

KARL MAY IM BÖHMERWALD, EIN RÄUBER IM ROCK
UND DER HANKA-CODE

Romantikadaptionen im tschechischen und slowakischen Comic

Der Karpaten-Räuber Jánošík siegt in Serie „über die Unterdrückung“. Karl Mays Old Shatterhand begegnet einer feministisch inspirierten Božena Němcová. Das Schicksal eines zeitgenössischen Bohemistikstudenten zeigt sich gespenstisch-fatal mit der Königshofer Handschriftenfälschung sowie der seitherigen tschechischen Geschichte verflochten. Damit sind lediglich die Erzählungen angerissen, um die es im Folgenden näher gehen soll: Comic und Graphic Novel haben zuletzt vermehrt einen spielerischen Umgang mit kanonischen Werken und Stoffen erprobt, nicht nur, aber auch in Ostmitteleuropa. Nicht in dem Sinne, dass sie gleichsam national-klassisches Bildungsgut als gezeichnetes Abstract in eine jugendverdauliche Darreichungsform brächten. Vielmehr setzen sie das Material kenntnis- und oft voraussetzungsreich in Spannung mit der eigenen Zeitgenossenschaft, subvertieren oder travestieren in durchaus spezifischer Weise die ursprünglichen Botschaften und ihre historischen Auf- und Umarbeitungen.

Diese These möchte ich anhand dreier Texte näher ausführen, die Stoffe der tschechischen und slowakischen Romantik aufgreifen und anverwandeln: „Jánošík! Pravdivý příběh legendárneho zbojníka a jeho družiny“ (Jánošík! Die wahre Geschichte des legendären Räubers und seiner Bande),¹ „Ve stínu šumavských hvozdů“ (Im Schatten des Böhmerwaldes),² und „Šifra mistra Hanky“ (Der Meister Hanka-Code).³ Vordergründig geht es in allen drei Fällen um unterhaltsame Aneignung, hintergründig um postmodern und popkulturell inspirierte Mystifikationen, die sich in doppelten Volten zeigen. So kursieren Fälschungen „echter“ Handschriften oder verfälschen Comic-Figuren den „echten“ Roman „Babička“ (Die Großmutter)⁴ und damit den Klassiker der tschechischen Romantik. Dergestalt gelingt es den Comics, die der Romantik eigene Ironie zuzuspitzen und einschlägige romantische Topoi neu zu denken, um tradierte Romantikauffassungen zu aktualisieren.

Vorab ein Wort zum Comic als Verfahren allgemein. Scott McCloud definiert Comics abstrakt als „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere

¹ Taragel, Dušan/*Danglár*, Jozef Gertli: Jánošík! Pravdivý příběh legendárneho zbojníka a jeho družiny [Jánošík! Die wahre Geschichte des legendären Räubers und seiner Bande]. Bratislava 2006.

² Baban, Džian/*Mašek*, Vojtěch/*Grus*, Jiří: Ve stínu šumavských hvozdů [Im Schatten des Böhmerwaldes]. Praha 2018.

³ Jerie, Karel/*Matějček*, Tomáš Hibi: Šifra mistra Hanky [Der Meister Hanka-Code]. Praha 2007.

⁴ Němcová, Božená: Babička [Die Großmutter]. Praha 1855.

Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“.⁵ Stephan Packard fügt dem hinzu, es sei ein verbreitetes Missverständnis, die „Abfolge von Panels entspräche einer Sukzession von zeitlich getrennten Momentaufnahmen“. Vielmehr sei das „Verhältnis der einzelnen Bilder zur übergreifenden Proposition als das einer *Anatomie*“ ausschlaggebend: „Durch dieses Wechselverhältnis zwischen dem Panel als Konstituent einer Sequenz und als selbständigem propositional bedeutenden Zeichenkomplex wird die Comic-Rezeption zu einem Hybrid aus piktoraler und sequentieller Semiose.“⁶ Etliche Betrachtungen, insbesondere linguistisch instruierte, würden eben das außer Acht lassen und praktizierten stattdessen eine Art lineares Buchstabieren Bild für Bild, Panel für Panel. Ein letzter allgemeiner Hinweis für die nun folgende Lektüre sei von Ole Frahm übernommen, dass nämlich Comics zuallererst „Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und ihrer Referenz“⁷ sind.

Mit diesen Vorbemerkungen im Kopf möchte ich ausführen, wie und inwieweit der slowakische „Jánošík!“-Comic den Exotismus der Romantik im Modus des popkulturellen Trash verhandelt, „Ve stínu šumavských hvozďů“ mit der Distinktion von Trivial- und Hochkultur als deutsch-tschechischem *clash of cultures* spielt und schließlich „Šifry Mistra Hanka“ das verschwörungstheoretische Potenzial romantischer Mystifikationen aktualisiert.

