficht die offensichtlich zutreffende Diagnose der Göttin überhaupt nicht an.

Das rationale Denken stellen Erlebnisse des Numinosen und Ungeheuerlichen in Frage, das mythische widersprechende Fakten. In umgekehrter Richtung wirkt der Mythos ebenfalls als derart starke Voraussetzung, dass Gegenbeweise einfach ignoriert werden:

Wenige Jahrzehnte hatten also genügt, den Vorfall aller geschichtlichen Authentizität zu entkleiden [...], obwohl die Hauptzeugin noch in direkter Nähe war [...]. Fast das ganze Dorf war Zeitgenosse des authentischen Geschehens gewesen, aber die Fakten als solche konnten den Menschen nicht genügen: der tragische Tod eines Bräutigams kurz vor der Hochzeit bedeutete für sie nicht einen einfachen tödlichen Unfall, sondern besaß einen geheimen Sinn, der erst offenbar werden konnte, wenn der Vorgang in die mythische Kategorie aufgenommen war (Eliade 2007: 61).

„Ale za hranicemi Koločavy vyrostla jeho postava do tajemnosti“ (172). Die magischen Eigenschaften sind also Ausgeburten der Fantasie, die tatsächlichen Begebenheiten verdrängt schon bei kurzer zeitlicher und räumlicher Entfernung eine Erzählung von Bedeutsamkeit. Der Arzt, ein Repräsentant der Wissenschaft, stellt fest, dass Šuhaj zu einer mythischen Figur überhöht wird, die er vernünftigerweise gar nicht sein kann: „Dal se fascinovat jménem Nikola Šuhaj, stejně jako všichni ti hlupáci zde“ (153). Die magische Faszination des Namens wirkt auch auf den modernen Menschen und kann seinen kritischen Verstand außer Kraft setzen. Ein Gerichtsadjunkt meint bei einem Gespräch mit dem Arzt, im Namen des Volks sei dessen räuberisches Wesen festgeschrieben: „Víte doktore, že Hucul je rumunsky loupežník?‘ ,Tady přece nejsou Huculové. Tady jsou ještě Bojkové.‘ ,Huculové ne, ale loupežníci ano. Ostatně Bojkové bude také asi od bojovati [...]“ (NŠ 153). Das Beispiel zeigt die Überzeugungskraft einer etymologisierenden Erklärung, die sich auch durch einen Einwand nicht anfechten lässt und die Bedeutsamkeit über den Wahrheitsgehalt stellt. Aus einer romantisierenden

Außenperspektive wird dem Volk eine Räuberidentität zugeschrieben. Die Erklärung, dass das Kämpfen diesem Volk von alters her im Blut liege, erübrigt eine differenzierte historische Untersuchung.

Der Mythos bemächtigt sich unverständlicher Geschehnisse, indem er ihnen einen Namen gibt und eine bedeutsame Geschichte erzählt. Nikola beobachtet diesen Vorgang bei Jura, der im blassen Gesicht seines Bruders nach dessen Rückkehr von Eržika seinen Verdacht, sie sei eine Hexe, die Nikola nachts in ein Pferd verwandelt, bestätigt sieht. Für Jura ist alles klar, seine Erklärung lässt die Verhältnisse in einem gleichzeitig tiefen wie einfachen Zusammenhang erscheinen. Tatsächlich handelt es sich um eine paranoide Einbildung, die Juras Eifersucht entsprungen ist. Eine rationale Bewertung ist dem impulsiv Denkenden nicht möglich. Nikola versteht diese Hirngespinnste nicht: „Co to žvaní ten hoch?“ (NŠ 99).

Wenn sich eine bedeutsame Erklärung mündlich verbreitet und etabliert hat, kommt es auf die genauen Umstände, auf die Meinung beteiligter Personen, überhaupt auf den Sachverhalt nicht an. Das für die Reportage typische Verlangen nach Hintergrundinformation ist nicht vorhanden.

Co si pamatuju z vyprávění svojí mamky a její mamky, tak ani ty starší bohyně nešťestí neutekly. A do toho všeho to zkrátka zapadá, že Surmena skončila na psychušce. Ať už tam skončila kvůli své nemoci nebo ji tam někdo podržel, na tom vlastně nesejde. Tak jako tak by neskončila dobře, dodala Baglárka. Dora se otrásla, když to uslyšela. Že je to jedno, jestli tam Surmena skončila kvůli nemoci nebo z vůle estebáků? To přece nemohla myslet vážně (ŽB 213).

Dora ist empört, weil Baglárka ihr das Schicksal ihrer Tante ausgelegt und dabei gegenüber Begriffen von Recht und Unrecht völlig gleichgültig bleibt. Fragen nach Rechtmäßigkeit und innerer Gesinnung setzen eine aufklärerische Moral voraus. Im Hinblick auf das Verhängnis, das Surmena sowieso ereilt hätte, sind derlei Details irrelevant. Der profane Sachverhalt ist nur eine Expression der schicksalhaften Notwendigkeit, nicht die Begründung für ein Ereignis. „Možná, že nikdo z nich nevěděl, že Hofer zemřel na gangrénu, jak stalo v úmrtním listě, ale i kdyby to věděli, Dora si byla jistá, že by nad tím jen mávli rukou a dál byli přesvědčení, že to byla vůle bohyní, které se tak mstily svému trýzniteli“ (ŽB 194). Die medizinische Erklärung kann der mythischen Deutung nichts anhaben, die profane Außenbeschreibung berührt die jenseitige Dimension nicht. Das mythische und das rationale Denken funktionieren nach so unvereinbaren Gesetzen, dass das eine kaum durch das andere widerlegt werden kann. Während der Mythos kausale wissenschaftliche Argumente toleriert, sie aber als unbedeutsam abtut, schließt die Wissenschaft dogmatisch alle magischen

Erklärungen aus. Dora versucht die Inkompatibilität zu überwinden und eine Synthese der in ihr widerstreitenden Weltbilder zu erarbeiten.

Bohování nemůže existovat v rovnoprávné koexistenci s osvícenským racionalismem, který vylučuje z diskursu všechno, co neodpovídá jeho metodologické klarifikaci. [...] Dora paradoxně k tomuto prozření nedospěla, navzdory tomu, že k němu dospěla; na jedné straně zaznamenává meze obou systémů, na druhé se ale pokouší vytvořit nový celostní systém, totalitu definitivní syntézy, kterou ovšem právě proto nelze uskutečnit (Puskely 2013: 25).

Dora scheitert mit ihrem Vorhaben, einerseits die Göttinnen aus ihrem vom fatalistischen Aberglauben geprägten Kontext loszulösen, und andererseits in ihrer wissenschaftlichen Untersuchung Raum für transzendente Geheimnisse zu lassen.