Trash regiert die Tatra: „Jánošík! Die wahre Geschichte des legendären Räubers und seiner Bande“

Der deutsche Erfolgsschriftsteller E.T.A. Hoffmann steht wie wenige andere für einen häufig negierten Aspekt der Erzählkunst des frühen 19. Jahrhunderts, der allerdings spezifisch modern ist: für eine bewusste Marktproduktion, deren Hervorbringungen intensiv mit dem spielen, was wir heute „Trash“ nennen würden oder auch mit Susan Sontag als „Camp“ beschreiben können. Diesen Zusammenhang verbindet der slowakische Comic „Jánošík!“ von Dušan Taragel und Jozef Gertli Danglár mit der Romantik außer auf der motivisch-inhaltlichen Ebene auch auf jener des Produktionszusammenhangs.⁸ Der Comic-Band wurde 2006 von den slowakischen Künstlern herausgegeben. Darin adaptieren sie den seit der Romantik als nationale Identifikationsfigur populären Karpatenräuber Juraj Jánošík. Im Folgenden wird die Trash-Ästhetik des Comic verhandelt, seine Wiederholungsstruktur als popkulturelle Aktualisierung besprochen und der romantische Exotismus in einen Bezug zu gegenwärtigen postkolonialen Debatten über das tschechisch-slowakische Verhältnis gesetzt.

Juraj Jánošík wurde – soweit bekannt – 1688 am Fuß der Hohen Tatra als Sohn eines Bauern geboren, schloss sich einer Gruppe von antihabsburgischen Aufständ-

⁵ McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Hamburg 2001, 17.

⁶ Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Göttingen 2006, 67.

⁷ Frahm, Ole: Weird Signs. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Rámon (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld 2011, 143-159, hier 144.

⁸ Taragel/Danglár: Jánošík! (vgl. Anm. 1).

lern an, geriet in kaiserliche Haft, wurde nach seiner Entlassung Anführer einer Räuberbande. Nach kleineren Beutezügen wurde er erneut verhaftet und 1713 zum Tod durch Aufhängen am Haken verurteilt. Ute Raßloff bezeichnet Jánošík als einen „Held[en] ohne Heldentaten“,⁹ der dennoch zu einem wirkmächtigen Topos in Kunst und Literatur wurde, angefangen von der Hinterglasmalerei und folkloristischen Wandteppichen über mündlich überlieferte Legenden und Bänkelsänge bis hin zu Dramen, Romanen und Verfilmungen; später kamen Denkmäler und Banknoten hinzu. In den nachfolgenden Überlegungen wird er vor allem als Topos der Romantik gelesen, denn seine Sichtbarkeit verdankt er nicht zuletzt der „Balladomanie“ eines Ján Botto und Janko Kráľ, die den Räuber zu einem slowakischen Nationalhelden zu stilisieren begannen.¹⁰

Wie Generationen zuvor, erhebt auch das Comic-Duo Taragel & Dangelár den fiktionalen Anspruch, die „wahre“ Geschichte Jánošíks zu bebildern, die dann jedoch vor allem durch Ereignislosigkeit besticht. In neun Kapiteln geht es mehr oder weniger darum, wie seine Bande Kaufleute überfällt und die dabei erbeuteten venezianischen Spiegel an die arme Bevölkerung verteilt; wie es Jánošík immer wieder gelingt, den Fallen des tumpen ungarischen Grafen Révay zu entkommen; wie seine Geliebte Anička ihn mit der Braut des Grafen in flagranti ertappt; wie er Anička einen Wecker schenkt, damit sie nicht zu spät aufs Feld kommt; wie sein Vater morgens vergeblich versucht, ihn aus dem Bett zu bekommen.¹¹

Die Figurenzeichnung folgt sichtbar einer Trash-Camp-Ästhetik: Jánošík wird als breit grinsender Muskelprotz gezeigt, in traditioneller Tracht, aber mit Herz-Tattoo, Dreitagebart und Punk-Armbändern; später evoziert er im Cross-Dress-Stil auch homoerotische Assoziationen. Die jungen Frauen um ihn herum haben aufgespritzte rote Lippen, schmale Wespentaillen und überbetonte Dekolletés. Tradierte Vorstellungen vom Räuberbild der Romantik werden so grafisch konsequent unterlaufen. (Abb. 1-2)

Die Kritik reagierte auch wegen dieses Stils gespalten. So bezeichnete Viliam Marčok den Comic als „Punk-Karikatur“, als „protziges Faltbuch“ von geradezu „obszöner Transparenz“.¹² Seine Anwürfe galten den allfälligen Vulgarismen ebenso wie dem omnipräsenten Alkoholkonsum und der Übersexualisierung von Figuren und Handlung. Immerhin aber, so Marčok weiter, sei es dem Comic damit gelungen, Jánošík-Klischees aufzubrechen.

⁹ Raßloff, Ute: Bier oder Käse? Transformationen des Karpatenräubers Juraj Jánošík als Symptome kultureller Interferenz. In: Raßloff, Ute (Hg.): Kulturelle Interferenzen im östlichen Mitteleuropa des langen 20. Jahrhunderts. Stuttgart 2013, 379-436, hier 387.

¹⁰ Zur weiteren Vertiefung etwa Richter, Ludwig: Der Jánošík-Mythos in der slowakischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Behring, Eva/Richter, Ludwig/Schwarz, Wolfgang F. (Hgg.): Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas. Stuttgart 1999, 311-324.

¹¹ Der Comic bietet im Übrigen ein alternatives Ende: Jánošík überlebt. Allerdings ist das Schluss-Panel mit seinem Conterfei schwarz-weiß gehalten und markiert einen offensichtlichen Bruch mit dem bunten Trash-Splatter des Comic.