5.2 Profane Entzauberung

Das Bild der zwischenmenschlichen Beziehungen in Koločava ist ernüchternd. Mit Ausnahme seines Bruders Jura, der das Ideal der Treue und Loyalität verkörpert, halten Nikolas Gefährten nur zu ihm, solange es ihnen selbst nutzt. Das Kapitel, in dem sie ihn erschlagen, ist ironisch mit „Přátelé“ betitelt. Nicht nur am Ende, zu jeder Zeit lastet die volle Härte des Schicksals auf allen Figuren. Ein zwischenmenschlicher Austausch findet nicht statt. Die Figuren bleiben letztlich Einzelkämpfer. Der Gendarm Svozil stößt bei Eržika auf die emotionale Unzugänglichkeit der Einheimischen:

Sama nemluví (ach, ti zdejší lidé dovedou strašlivě mlčet!), nemluví, když ji líbá a drtí ramena, nemluví, když je k ní něžný, a vynucuje z ní odpověď, říká: „Mám tě ráda“ (ach, co námahy stálo přimět ji, aby ho oslovovala: ty), ale zní to tak, jako by pravila: „Mám ráda červené korálky.“ (NŠ 102).

Auch die Liebe ist nur eine Empfindung des Augenblicks. Eržika, die nach dem Tod ihres Mannes wieder verheiratet ist, hat Mühe die Stelle zu finden, wo er und sein Bruder begraben liegen. Bereits elf Jahre nach Nikolas Tod ist sein Grab vernachlässigt und sein menschliches Andenken beinahe vergessen: „Tady neznají něžných vzpomínek na mrtvé“ (172). Es gibt keinen Personenkult, die Verehrung zielt nicht auf die historische Person ab, sondern auf die legendäre Figur. Trockene Nüchternheit, frei von Idealismus und Pathos, kennzeichnet die Beschreibung der persönlichen Beziehungen.

„Neníť zajisté nic zřejmějšího, než že se nějakou ranou sekerou v sucharském lese, byť do hlavy sebevzácnější, nezastaví ani běh prahů Koločavky, ani tok oblaků mezi břehy dvou horských hřbetů, a dny s míškem svých událostí že jdou světem dále“ (NŠ 169). So kommentiert der Erzähler den geringen Wert des Individuums im ewigen zyklischen Lauf der Natur. Nikola Šuhaj ist ein archetypischer Held, kein persönlicher. „On jediný se dovedl vzepřít bídě! Nikola! Hrdina Nikola! Jen on měl pravdu a všichni ostatní v hrdlo lhali. [...] Utíkej Nikolko! Bij, střílej, vraždi za sebe i za nás!“ (NŠ 24). Das Volk besteht nicht aus denkenden und fühlenden Individuen, sondern bildet eine impulsive Masse, in der elementare Kräfte wirken. Der Erzähler begründet dies mit der materiellen Armut und der fortwährenden Unterdrückung. Eine Eigenermächtigung ist unter diesen Bedingungen nicht möglich. Nur vereinzelt lässt er Kritik an der Unmündigkeit und Passivität der Bergbewohner anklingen: „Jich, kteří se nikdy v dějinách neodvážili vzpoury a kterým se nikdy nedostalo štěstí pomsty hromadné“ (NŠ 66).

Dora ist ebenfalls mit einer emotionalen Unzugänglichkeit und Engherzigkeit in ihrer Umgebung konfrontiert. Schweigsamkeit und die Unfähigkeit zum persönlichen Austausch herrschen in ihrer Beziehung zu Janigena: „Nevěděla o ní vlastně za ta dlouhá léta skoro nic. Nikdy nepronikla pod její tvrdou skořápku, nikdy neprorazila bariéru jejího mlčení“ (ŽB 350). Die ritualisierte Gesellschaftsordnung ist für Dora in ihrer Erstarrtheit und Unpersönlichkeit eine Belastung. Am Ablauf der traditionellen Totenklage für ihren Vater zeigt sich ihre Missbilligung der sozialen Normen. Es handelt sich um ein Ritual, bei welchem eine mythische Verbindung mit dem Verstorbenen hergestellt wird. „[Zpěvák] zavřel oči a zhluboka se nadechl. Když je zase otevřel bylo všem v místnosti jasné, že je to Matyáš Ides, který teď jeho ústy promluví. — *Já nebohý Matyáš Ides, vás tu všechny pěkně vítám a rád tak pospolu vidím*“ (ŽB 249f.). Im Ritual nimmt der Sänger Kontakt zum Verstorbenen auf, der sich mit der Bitte um Vergebung und Gebet an seine Angehörigen wendet. Doch Dora hält das für ein heuchlerisches Schauspiel:

Zpěvákovu skuhřání ji ani trochu nedojímalo, ostatně pochybovala, že poslední myšlenky jejího otce byly právě takové, takže o odpuštění nemohlo být ani řeči. Kéž by už tu šarádu měla za sebou, myslela si a litovala, že si nevynutila úplně normální pohřeb, bez loučení, bez zpěváka, bez plaček (ŽB 251).

In der Bitte um Verzeihung für ihren Vater sieht Dora eine faule Befriedung, die den Toten im Nachhinein freisprechen soll. Die Zeremonie hilft der Angehörigen nicht bei der Bewältigung, im Gegenteil, es wird auf Doras Empfindungen keine Rücksicht genommen, sondern noch äußerliche Betroffenheit und die Bereitschaft zur Vergebung verlangt. Die Trauer der Klageweiber ist unecht, ihre Ergriffenheit durch den Konsum einer Menge Schnaps unterstützt. Diese Romanszene zeigt eine Gesellschaft, die konservativ auf ihren Traditionen beharrt und den einzelnen Menschen in seine vorbestimmte Rolle zwingt.

In der archaischen Region überdauert in Tučkovás polyphoner Darstellung der sozialen Verhältnisse sowohl eine heilsame Verbundenheit mit der Natur als auch eine zivilisatorische Rückständigkeit, in der althergebrachtes physisches und psychisches Elend nicht bewältigt werden kann. Die aufgeklärte, sich als mündiges Individuum verstehende Protagonistin verweigert sich der allgegenwärtigen passiven Schicksalsergebenheit. Doras kritische Perspektive schwächt die mythische Deutung, in der das Leid des einzelnen im Widerstreit von guten und bösen Mächten vorherbestimmt ist. Die Gründe für das Elend sind nüchtern betrachtet keineswegs so erhaben und schicksalsträchtig, wie es die kursierenden Mythen

suggerieren. Unbildung, mangelnde Fürsorge, häusliche Gewalt und Alkoholismus prägen die Familienstruktur.

Pro Kopaničáře [vzdělání] nemělo žádnou hodnotu – škola se rovnala ztrátě času, který mohli využít lépe, prací na poli nebo jiným sháněním živobytí. Byli to oni, kteří ještě padesát let po zrušení roboty bez odměny pracovali na panství světlovských hrabat, protože na Kopanicích nikdo neuměl číst a psát, natož aby odebíral noviny, a proto se tam nedoneslo, že robota byla zrušena. [...] Dokonce ani v padesátých letech, kdy se komunisté chlubili, že vymýtili negramotnost, si tuto zprávu nemohla přečíst dobrá třetina obyvatel Moravských Kopanic (ŽB 106).