¹² Marčok, Viliam: Komiks ako gýč, ale aj... [Comic als Kitsch, aber auch...]. In: Knižná Revue 8 (2007) 3.

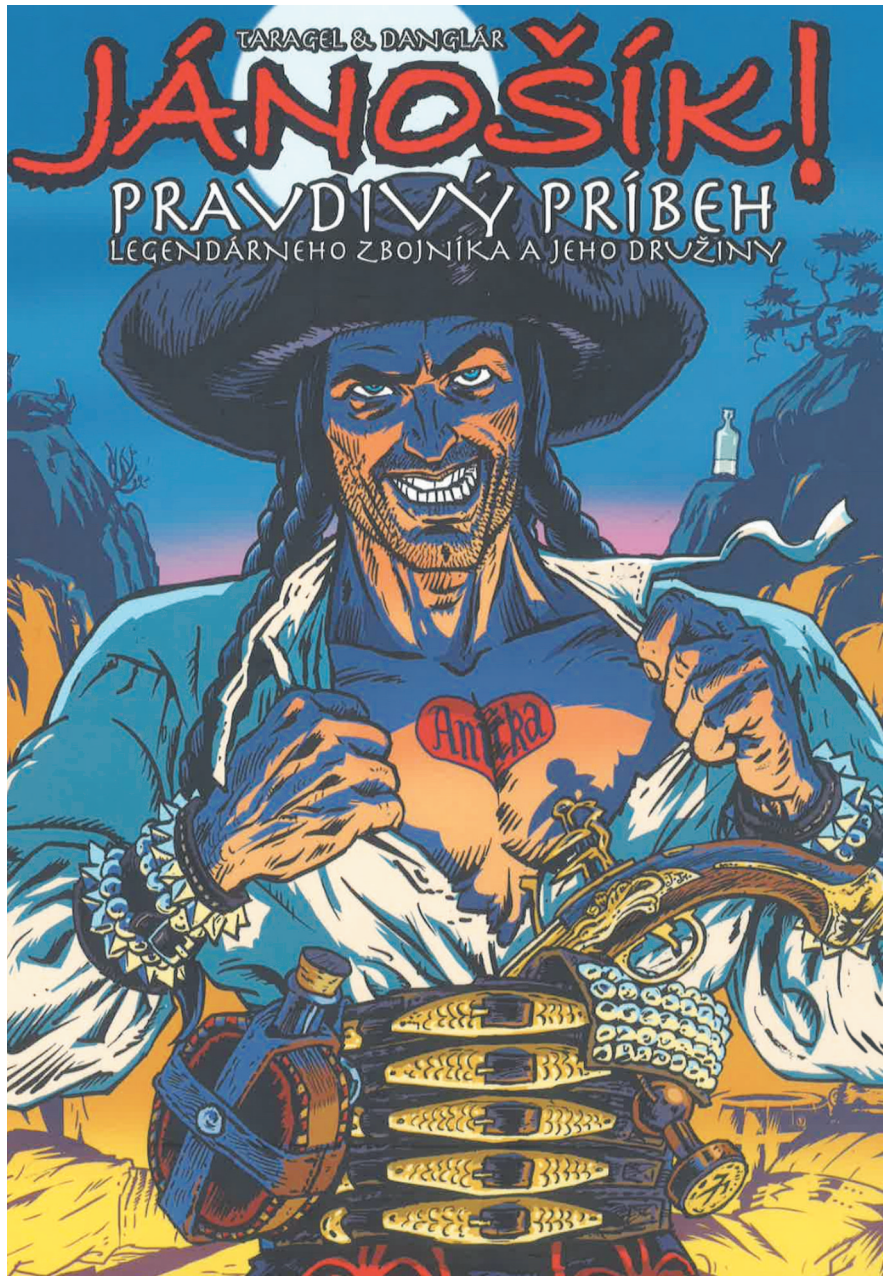


Abb. 1: Räuber mit Herz-Tattoo.



Abb. 2: Räuberbraut Anička.

Erik Jančo hingegen zeigte sich in einer längeren Abhandlung fasziniert von der Demythisierungsstrategie. Ihm zufolge überführt der Comic tradierte Jánošík-Verarbeitungen durch Ironie, Slapstick und Komik in den Zeichenhaushalt globaler Superhelden.¹³ So hängt zum Beispiel ein Poster von Robin Hood in Rockstarpose über Jánošíks Bett, stehen auf dem Markt Super-Jánošík-Trikots zum Verkauf und spielt die Zusammensetzung der Räuberbande interpiktoral auf die Piratencrew bei Asterix an.¹⁴ (Abb. 3-4)

¹³ Jančo, Erik: Demýtizácia a aktualizácia ako funkčné prvky komickosti v komikse [Entmystifizierung und Aktualisierung als funktionale Elemente der Komik im Comic]. In: 6. Studentská vedecká konferencia 2010, 725-736. URL: <https://www.digibooks.sk/show.php?id=23038> (letzter Zugriff 26.08.2022).

¹⁴ Siehe etwa im Heft „Streit um Asterix“. Text: Goscinny. Zeichnungen: Uderzo. Stuttgart 1970 (Reprint 1996) 10.



Abb. 3: Jánošíks Starallüren.



Abb. 4: Jánošíks Räuberbande.



Neben der Trash-Ästhetik ist die Wiederholung ein weiteres augenfälliges Stilmittel des Comic. So doppeln sich in ihm bewusst Sprechblaseninhalte und Offkommentare, durchziehen ihn minimal variierte Nonsens-Sätze wie diese: „Und wieder einmal siegte die Gerechtigkeit über die Sünde und die Unterdrückung.“ Oder: „Und wieder einmal siegte die Liebe über die Unterdrückung.“¹⁵ Dieser auf den ersten Blick platte Wiederholungsfuror lässt sich mit Ole Frahm als strukturelle Parodie lesen. Frahm interpretiert Comics – wie eingangs erwähnt – als „Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und ihrer Referenz“¹⁶ – und genau das nutzen Taragel & Danglár, um über Wiederholungsschleifen Sinn zu destabilisieren.

„Der Sinn der Wiederholung ist ihre Sinnlosigkeit“,¹⁷ heißt es 1996 bei David Foster Wallace in seiner postmodernen Unterhaltungskritik „Infinite Jest“. Ähnlich betreiben Taragel & Danglár eine doppelte Sinnvernichtung: einmal durch wörtlichen Nonsens und zum anderen durch die Wiederholung von Panel- und Sprechblasentext. Zugleich wird die Wiederholungspraxis paradoxerweise durch minimale Variation sichtbar. Kommentare wie „Und wieder einmal siegte die Liebe über die Unterdrückung“ funktionieren daher wie strukturelle running gags und erzeugen darüber einen neodadaistischen Effekt. Ein Großteil der slowakischen Kritik sah das indessen anders und beklagte das „niedrige Erzählniveau“.¹⁸

Werden die Form- und Stilmittel des Jánošík-Comic zusammengebunden, lässt sich folgende These festhalten: Ihre für einen globalen Comic-Markt konventionelle Figurenzeichnung setzen Taragel & Danglár durch Wiederholungsrhetorik in Spannung zum tradierten Mythos der Figur und destabilisieren so den heroischen Kern des slowakischen Räubernarrativs. Zugleich machen sie ihre stilistische Konventionalität als Metakommentar sichtbar, wenn sie über ironische Brechung und popkulturelle Oberflächenstruktur den romantischen Kult der Gefühle sabotieren.

Zu dieser Sabotage trägt namentlich auch die Dekomposition eines weiteren Topos der Romantik bei. So entlarvt das Kapitel „Tonda und Čenda“ den Exotismus des 19. Jahrhunderts als eskapistische Sehnsucht nach Kompensationsausgleich, indem es nicht zuletzt auch als bissiger Kommentar auf das Verhältnis zwischen Tschechen und Slowaken funktioniert. In ihm begeben sich die Tschechen Tonda und Čenda auf Wandertour durch die slowakische Bergwelt. (Abb. 5) Eingangs heißt es im Off-Kommentar, schon 1711 seien die ersten Touristen aus Böhmen gekommen, „die Schönheit der Slowakei zu bewundern“. Der eine, Tonda, weiß sich vor Begeisterung denn auch kaum zu zügeln: Wie schön die Landschaft sei, alles noch so original und jungfräulich; wie herrlich auch die Nationaltrachten der Erhenkten am Galgen; und erst die Bryndzové halušky, ein slowakisches Nationalgericht. Der

¹⁵ Im slowakischen Original: „A tak opäť zvíťazila spravodlivosť nad krivdou a útlakom.“ (Kapitel 5) / „A tak opäť zvíťazila láska nad nespravodlivosťou...“ (Kapitel 6). Taragel/Danglár: Jánošík! [o.S.] (vgl. Anm. 1).

¹⁶ Frahm: Weir Signs 144 (vgl. Anm. 7).

¹⁷ Foster Wallace, David: Unendlicher Spaß. Aus dem Amerikanischen von Ulrich Blumenbach. Köln 2009, 170.

¹⁸ Jančo: Demytizácia a aktualizácia 735 (vgl. Anm. 13).