Die unfruchtbare Peripherie ist seit Jahrhunderten vom Fortschritt abgeschnitten und die ungebildete Bevölkerung kann leicht unterdrückt und ausgebeutet werden. Tučková's historische Analyse des Elends erinnert an Olbrachts Reportagen. Ein Grundübel im Sozialgefüge ist der Alkohol, der der Hauptgrund für die geistige Lähmung und die zerrütteten Familien ist. „Nepijte tolik páleného, nepijte, zvlášť když jste v očekávání. A ony jen že trošku, aby dítě posílily. A pak jej posilují, aj aby dobře spalo, a co z nich roste, však sama vidíš. [...] A ne že bysme si taky rády nepřihnuly, však dobré pálené je život sám“ (ŽB 226). Die Göttinnen als gesellschaftliche Autoritäten haben dieses Problem nicht im Griff, sie sind ihm ebenfalls verfallen.

Tučková konstruiert ihre Romanwelt so, dass der tragische Verlauf der Ereignisse abseits der mythischen Schicksalhaftigkeit auch aus profanen Zusammenhängen erklärbar ist. Die bösen Figuren sind nicht einfach fatal diabolisch, ihre Bosheit lässt sich psychologisch auf schlimme persönliche Erfahrungen in ihrer Biografie zurückführen. Viel Leid hat seinen Grund in den widrigen sozialen Verhältnissen. Die spätere *bosorka* Mahdalka ist als uneheliches Kind zur Welt gekommen, vermutlich infolge einer inzestuösen Vergewaltigung (vgl. ŽB 358). Das ungeliebte Mädchen wird von ihrer Mutter nur zur Hausarbeit eingesetzt und nicht als Tochter und Nachfolgerin in der Kunst der Göttinnen angesehen. Auch Pfarrer Hofer ist unter schwierigen Verhältnissen aufgewachsen. Der einzige Weg, seine Ambitionen auf Bildung und Macht zu erreichen, führt über den für ihn eigentlich ungeeigneten Priesterberuf. Seine Pfarre, in die er nach rebellischen Umtrieben zwangsversetzt wird, widert ihn an: „Z davu pod kazatelnu k němu vyhlížely obličejy žen v krásně vyšíváných ale chudých krojích, některá z děcek na sobě měla děravé oblečení a namísto bot jen hadry. A muži – ti byli i v kostele na mši opilí“ (ŽB 190). Hofers Agitation gegen die Göttinnen fußt auf der festen Überzeugung von der Nichtexistenz magischer Phänomene, die erbitterte Abneigung nährt sich aber aus persönlichen Enttäuschungen.

Die Interpretation sämtlicher unheilvollen Ereignisse im Sinne einer Fatalität ist keineswegs zwingend. Alle scheinbaren Erfüllungen des Schicksals lassen sich auf persönliche Animositäten, Begierden, Ängste, und andere profane Gründe zurückführen. Nicht anders verhält es sich in *Nikola Šuhaj loupežník*. Seine Freunde ermorden Nikola, weil sie auf Straffreiheit, die ausgeschriebene Belohnung und eine Reintegration in die Gesellschaft hoffen. Beide Romane zeichnen ihre Figuren psychologisch, die mythisch geprägten Gesellschaften erscheinen dabei in keinem idealisierten Licht. Olbrachts Erzähler gewährt über die erlebte Rede Einblick in die vollständig von Eigeninteressen geleiteten, unedlen Gedanken der Figuren: „Také čistý pán Izák Herskovič z Gemösfalvy! Taková prasečí hlava. Co ten prodal ovčích koží na dragounské kožichy! C, c! Ten vydělal peněz! É! Šlak aby ho trefil!“ (NŠ 46). Nikola Šuhaj selbst wickelt mit dem soeben zitierten jüdischen Kaufmann Abram Beer Tauschgeschäfte zu beiderseitigem Vorteil ab (vgl. NŠ 107). Das Geld ist in der fatalen Geschichte von Nikola Šuhaj wiederholt der triviale Beweggrund. Die Göttinnen stehen ebenfalls, etwa von Seiten Hofers oder der StB, unter dem Vorwurf, den Leuten mit Scharlatanerie das Geld aus der Tasche zu ziehen.

Bohyně jsou výsledkem vaší hlouposti! Tyjí z ní, jsou z ní živý lépe než leckteří z vás, kteří poctivě pracují! hřimal Hofer z kazatelny. *Denně, prosím denně, se u bohyně vystřídá i padesát osob, hledajících pomoc v různých záležitostech.* [...] *Zkrátka a dobře, ony za peníze „všechno“ vědí* (ŽB 190).

Die Göttinnen nehmen in Bezug auf Betrug eine pragmatische Haltung ein. Eine Täuschung der Kunden sei sinnvoll, wenn diese ihnen hilft: „Říká se, že víra uzdravuje. A oni věří, že jim pomůžu, a to se pak taky splní. Už tomu rozumíš? To není podvod, to je chytrá pomoc“ (ŽB 21). Diese undogmatische Herangehensweise zeigt etwas von einer souveränen mythischen Toleranz. Ihre Heilkunde beruht nicht auf strengen Lehrsätzen, sondern auf einer Vielheit von an der Situation orientierten, zweckdienlichen Kunstgriffen. Die augenzwinkernde Weisheit der Göttinnen erschließt sich prägnant aus folgender überlieferten Begebenheit, die aber wohlgerne nicht Teil des Romans ist:

Stěžoval si, že nemá chuť na jídlo a že ani už nosem nic necítí. Ona šla ven a z kravinca a z cukru udělala takovou kuličku a dala mu pojezt. On to oňuchal, pokúsal a povídá: „Babo, to smrdí jak hovno, a je to myslím kravinec.“ Bohyňa mu povídá: „Tož chuť mace dobrú a nosem cícice, možete jít.“ (Jilík 2013: 149).

Píša erkennt bei Olbracht einen Zusammenklang von Gegensätzen wie Schrecken und Harmonie, Ernst und Unernst: „účinně vytváří kontrast pohnutých drásavých scén s výjevy ironického humoru (úřední lékař ze strachu putující potají léčit zbojníka!), situací na ostří

vyhrocených s pasážemi opojného lyrismu přírodního a milostného“ (Píša 1982: 78). Der Mythos ist dabei nicht der idealisierte Gegenpol zur grausamen Wirklichkeit. Der Roman kennt sowohl Schrecken als auch Lächerlichkeit der mythischen Welt. Das Ausgeliefertsein an magische Mächte kontrastiert er mit spöttischer Ironie gegen den Volksglauben an diverse Märchenwesen und an die Effekte seltsamer Zauberkniffe.

Na jejich radu zuřivě sháněly obrázky z novin a pohlednice panovníky, čarodějnice nade všemi těmi králi, cary, císaři pronášely nesrozumitelné kletby, propíchaly jim špendlíky hlavy a srdce, a ony je doma věšely do komínu udit. Pravda, Františka Josefa spojenými silami umořily, ale co to bylo platno? (NŠ 18).