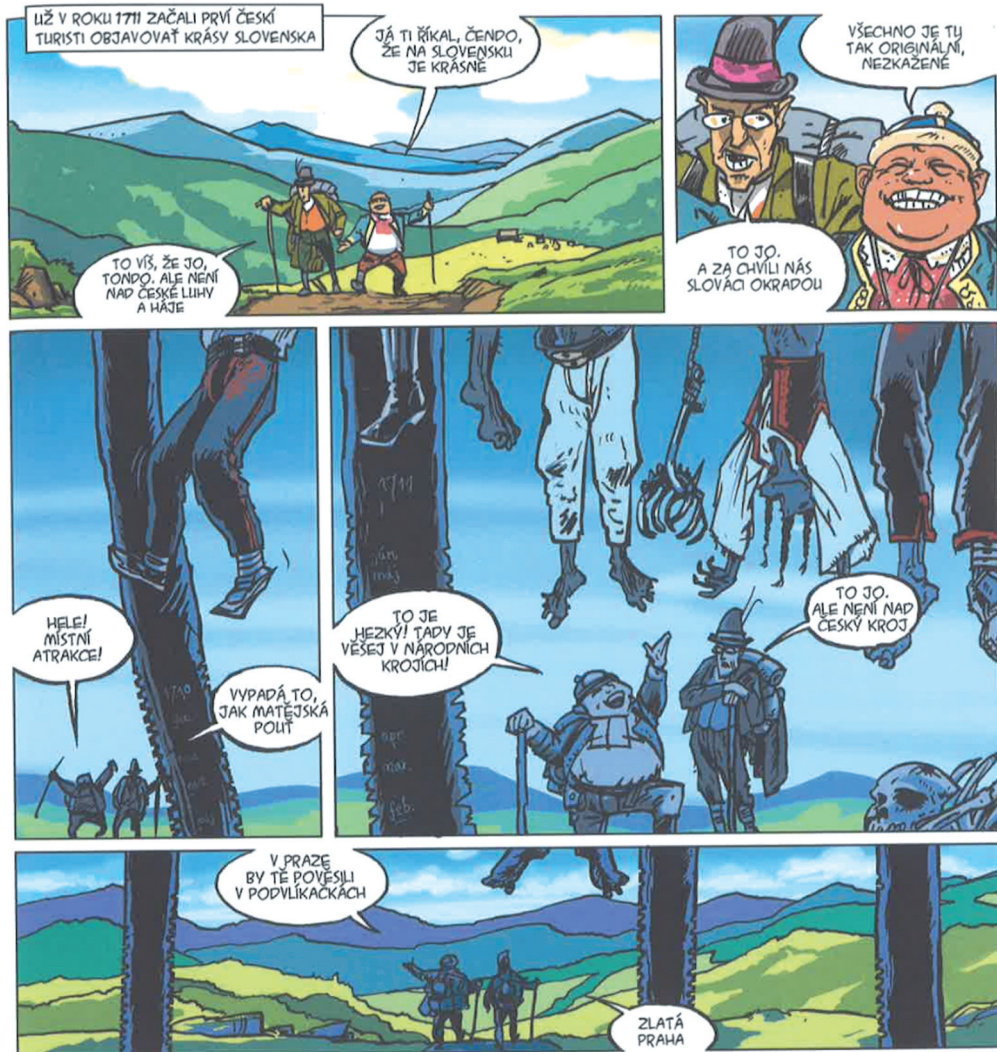


Abb. 5: Tonda und Čenda in der Slowakei.

andere, Čenda, gibt den skeptischen Nörgler, findet Landstrich wie Bewohner primitiv und unzivilisiert, führt zum Kontrast immer wieder das heimische Prag an. Schließlich begegnen die Tschechen ihrer eigentlichen Sehnsuchtsfigur, Jánošík. Der allerdings raubt sie schnöde aus und lässt zu ihrer Enttäuschung nicht einmal ein Souvenir zurück.

Das im Comic verhandelte Dispositiv ist also weniger ein romantisches als ein popkulturelles: Tourismusanleihen und Souvenirjägerei verweisen mehr auf massenmedial simulierte Zeichen des Exotischen, denn auf ein romantisches Alteritätsgefühl beziehungsweise die Intensivierung der Gefühlswelt über den Kontakt mit dem Fremden.¹⁹ Die Landschaftswiedergabe im Comic korrespondiert damit: Sie zeichnet die Natur als wild und schön, aber gefährlich. Analog behandelt der Comic die Slowaken als ungezügelter Indigene, indem er ihnen „unverdorbene Natur, folkloristische Authentizität und sexuelle Anziehungskraft“ zuschreibt.²⁰ Zuschreibungen, die Milena Bartlová auch für die tschechisch-slowakische Beziehung im 21. Jahrhundert ausmacht. Der Comic verweist damit auf einen Umstand, der sich ebenso im aktuellen Unterhaltungsfilm finden lässt.²¹ In beiden Medien funktioniert die Slowakei als narrativer Ergänzungsraum für die tschechischen Figuren. Eine verstärkte dramatische Funktion hat in ihnen der Gang in die Tatra als zivilisatorisch entlastende Selbstfindung. In den slowakischen Bergen, scheint es, lösen sich gesellschaftliche Konflikte in Wohlgefallen auf. Die kolonisierten Berge bilden auch im Comic das Andere der Metropole Prag, um Selbstheilungsoptionen zu erkunden, die Tonda und Čenda fern des (imperialen) Zentrums an der Peripherie vermuten. Ihr kompensatorischer romantischer Exotismus versagt jedoch in dem Moment, in dem sie diese Peripherie kolonial lesen und normativ hierarchisch verstehen. So verlangen sie Bier anstelle des slowakischen Selbstgebrannten, beanstanden lautstark das slowakische Nationalgericht und skandieren nächtens die (spätere) tschechische Nationalhymne „Kde domov můj“ (Wo ist mein Heim, mein Vaterland, 1834). Sie bewegen sich damit strukturanalog wie die Helden aus Thomas Pynchons Roman „Gravity’s Rainbow“ (1973), der eine erhellende Bestimmung des Kolonialen gibt:

¹⁹ „Auch wenn der Terminus Exotismus selbst noch nicht verwendet wird, so ist das Exotische in der poetischen Denkweise der Romantiker eine Metapher für das kulturell Unbekannte und die befreienden ästhetischen Erfahrungen, die mit ihm verbunden sind.“ In: Rincón, Carlos: Exotisch/Exotismus. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hgg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 2001, 338-366, hier 356.

²⁰ Bartlová, Milena: Malý, ale náš kolonialismus [Klein, aber unser Kolonialismus]. In: A2, 25-26 (2015) 2.