Der Erzähler berichtet mit Ironie von der jede Kausalität missachtenden folgenschweren Wirkung dieser magischen Praktiken. Eine ähnliche zum Volksglauben ironisch auf Distanz gehende Stelle findet sich auch bei Tučková. Hier ergeht man sich in wilden Spekulationen darüber, welches magische Ritual denn in der gegebenen Situation das richtige wäre:

Místnost naplnily hlasy ostatních rodinných členů, kteří se začali dohadovat o účinnosti kleteb a o možnostech jejich zrušení.

— Za úplňku tu kletbu odříkat pozadu a pak ještě obráceně otčenáš, aby se to vrátilo k tomu, kdo uřknul.

— Vždyť už je mrtvá!

— Tak to přejde na její děcka a jejich děcka.

— Jejich krev to může zvrátit, když se jí pokropí Mahdalčín hrob!

— Kušuj, copak se nad ním někdo nechá podříznout?

— Ať se koupe v šalvěji, to bude stačit (ŽB 405).

Diese Planlosigkeit und Beliebigkeit lässt die kursierenden magischen Praktiken lächerlich erscheinen. Olbracht ironisiert auch das sture Leugnen einer offensichtlich magischen Begebenheit, wenn er Nikolas Kameraden erklären lässt, warum er sich zur Ermordung der Hexe mit dem Ziegenschwanz überreden hat lassen: „Proč neudělat kamarádovi něco kvůli? Obzvláště má-li s ní člověk ještě nevyřízený účet za to, že bezrestně útočila na jeho lidský rozum?!“ (NŠ 10).

Parodie ist eines der Kunstmittel der Arbeit am Mythos. In ihr werden die Grundzüge mythischer Funktionsweisen übersteigert, bis an eine Grenze getrieben, an der ihr Gestaltgewinn erlischt. Daß dies späte Formen der Entsetzung des Mythos charakterisiert, bedarf kaum des Belegs; daß es aber auch schon in den frühen, uns noch erreichbaren literarischen Zeugnissen vorkommt, bleibt leicht unbeachtet (Blumenberg 1979: 149f.).

Der Mythos konstituiert sich über undogmatische Abwandlung, die reiche Variation macht eine Nähe zum parodistischen Spiel natürlich. Die Toleranz des Mythos gegenüber Widersprüchen lässt auch ironische Varianten zu, diese greifen jedoch seine Ernsthaftigkeit, mithin seine Bedeutsamkeit, an und arbeiten eigentlich an dessen Zersetzung. Die genannten Beispiele zeigen, wie stark Ironie die mythische Deutung schwächt. Die polyphone Darstellung gesellschaftlicher Strukturen und konträrer Weltanschauungen in beiden Romanen lässt die Ironie als Mittel nicht aus. Diese schafft eine Distanziertheit der Erzählinstanz, die, indem sie das Geschehen nicht ernst nehmen muss, eine kritische Darstellung mit allseitigem Überblick vermittelt.

5.3 Dogmen oder Wahrheit

Der Mythos hat wie die Religionen, politische Ideologien und die Wissenschaft einen Wahrheitsanspruch. Absolute Beweise für die Wahrheit einer Aussage sind in weltanschaulichen Fragen nicht möglich, weshalb all diese Erklärungsmodelle sich auf gewisse dogmatische Voraussetzungen stützen müssen. Auch die Wissenschaft ist hiervon nicht ausgeschlossen. Sie kann keine absolute Wahrheit beanspruchen, da sie sich erstens immer in einem Zustand der Unvollständigkeit befindet und zweitens von gewissen Dogmen ihrer Zeit beeinflusst ist. Wissenschaftliche Erkenntnis ist nie völlig voraussetzungslos und erweist sich immer wieder als vereinfachend oder falsch. Der aktuelle Wissensstand kann nicht als ewige Wahrheit verabsolutiert werden. „Jak já znám doktory, tak ani ten lepší, ani ten horší nevědí to nejzákladnější – že totiž nemoc těla je i nemoc duše. To bylo to první, co mě moje mamka naučila“ (ŽB 56). Der psychosomatische Ansatz der Göttinnen zeigt, dass traditionelle Heilkünste den medizinischen Kenntnissen ihrer Zeit voraus sein können. Die dogmatische Position der Ärzte, psychische Ursachen für körperliche Krankheiten kategorisch auszuschließen, beruht auf dem damaligen Erkenntnisstand der Medizin in der Tschechoslowakei, der durch ideologische Vorgaben zusätzlich stark eingeschränkt war. Die staatliche Indoktrination der Wissenschaft verunmöglicht Doras Vorhaben, eine deskriptive wissenschaftliche Untersuchung über die Praktiken der Göttinnen vorzunehmen, die jede übernatürliche Erklärung ausschließt, erfolgreiche Behandlungen aber mit der Wirksamkeit von Arzneipflanzen oder von psychotherapeutischen Methoden erklärt. Abgesehen von den hier vorhandenen politischen Hindernissen ließen sich die Heilkünste ohnehin nicht vollständig auf ein rationales Modell reduzieren, da sie auf ein mythisches Denken angewiesen sind. Heilung, Schädigung und Wiedergutmachung finden auf magische Weise statt.

Wir müssen hinzufügen, daß diese archaische Konzeption einer Abwehr der Geschichte, diese Art, die geschichtlichen Ereignisse zu ertragen, die Welt noch bis zu einer Epoche beherrscht hat, die der unsern sehr nahe ist. Und sie fährt auch heute noch fort, die ländlichen (=archaischen) europäischen Gemeinschaften zu trösten, die eigensinnig ihre antihistorische Haltung behaupten und deshalb den heftigen Anfeindungen aller revolutionären Ideologien ausgesetzt sind (Eliade 2007: 154).

Die tröstliche, eine heilige Ordnung stiftende Funktion, die dem Mythos wie der Religion eigen ist, wird vom Marxismus angegriffen, da er sie als Instrument der Unterdrückung begreift. Daher sind für ihn die Göttinnen als religiöse Autoritäten der alten Ordnung, die den kommunistischen Fortschritt an der Peripherie beharrlich blockieren, ideologische Feinde: „Její činnost je nebezpečná nejen těmto důvěřivým občanům, ale i celospolečensky, neboť

Surmenová svým negativním postojem k socialistickému zřízení a zároveň nezanedbatelným vlivem na síť klientely podryvá postavení naší socialistické republiky“ (ŽB 44). Als Waffe im ideologischen Kampf dient vorgebliche Wissenschaftlichkeit. Den als reaktionär geschmähten spirituellen Traditionen wird der staatlich verordnete historische Materialismus entgegengesetzt.

Náboženství i pověrečná magie byly dodnes mnohokrát podrobeny kritice v řadě studií předních teoretiků etnografie a etnologie, kteří na základě vědeckého materialismu dostatečně prokázali falešnost víry v nadpřirozené mocnosti. Jejich argumentace jasně vyjevuje, že idea vyšší bytosti a jejich nadpřirozených schopností (v případě křesťanství Boha, v případě magie přírodních sil) znamená vzdání se praktického rozumu a následně i spravedlnosti, jež nezbytně vede k zotročení lidstva (ŽB 108).