²¹ Stellvertretend sei auf „Zakázané uvolnění“ (Unerlaubter Weitschuss, 2014) von Jan Hřebejk verwiesen. In ihm entspinnt sich zwischen zwei Tschechen ein Dialog über die Unterschiede zwischen Slowakinnen und Tschechinnen. Einmal loben sie die exotisch-wilde Anziehungskraft der slowakischen Geliebten Iveta („aufgewachsen in der Tatra zwischen Bären“), zum anderen betonen sie den Wunsch nach Gleichmaß durch die Ehe mit der Tschechin Klára („Filme auf CD anschauen und bei Tesco einkaufen gehen“). Das Gespräch ist aus postkolonialer Perspektive überaus aufschlussreich, weil zugleich, wenn auch betont ironisch, Zivilisationsgefälle und Entwicklungslandvergleiche angesprochen werden. Siehe auch Kliems, Alfrun: Stadt, Land, Wald. Raumbilder im tschechischen Film der Jahrtausendwende. In: Osteuropa 4-6 (2021) 65-90.

Colonies are the outhouses of the European soul, where a fellow can let his pants down and relax, enjoy the smell of his own shit. [...] Out and down in the colonies, life can be indulged, life and sensuality in all its forms, with no harm done to the Metropolis, nothing to soil those cathedrals, white marble statues, noble thoughts.²²

Natürlich findet sich Pynchons postmoderne Drastik im Jánošík-Comic ironisch abgefedert, dennoch lässt er das Klischee von der Zivilisierungsmission in das kippen, was es war (und nach wie vor ist) – ein Klischee. Zumal eines, das nicht zuletzt in der tschechischen Kunst und Literatur der Zwischenkriegszeit kultiviert wurde.²³ Neben Schriftstellern wie Karel Čapek, Ivan Olbracht und Vladislav Vančura waren das der Maler Jaroslav Augusta, der Komponist Vítězslav Novák und der Arzt Ivan Hálek.²⁴ In „Zápisky slovenského lekára“ (Aufzeichnungen eines slowakischen Arztes, 1932),²⁵ seinen Erinnerungen an die Zeit als Landdokter in der Slowakei, beschreibt Hálek, dass ihm die Region wie „eine Art Yellowstone Park für Menschen“ vorgekommen sei, die „sich durch irgendeinen Fehler in *unser* 20. Jahrhundert verirrt“ hätten. Und weiter: „Es waren große Kinder im Guten wie im Schlechten, in ihrer ganzen sündigen Unschuld oder unschuldigen Sündhaftigkeit.“²⁶

Im ironischen Duktus des Comic steckt also auch ein nicht-ironischer Kommentar auf das vergangene wie gegenwärtige tschechisch-slowakische Verhältnis. Film, Literatur und Comic spielen mit dem, was Milena Bartlová als (post-)kolonialen tschechischen Blick bezeichnet hat, als „kleinen, aber unseren Kolonialismus“. Ausgehend von der Beobachtung, dass die tschechische Gesellschaft einerseits kaum Interesse an slowakischen Büchern, Filmen, der Sprache zeigt, andererseits aber die Slowakei für „unsereins“ hält, sie gleichzeitig exotisiert und inferiorisiert, zog Bartlová provokativ eine Linie zum französisch-algerischen beziehungsweise britisch-indischen Verhältnis.²⁷ Während sie sich auf die gegenwärtige Rezeption beschränkte, stellte Felix Vodička schon für die tschechische Zwischenkriegsprosa fest, diese verlaufe hinsichtlich der Slowakei vor allem entlang klassisch kolonialer Kategorien wie „passiv“ versus „aktiv“.²⁸ Auf der passiven Seite schlagen die ur-

²² Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*. London 2000, 317.

²³ Zand, Gertraude: Die Karpato-Ukraine in der tschechischen Literatur 1918-1938. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 48 (2002) 179-188, hier 182.

²⁴ Den Hinweis auf die Autoren und das Zitat von Ivan Hálek verdanke ich dem instruktiven Vortrag von Daniela Hučková 2022 in Prag: *Hučková, Daniela: České pohľady na Slovensko začiatku 20. storočia* [Tschechische Sichtweisen auf die Slowakei vom Anfang des 20. Jahrhunderts]. Vortrag auf dem VI. Kongres svetové literárnej vedejnej bohemistiky. Praha 29.06.2022.

²⁵ Hálek, Ivan: *Zápisky slovenského lekára*. Výbor z článkov, uverejnených v „Besedách Času“ a v „Nedeli“ z doby jeho požehnanej lekárskej činnosti na Kysuciach v rokoch 1901-5 [Aufzeichnungen eines slowakischen Arztes. Eine Auswahl von Artikeln, die in „Besedy Času“ und „Nedeli“ in der Zeit seiner segensreichen ärztlichen Tätigkeit in Kysuce in den Jahren 1901-5 veröffentlicht wurden]. Žilina 1932.

²⁶ Hálek, Ivan: Úvodom. *Zápisky lekáře z horní Trenčanské* [Aufzeichnungen eines Arztes aus Obertrentschin]. Praha 1955, 8 f. Hervorhebung nicht im Original.

²⁷ Bartlová, Milena: *Maly, ale náš kolonialismus 2* (vgl. Anm. 20).