Das Zitat stammt aus Doras Diplomarbeit, welcher sie ein ihrer Überzeugung widersprechendes Gepräge geben musste und welche nur wegen des antiklerikal verwertbaren Themas genehmigt wurde (vgl. ŽB 104). Die ideologische Verzerrung des Texts ist offensichtlich. Ein wissenschaftlicher Beweis der Nichtexistenz transzendenter Mächte, wie er hier behauptet wird, ist nicht möglich, da die Wissenschaft alles Übernatürliche grundsätzlich ausschließt und Urteile darüber außerhalb ihres Horizonts liegen. Im materialistischen Denken beweist die Unbeweisbarkeit die Nichtexistenz, ein Fehlschluss *a nescire ad non esse*. Der „wissenschaftliche“ Materialismus ist im marxistischen Denken vielmehr ein Dogma, das der Bekämpfung ideologischer Feinde dient. Das zitierte Beispiel veranschaulicht, dass die Wissenschaft hier nicht mehr der Wahrheit verpflichtet ist, sondern einem ideologischen Konformismus. Die Gesetzmäßigkeit, mit der der Glaube an das Übernatürliche zur Versklavung der Menschheit führt, ist nur behauptet. Die Schwäche des Arguments versucht pathetische Rhetorik zu überspielen. Letztlich stützt sich die Ideologie auf politische Mythen, nämlich selbst an der Spitze des geschichtlichen Fortschritts zu stehen und eine paradiesische, klassenlose Gesellschaft erschaffen zu können.

[Bohyně] byly v poválečné literatuře nahlíženy jako tmářky šířící pomýlený světonázor, který zákonitě ustoupí, jakmile věda postupně objasní dříve zdánlivě nevysvětlitelné jevy a nevlýčitelné nemoci. Zánik pověr a magických praktik s nimi spojených je historickou nutností, tvrdilo se v normalizačních univerzitních skriptech“ (ŽB 72).

Der politische Mythos ist im Unterschied zum echten, archaischen Mythos nicht tolerant. In totalitären Diktaturen stützen politische Mythen die Ordnung, sie liefern einfache

Erklärungen und verleihen dem System Bedeutsamkeit. Ideologisch verzerrte Pseudowissenschaftlichkeit ist auch bei den nationalsozialistischen Forschern zu finden: „Navázána spolupráce s rodinou. Sběr kraniologických dat, který potvrdil původní pozorování, že zejména Mahdalka starší a Fuksena vykazují árijské rysy. Podpis: F. F. Norfolk“ (ŽB 320). Die Göttinnen stützen den Mythos vom heroischen germanischen Widerstand gegen die Kirche und werden daher nicht verfolgt, sondern sogar protegirt. Die beiden totalitären Regime nehmen in Bezug auf die Göttinnen unterschiedliche Positionen ein. Diese entsprechen jeweils den Erfordernissen eines irrationalen Weltbilds.

Vyhrocený racionalismus se zvrhává ve svůj opak, v iracionální perzekuci, strach z jiného, kterým prosakuje strach z vlastních kořenů. Svým postojem k bohování jak fašismus – který respektuje jeho mytopoetickou sílu, ale pouze proto, aby ji mohl instrumentalizovat na další nástroj nacistické moci –, tak socialismus – který v něm vidí falešný instrument ohlupující společnost a odvádějící ji od pravé instrumentalizace – vydávají určité svědectví o své vlastní povaze (Puskely 2013: 22).

Die staatliche Gewalt führt Tučková immer auf ein ausführendes Individuum zurück, auch wenn sie dem Opfer als anonyme Macht erscheinen mag. Konkrete Einzelpersonen sind schuld an Surmenas Tod. Mit ihrem Namen unter den Dokumenten tragen die einzelnen Parteifunktionäre und Denunzianten die Verantwortung.

Die Verfolgung im totalitären Staat nimmt für das Opfer selbst jedoch Züge mythischer Fatalität an. Der Geheimagent Jindřich Švanc, der Surmena im Krieg als deutscher Kollaborateur mit dem Namen Heinrich Schwannze begegnet ist, erweist sich für sie in der psychiatrischen Anstalt als fataler Wiedergänger (vgl. ŽB 397). Dass er nach dem Krieg einen glatten Wechsel der Nationalität und der Ideologie vollziehen konnte, zeigt die strukturelle Ähnlichkeit der totalitären Regime auf, vor aber allem die Kontinuität des fatal Bösen. „Pod rozsudkem vynesným nad ním 3. 10. 1945 stál přípisek slabě psaný tužkou: *Zavřít? Nebylo by lepší... dobře využít?* Bylo. A Schwannze hozené laso přijal s radostí“ (ŽB 429). Der persönliche Hass einzelner findet in den auf Denunziation und Gewalt gründenden Systemen seinen Weg. Geschichtlich-politische und mythische Feindseligkeit verlaufen parallel: „Surmena se stává jak obětí politické praxe totalitního režimu, tak prokletí uvrženého zlou Mahdalkou. V jednom a tomtéž skutku lze číst dvojí rukopis“ (Puskely 2013: 22). Die vom Regime auf das Individuum ausgeübte Repression nimmt diesem die Autonomie und ermächtigt sich seines Schicksals. Die Folge ist eine irrationale Fatalität, die jener der mythischen Ordnung gleichkommt. Die weise Surmena wird willkürlich in eine psychiatrische

Anstalt gesperrt. Durch die Folterung mit Elektroschocks verliert sie mit der Zeit tatsächlich ihren klaren Verstand. Im totalitären Regime wird die Realität gewaltsam an die ideologischen Behauptungen angepasst.

Surmena wehrt sich in der Anstalt mit einer positiven Kraft, die die Ärzte nicht erklären und nur mit Gewalt unterdrücken können:

Skutečnost, že se Surmenová odpoutala od lůžka, udržela devadesátikilovou pac. Kučerovou zmítající se v křečích a rozehnala osmičlennou skupinu žen nacházejících se v neurotickém deliriu, pro nás zůstává nepochopitelným zmobilizováním energie, čehož nikdo z kolektivu lékařů ani sester nebyl během své praxe svědkem. Surmenová po zásahu sester a ošetřovatelů znovu upadla do apatie konvenující postelektrokonvulznímu stavu, nicméně od té doby u svých spolupacientek vzbuzuje respekt hraničící až s nábožnou hrůzou (ŽB 99).

Der Mythos von Surmenas übernatürlichen Kräften verbreitet sich bei den Insassen und dem Personal der Anstalt. Surmena soll nach den unter ihnen kursierenden Erzählungen auch die Unwetter herbeigerufen haben, die an dem Gebäudetrakt, in dem sie sich befand, diverse technische Schäden verursachten (vgl. ŽB 101f.). Trotz der Unterdrückung durch eine unpersönliche Ideologie verbreitet sich mündlich eine mythische Erzählung, deren Bedeutsamkeit die dogmatische Ordnung zersetzt. Diese positive Kraft des Mythos kann sich in diesem Fall aber nicht gegen die Macht des totalitären Systems durchsetzen. Das rückblickende Urteil einer Kollegin Doras über das Ende der Göttinnen fällt resignativ aus: „Desítky generací nositelek starobylého učení přešly nástup křesťanství, čarodějnické procesy raného novověku, řádění místních kněží i justice, výzkum esesáckého komanda, a nakonec je zlikviduje bolševik“ (ŽB 436). Der Mythos ist aus der Region verschwunden, die nun eine ärmliche Peripherie ohne besondere Bedeutsamkeit ist.

Nikola Šuhaj wird zwar ebenfalls von der Staatsgewalt verfolgt, diese hat damit jedoch keinen Erfolg. Sie ist weit entfernt von einer Totalität der Kontrolle. Die Karpatoukraine ist von den ideologischen Konflikten der Moderne noch weitgehend unberührt. Die einheimische Bevölkerung teilt sich in zwei Gruppen, die nebeneinander koexistieren. Die russinischen Dorfbewohner leben in Armut von der Arbeit auf dem Land und im Forst und sind Christen mit einer starken Neigung zu heidnischer Magie. Die jüdischen Dorfbewohner sind ebenso arm, einige wohlhabender Kaufleute ausgenommen. Die beiden religiös äußerst ungleichen Gruppen haben sich arrangiert:

[...] ale za staletí si již na své podivnosti zvykli, náboženská nenávisť je jim cizí, a vysmívá-li se Rusín Židovi, že nejlí slatinu, sedí při obědě s kloboukem na hlavě a

v pátek večer zbůhdarma pálí drahé svíčky, vysmívá se mu ve vši dobrotě; a opovrhuje-li Žid Rusínem, že se modlí k škaredě popravenému člověku a ženskou (dokonce ženskou!) stojící na půlměsíci pokládá za pánaboha, opovrhuje jím jen abstraktně. [...] Věčný nespěchá a počká (NŠ 15).

Hier ist die von Blumenberg postulierte mythische Toleranz realisiert, die keinen missionarischen Eifer oder ideologischen Hass kennt. Die Eigenheiten des anderen werden respektiert, die Dorfbewohner sind aufeinander wirtschaftlich angewiesen und leben pragmatisch in friedlicher Nachbarschaft. Dennoch sind ihre Überzeugungen unumstößlich und ihre Ansichten so verschieden, dass der Erzähler gar von anatomischen Unterschieden spricht: „Ale chraňte se mezi ně hodit myšlenku! Tehdy se ihned objeví dvojí mozky. A dvojí nervový systém“ (NŠ 15). Der Erzähler stellt mit den verschiedenen religiösen Weltbildern auch deren Gottheiten nebeneinander:

Prastarý pohanský bůh, pán lesů a stád, který odmítá spojovati se s oním pyšně honosným bohem, bydlícím v zlatě a hedvábí za pestrými stěnami a ikonostasů, i s oním nevrlym starcem, skrývajícím se za ošumělými záclonami purjochesů synagóg (6).

Die „Götter“ der monotheistischen Religionen, die aus dogmatischer Sicht jeweils einen Universalitätsanspruch haben, werden in einen synkretistischen Polytheismus eingegliedert. Die Toleranz widersprüchlicher Varianten ist für das mythische Weltbild kennzeichnend, fremde Gottheiten werden einfach inkorporiert. Wie heidnischen Göttern werden ihnen spezifische Charaktereigenschaften und Erkennungsmerkmale zugeordnet. Zu den beiden Buchreligionen nimmt der Erzähler so eine ironische Distanz ein. Wenn der jüdische und der christliche Gott als zwei alte Greise in ihren jeweiligen Bethäusern residieren, verlieren sie Ernst und Erhabenheit.

Auch wenn der Erzähler bisweilen eine leichte Ironie gegenüber dem Glauben an transzendente Mächte erkennen lässt, würdigt er die Weisheit, die diesem Glauben innewohnt, und das durch ihn mögliche tiefere Verständnis der Welt. Das gilt sowohl für die heidnische Naturverbundenheit, deren Christlichkeit nur Fassade ist, als auch für das Glaubensleben der Juden. „Abram Beer rozmlouval před chvílí v pokojíku s Hospodinem, svým pánem a přítelem. S kotkou tefillinu na čele, s jeho řemínky, omotanými kolem žilobití levice, neboť to vychází ze srdce, a zahalen v bílé a černě pruhovaný talis, modlil se šachres, ranní modlitbu“ (NŠ 43). Der Erzähler konstatiert, dass den modernen Menschen, ihn einbegriffen, das in der Karpatoukraine noch vorhandene Verständnis von der mythischen Ewigkeit abhandengekommen ist. „Neříkejme *věčně*, neboť tomuto slovu rozumíme dnes ještě méně,

než mu rozuměli naši náboženští pradědové, a spokojme se prostým slovem: dlouho“ (NŠ 173). Es gibt demnach heute keine Absoluta mehr und das Wort „ewig“ muss zu einem „lange“ relativiert werden. Auch die Unverwundbarkeit des Helden wird eingeschränkt. „[Holatýnští pastevcí] musili prorocťví o nezranitelnosti zúžit v nezranitelnost kulí a ponechat tak mezeru, kudy by mohl proklouznout čert lidské smrtelnosti“ (173). Einzig der Tod ist auch in der Moderne absolut geblieben. Eine Erlösung der Person im christlichen Sinne gibt es im Roman nicht. Von einem Jenseits ist nie die Rede. Die Individuen müssen ihr Schicksal tragen, welches letztendlich der Tod ist.

In beiden Romanen wird illusionslos das Ende des Mythos verkündet. Hoffnung auf die Geburt eines neuen Oleksa Dovbuš oder auf das Wiederaufleben der Künste der Göttinnen besteht nicht. Die mythischen Helden scheitern tragisch, die Handlung ist fatalistisch konstruiert, sodass sie dem Streben der Figur mit zynischer Rücksichtslosigkeit ein Ende setzt. „Der Autor im Verhältnis zu seinen Geschöpfen im bitteren Ernst, mit dem er ihren Notwendigkeiten folgt, ihnen kein ›Spiel‹ läßt, ist für ihre Welt der Eingott, der keine fremden Götter neben sich duldet“ (Blumenberg 1979: 593). Aus der profanen Perspektive erscheint das grausam, doch verweist der literarisierte Mythos auf einen transzendenten, ewigen Sinn. „Olbracht nikdy nebyl básníkem pouhé negace, všechny jeho základní práce prostupuje nějaká kladná síla, která lidský život osvobozuje, dává mu smysl a překonává společenské zlo“ (Opelík 1995: 557). Das Individuum, das dem Lauf der Geschichte und der alles Profane kennzeichnenden Sterblichkeit unterworfen ist, kann sich davon nur durch den Eintritt in die mythische Ewigkeit befreien:

[Der archaische Mensch] ist frei, nicht mehr zu sein, was er gewesen ist, und frei auch, seine Eigene »Geschichte« durch die periodische Vernichtung der Zeit und die kollektive Regeneration zu vernichten. Diese Freiheit gegenüber seiner eigenen »Geschichte« ist dem modernen Menschen [...] völlig unzugänglich (Eliade 2007: 170).