²⁸ Vodička, Felix: *Česky literární mytos o Slovensku* [Der tschechische literarische Mythos über die Slowakei]. In: *Patera, Ludvík/Chmel, Rudolf* (Hgg.): *Kontext české a slovenské literatury*. Antologie českých a slovenských textů 1830-1989 [Der Kontext der tschechi-

sprüngliche Natur, die kindliche Poesie- und Liedhaftigkeit der slowakischen Kultur, das „reine Herz“ des einfachen Volkes und seine christusgleiche Leidensgeschichte zu Buche, auf der aktiven Seite steht das Rebellische des Volkes, verkörpert in und durch den Räuber Jánošík.²⁹ Dieses Konstrukt instruiert auch die Reise von Tonda und Čenda, deren koloniale Lächerlichkeit der Comic ebenso preisgibt wie er mit den klassischen Zuschreibungen an das Slowakische selbst spielt (darunter „wild“, „primitiv“, „arm“, „abergläubisch“, „rückständig“, „exotisch“, „infantil“, „hypersexualisiert“, „degeneriert“).

Über Trash-Ästhetik, Wiederholungsrhetorik und postkoloniale Anspielungen aktiviert der Comic mithin jenen Romantikstrang, der eingangs mit Blick auf E.T.A. Hoffmanns Schauergeschichten angesprochen wurde: die bewusste Marktproduktion, das intensive Spiel mit Trash oder Susan Sontags Camp. Nach Sontag ist Camp, der „gute Geschmack des schlechten Geschmacks“, eine „Erlebnisweise“ (sensitivity). Camp genießt das Vulgäre, wenn es denn hinreichend trickreich und übertrieben, stilisiert und kunstmäßig, phantastisch und leidenschaftlich, ernsthaft und naiv daherkommt, es gewissermaßen unzeitgemäß ist.³⁰ Hinter dem Prinzip des Camp steckt „die alchemistische Umwandlung von kulturellem Giftmüll in etwas Ergreifendes“, heißt es bei Felix Johannes Enzian aus heutiger Sicht: „Schlechter Geschmack erfordert, um nicht zu langweilen, mindestens so viel Hingabe, Instinkt und Finesse wie guter. Es geht um die Kunst, gleichzeitig ironisch und tief gefühlt bitterernst zu sein, wozu eine konsequente, radikale Haltung gehört.“³¹ Mit eben dieser Camp-Haltung – unzeitgemäß, naiv, überbordend, trashig – gibt der Comic dem slowakischen Topos Jánošík eine radikal neue, plurale Semiotik in Transzendenz des nationalromantischen Gehalts.

*Ein gegenderter Clash von Hoch- und Trivialkultur:
„Im Schatten des Böhmerwaldes“*

Mit ihrem Comic „Ve stínu šumavských hvozdů“ haben sich Džian Baban, Vojtěch Mašek und Jiří Grus 2008 an die Bearbeitung eines Klassikers der tschechischen Romantik gemacht.³² Bei dem 1855 erschienenen Roman „Babička“ von Božena Němcová, um dessen Erscheinen sich der Comic dreht, handelt es sich um einen Schlüsseltext der tschechischen Literatur der sogenannten Wiedergeburt des

schen und slowakischen Literatur. Anthologie tschechischer und slowakischer Texte 1830-1989]. Praha 1997, 214-224.

²⁹ Wie konjunkturgefährdet allerdings Letzteres sein kann, unterstreicht Vodičkas Beobachtung, dass in dem Maße, wie der überhöhte Slowakei-Mythos der Realität nicht standhalten konnte, die literarische Entourage weiter in Richtung Osten zog, um schließlich Jánošík durch den in der Karpato-Ukraine ansässigen Sozialrebell Mikola Šuhaj zu ersetzen. *Ebenda* 223.

³⁰ Sontag, Susan: Anmerkungen zu „Camp“. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 2009, 322-341, hier 322.

³¹ Enzian, Felix Johannes: Soll das wirklich so schlecht klingen? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.04.2014, 13.

³² Baban / Mašek / Grus: Ve stínu šumavských hvozdů (vgl. Anm. 2).

19. Jahrhunderts. Aus heutiger Sicht geradezu betulich, zeigt er eine Kindheitsidylle, ein Landleben im Einklang mit dem Zyklus der Natur, die Geborgenheit der Feste, Sitten und Bräuche, eingebunden in Geschichten aus dem Leben der Großmutter, ihrer Familie und einer überwiegend weiblichen Erzählgemeinschaft. Gudrun Langer zufolge ist es Němcová's nationalpädagogischer Pastorelle dergestalt gelungen, das tschechische politische „Erwachen“ dörflich und weiblich zu markieren – obwohl die meisten Erneuerer Männer aus dem städtischen Bürgertum waren.³³

Im Folgenden geht es mir um den Clash von Hoch- und Trivialekultur, der im Comic entlang deutsch-tschechischer Befindlichkeiten inszeniert und auf das Geschlechtliche heruntergebrochen wird. Seine Figuren sind die Tschechin Božena Němcová (1820-1862) unter ihrem Taufnamen Barbora und der gut zwanzig Jahre nach ihr geborene Deutsche Karl May (1842-1912). Erstere gilt als *die* Romantikerin Böhmens, Letzterer taucht im Comic visuell als Old Shatterhand auf, *dem* Alter Ego des wohl meistgelesenen europäischen Abenteuerschriftstellers. May stammt aus dem sächsischen Radebeul. Seine Figur ist grafisch angelehnt an den amerikanischen Schauspieler Lex Barker als Old Shatterhand aus den populären Winnetou-Verfilmungen der 1960er Jahre. (Abb. 6) Die Handlung des Comic wurde inspiriert von Stanislav Komáreks Roman „Mandaríni“ (Mandarin, 2007).