Indem sie den Mythos von Nikola Šuhaj erzählen, können die Menschen in der Karpatoukraine ihr geschichtliches Elend verlassen und sich von der Unterdrückung befreien. Mit der Sehnsucht nach Freiheit schließt der Roman, sie ist die positive Kraft, die stärker als das Leid ist: „A v každé krvince jejich žil jest nejasné vzpomínání křivd minulých a palčivé vědomí křivd dnešních, a v každém jejich nervu jest divoká touha po svobodě. Je to touha Dovbušova. Touha Šuhajova“ (NŠ 171). Diese Wahrheit bleibt trotz aller Zweifel und Relativierungen bestehen.

Olbracht komponiert seinen literarisierten Mythos polyphon, indem er die Figuren widersprüchliche Standpunkte dazu einnehmen lässt. Die mythische Dimension ist für manche eine Bedrohung, für manche Unsinn, für andere leidenschaftliche Überzeugung. Ein polyphoner Roman darf zwar per definitionem nicht ideologisch oder tendenziös sein, da ihn die Offenheit der Dialogizität auszeichnet. Dies bedeutet aber gemäß Bachtin nicht, dass es keine absolute Wahrheit geben darf. Für Dostoevskij existiert die „Wahrheit an sich“, allerdings nicht als abstrakte Idee. Er sieht sie in Christus als Person verkörpert, die mit anderen Personen in einer Beziehung steht (vgl. Bachtin 1985: 38). Auch bei Olbracht existiert die abstrakte Idee nicht. Die Ideale Freiheit und Gerechtigkeit sind durch den Mythos in der Person des freien und gerechten Räubers verkörpert.

Tučková verhandelt den Mythos von den Göttinnen ebenfalls dialogisch. Die Collageelemente und die Dialoge Doras ergeben eine polyphone Struktur, die das Geschehen unter gegensätzlichen Standpunkten wiedergibt. Einen zugrundeliegenden Sinn vermeint Dora gefunden zu haben:

Co když v ní rezonuje společné dědictví, společné vědomí, které se od Kateřiny Shánělky přes řadu staletí, skrz Surmenu a její matku táhne až k ní? V tu chvíli, kdy ji to napadlo, měla pocit, jako by našla klíč k léta zamčeným dveřím. A sotva se otevřely, vyvstala před ní také její skutečná role, a najednou tušila, co se po ní chce, čím má přispět. Ona, která stojí na hranici mezi těmi tak odlišnými světy, jednou nohou ve vědě, a přitom hluboce vkořeněna do podstaty života bohyní. Jejím úkolem, říkala si, je zpravit svět o jejich neobyčejném umění, které se jejich nepřátelé po věky snažili vymazat z tváře Kopanic (ŽB 118).

Doras Lebensaufgabe, die von der Göttin Irma Gabrhelová andeutungsweise bestätigt wird (vgl. ŽB 238), ist eine Synthese der mythischen und der rationalen Welt, doch sie gelingt ihr nicht. Sie schafft es nicht, ihr Werk zu vollenden, ihr fataler Tod verhindert es. Der Mythos lässt sich nicht rational kontrollieren. Auch im Epilog, in dem die Erzählerin auftritt, bleibt seine verhängnisvolle Macht als bedrohliche Eventualität, als Verunsicherung des rationalen Denkens stehen. Die Erzählerin, die unter dem Eindruck dieser Kontaktaufnahme mit der mythischen Welt ein belletristisches Werk schreibt, schafft aber auf diese Weise in der Kunst, woran die Protagonistin mit ihrem wissenschaftlichen Zugang scheitert: den Mythos von den Göttinnen aus Žitková niederzuschreiben und zu bewahren. Ohne ihre transzendente Dimension ist diese Tradition nicht zu verstehen. Im Gegensatz zu Olbrachts Erzähler, der am Ende die mythische Deutung klar bejaht, zweifelt Tučkovás Erzählerin. Eine abschließende Bewertung der Geschehnisse nimmt sie nicht vor. Die Menge an unwahrscheinlichen Zufällen

und rational unerklärlichen Geschehnissen spricht für eine übernatürliche Erklärung, trotzdem bleibt die Frage nach der Wahrheit letztlich offen.

Schluss

Die männliche Tradition der edlen Räuber und die weibliche der Göttinnen entstammen einem weitgehend noch von archaischen Strukturen geprägten Raum. Ivan Olbracht und Kateřina Tučková haben in peripheren Regionen der Karpaten jeweils einen urtümlichen Mythos für sich entdeckt und ihren Fund nach profunder Recherche zu einem vielseitigen literarischen Werk verarbeitet. Für Olbracht lebt der Mythos in der mündlichen Überlieferung. Der Roman lässt sich auf die Lieder und Erzählungen des Volkes ein, weshalb sich das Numinose in ihm wirklich ereignet. Tučkovás Roman ist demgegenüber als Suche nach schriftlichen Relikten einer bedeutsamen Vergangenheit konzipiert. Die für das Werk der Autorin kennzeichnende Spannung zwischen Dokument und Erleben des Individuums ist in der Collageform manifest. Das Numinose bleibt eine Andeutung.

Beide Werke lassen eine heilige Ordnung erkennen, nach der die Gemeinschaft in Eintracht mit der Natur und den transzendenten Mächten lebt. Die autonome Figur steht in dieser Welt einer existentiellen übernatürlichen Bedrohung gegenüber. Ihr Tabubruch führt unweigerlich zum tragischen Ende, die Narration folgt den Gesetzen der Fatalität. Tučková stellt hierzu eine Parallele mit dem Totalitarismus des kommunistischen Regimes her. Surmena ist gleichzeitig Opfer des Fluchs und der politischen Verfolgung. Nikola Šuhajs Welt hingegen ist noch frei von ideologischen Kämpfen. Zwar verzeichnet Olbracht solche in seinen karpatoukrainischen Reportagen, die deutliche Anklage der politischen Unterdrückung tritt im Roman aber hinter die bezwingende Schönheit der Erzählung zurück.

Die zwei Romane präsentieren die bedeutsame mythische Erklärung keineswegs als die Wahrheit. Der Mythos wird bisweilen trivialisiert, ironisiert und als System der Repression kritisiert, dem die moralische Grundlage fehlt. Ich habe beschrieben, wie in beiden untersuchten Texten selbstständige Stimmen zweier gegensätzlicher Weltbilder kontrapunktisch erklingen. Die Erzählinstanz lässt die für die Polyphonie wesentliche Dialogizität zu. Olbracht setzt dem Elend der profanen Welt das leidenschaftliche Bekenntnis zum Kampf für Freiheit und Gerechtigkeit entgegen. Dem bekennenden Kommunisten ist ein wie ich finde äußerst unideologisches Werk gelungen. Das Ziel Tučkovás war es, der Welt der Göttinnen aus Žitková ein getreues literarisches Denkmal zu setzen. Ihr Bestseller hat die weisen Frauen zumindest gegenwärtig sehr populär gemacht. Dass Tučková das historische Phänomen zu Gunsten der Spannung dramatisiert, erscheint mir künstlerisch legitim, monologische Einseitigkeit hat sie in ihrer Darstellung jedenfalls vermieden.

Am Ende der Romane stehen einmal die unüberwindbare Sterblichkeit und einmal die vom unheimlichen Tod ausgelöste Beklemmung. Das polyphone Ganze lässt aber eine Harmonie erkennen. Des Sterbens eingedenk, vermag die Kunst auf das universal Menschliche und eine Vorstellung von Ewigkeit zu verweisen.

Literatur

Primärliteratur:

Olbracht, Ivan (1935): *Hory a staletí*. Praha: Melantrich.

Olbracht, Ivan (1963): *Nikola Šuhaj loupežník*. Praha: Československý spisovatel [zitiert mit der Sigle NŠ].

Tučková, Kateřina (2013): *Žitkovské bohyně*. Brno: Host [zitiert mit der Sigle ŽB].

Tučková, Kateřina (2014): *Fabrika. Příběh textilních baronů z moravského Manchesteru*. Brno: Host.

Sekundärliteratur:

Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Bachtin, Michail (1985): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt am Main u. a.: Ullstein.

Bartoš, František (1885): *Lid a národ. Sebrané rozpravy národopisné a literární Františka Bartoše*, 2. Velké Meziříčí: Šašek.

Blumenberg, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bohun, Pavel (2012): Polemika o Žitkovských bohyních, in: *Slovácké noviny*, 31.08.2012; 5.

Doležel, Lubomír (1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český Spisovatel.

Eliade, Mircea (2007): *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.

Fialkova, Larisa (2011): Oleksa Dovbush: An Alternative Mythical Biography of the Ukrainian Hero Based on Jewish Sources, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung/Journal of Folktale Studies/Revue d'Etudes sur le Conte Populaire*, 52, 1; 92–108.

Hartl, Antonín (1933): Čeští spisovatelé a Podkarpatská Rus, in: *Rozhledy po literatuře a umění*, 2, 8–9, s. 54–55.

Hlávka, Miloš (1935): Země, jež našla svého básníka, in: *Literární noviny*, 7, 13; 5.

Hodrová, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press.

Hodrová, Daniela (2001): *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

- Holub, Ota (1983): *Věc: Loupežník Nikola Šuhaj*. Praha: Československý spisovatel.
- Hübner, Kurt (1985): *Die Wahrheit des Mythos*. München: Beck.
- Jilík, Jiří (2013): *Žitkovské čarování. Pravdivý příběh žitkovských bohyní*. Brno: CPress.
- Jirásek, Alois (1913): *Bratrstvo. Tři rhapsodie. 1. Bitva u Lučence*. Praha: Otto.
- Junková, Jitka (2007): božec, in: Brouček, Stanislav; Jeřábek, Richard (Hgg.): *Lidová kultura – Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá fronta; 60.
- Kratochvil, Alexander (2013): Berge und Jahrhunderte. Nikola Šuhaj und die literarische Polyglossie in den Karpaten, in: ders. (Hg.): *Kulturgrenzen in postimperialen Räumen. Bosnien und Westukraine als transkulturelle Regionen*. Bielefeld: Transcript; 165–183.
- Landwehr, Achim (2012): Von der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘, in: *Historische Zeitschrift*, 295, 1; 1–34.
- Macková, Martina (2015): *Toposy v současné české literatuře psané ženami*. Hradec Králové: Univ. Diplomarbeit.
- Mader, Elke (2008): *Anthropologie der Mythen. Eine Einführung*. Wien: Facultas
- Olbracht, Ivan (1931): Pražský pitaval, in: *Literární noviny*, 5, 6; 4.
- Opelík, Jiří (1995): Ivan Olbracht, in: Mukařovský, Jan (Hg.): *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing; 554–571.
- Osvaldová, Barbora (2005): Příběh Egona Erwina Kische, novináře, který byl ochoten udělat cokoli, jen aby se dostal k zajímavým informacím, in: Halada, Jan (Hg.): *Egon Erwin Kisch známý a neznámý. Sborník ze Symposia o životě a díle Egona Erwina Kische ke 120. výročí jeho narození*. Praha: Karolinum; 23–29.
- Otto, Rudolf (1920): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau: Trewendt & Granier.
- Peterka, Josef (2004): mýtus, in: Mocná, Dagmar; ders. (Hgg.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka; 400–413.
- Piša, Antonín Matěj (1982): *Ivan Olbracht*. Praha: Československý spisovatel.
- Pohorský, Miloš (1971): Čas mýtu – Nikola Šuhaj loupežník, in: *Česká Literatura. Časopis pro literární vědu*, 19, 1–2; 120–131.

Puskely, Martin (2013): Dialektika bohování. Surmena, Kant a Tatewari, in: *Host. Měsíčník pro literaturu a čtenáře*, 29, 5; 18–25.

Rudolph, Jörg (1999): »Geheime Reichskommando-Sache!« Hexenjäger im Schwarzen Orden. Der H-Sonderauftrag des Reichsführers-SS, 1935–1944, in: Lorenz, Sönke (Hg.) u. a.: *Himmlers Hexenkartothek. Das Interesse des Nationalsozialismus an der Hexenverfolgung*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte.

Šalda, František Xaver (1932/1933): Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi, in: *Šaldův zápisník*. 5; 243-250.

Salvato, Lucia (2005): *Polyphones Erzählen: zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*. Bern u. a.: Lang.

Urbanová, Svatava (2015): Dědictví jako metafora ženského osudu, in *Studia Slavica*, 19, 1, 75–79.

White, John J. (1971): *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton: Princeton University Press.

Zitová, Olga (2012): *Pojetí mýtu u Thomase Manna a Olbrachtovy podkarpatské prózy*. Praha: Univ. Diplomarbeit.

Anhang: Zusammenfassung

In den Karpaten lebten noch im 20. Jahrhundert Räuber, die den Armen von ihren erbeuteten Schätzen abgaben und vor den Gewehrkegeln der Gendarmen durch einen Zauber gefeit waren, sowie Hexen, die Unwetter mit bloßen Händen abwehren konnten und Schadens- wie Liebeszauber beherrschten. Von den historisch belegten Personen, die derlei magische Fähigkeiten besessen haben sollen, handeln die zwei Romane *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) von Ivan Olbracht und *Žitkovské bohyně* (2012) von Kateřina Tučková. Diese Arbeit untersucht, wie ein auf Archivmaterial, Fachliteratur und Zeitzeugengespräche gestützter literarischer Text mit von magischem Denken geprägten Volkssmythen verfahren kann. Charakteristika des mythischen Weltbilds wie ein zyklisches Zeitverständnis, die Unterscheidung von sakralen und profanen Entitäten oder die Belebtheit der Naturerscheinungen sind in beiden Werken ebenso zu finden wie Kritik an der Verfälschung historischer Tatsachen im Mythos, der Widerstand des Individuums gegen die Repressivität einer fatalistischen Ordnung, die Ironisierung irrationalen Geisterglaubens und die Frage nach dem Verhältnis von Mythos und politischen Ideologien.