Zum Inhalt nur so viel: Karl May reist in die „Wildnis“ nach Böhmen, wo er dem österreichischen Finanzbeamten Joseph Niemetz das Leben rettet. Als Dank wird er zum Abendessen eingeladen und trifft auf dessen Ehefrau Barbora, in deren Konterfei unschwer die Schriftstellerin Božena Němcová zu erkennen ist. Während sich Joseph für seinen Tschechisch sprechenden Gast begeistert („Ihr Tschechisch, Karl,



Abb. 6: Abendeinladung bei Barbora.

³³ Langer, Gudrun: Babička contra Ahnfrau. Božena Němcová's „Babička“ als nationalkulturelle „Immatrikulation“. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 57 (1998) 133-169, hier 138.



Abb. 7: Karl liest Barboras Entkleidungsszene.

ist perfekt. Ich hätte nicht erkannt, dass sie nicht von hier sind.“),³⁴ bleibt Barbora ablehnend: „Ich bezweifle, dass Menschen wie Sie in der Lage sind, eine Frau zu verstehen, und noch dazu die Menschen eines unterdrückten Volkes.“³⁵ Karl traut Barbora nicht, spürt ihr nach und findet heraus, dass Barbora nichts weniger als eine sexuelle Revolution anzetteln will – mit Hilfe ihres Romans „Babička“. In dem noch unveröffentlichten Werk sind nämlich alle Figuren ungeachtet ihres Standes nackt. Karl bekommt das Original in die Hände, schreibt es um, indem er die Figuren „ankleidet“ und verhindert so die feministische Revolte. (Abb. 7-8) Die Tschechen und Tschechinnen verjagen ihn schließlich aus Böhmen; er kehrt zurück zu Winnetou nach Amerika. Von dort wird er später wieder nach Deutschland reisen und am Ende im Keller seiner Radebeuler Villa „Old Shatterhand“ sitzen und sich nach Barbora sehnen.

Den Kern des Comic bildet eine romantische Verführungsgeschichte, die gründlich misslingt. (Abb. 9) Während Barbora als selbstsichere erotische Frau dargestellt wird, agiert Karl wie ein pubertärer, unerfahrener Junge. Dieser sexuell aufgeladene Zusammenstoß zwischen der Tschechin und dem Deutschen grundiert den Comic von Beginn an, zeigt sich zeichnerisch in erigierten Waldpilzen, vulvaförmigen Lichtungen, großformatigen Nacktporträts, Sexräumen und pornografisch angelehnten Szenen; Barbaras Erkennungszeichen ist eine Vulva-Haarspange.³⁶

Die Handlungsoberfläche des Comic stellt dagegen die tschechische Wiedergeburtsliteratur als hochkulturelle normgebende Linie gegen die platte, ja schundige Trivialunterhaltung der deutschen Karl May-Geschichten. Die Kommunikation zwischen beiden Kulturen scheitert entsprechend: Karl fühlt sich von Barbaras Entkleidungs- als Rebellionsgeschichte abgestoßen, für ihn ist sie „kranker Schweinskram“;³⁷ das tschechische Publikum wiederum lehnt Karls Wild West-Geschichten als überbordende Phantasie ab, was er als narzisstische Kränkung empfindet. Es kommt deshalb auch nicht von ungefähr, dass Karl alias Shatterhand seine Aufwertung als Geschichtenerzähler vor der Abreise aus Deutschland in einem Gasthaus unter deutschen Zuhörern und Zuhörerinnen erlebt. In Böhmen hingegen wollen einzig versprengte Kinder den Fortgang seiner Abenteuer wissen, in Kontrast zum begeisterten deutschen Publikum, das als ein erwachsenes gezeichnet ist. Womit der Comic wie nebenbei auch das literarische Genre des „Kneipengesprächs“ (hos-podský kec) aufruft und damit auf den Erzählort der Bafler (pábitelé) verweist. Bei

³⁴ Im tschechischen Original: „Vaše čeština, Karle, je perfektní. Nepoznal bych, ze nejste odsud.“ *Baban/Mašek/Grus: Ve stínu šumavských hvozďů* 12 (vgl. Anm. 2).

³⁵ Im tschechischen Original: „Pochybuj, že lidé jako vy jsou s to pochopit ženu, a navíc příslušnici utlačovaného národa.“ *Baban/Mašek/Grus: Ve stínu šumavských hvozďů* 14 (vgl. Anm. 2).

³⁶ Für den Roman ist z.B. die sogenannte Schloss-Szene zwischen Fürstin und Großmutter zentral, die im Comic mit nackten Figuren inszeniert wird. Damit wird zugleich František Čáps Verfilmung von „Babička“ (1940) aufgerufen. Zur Bedeutung der Szene im Protektoratsfilm siehe *Colombi, Matteo/Gölz, Christine: „Im Schatten des Böhmerwaldes“*. Wo Bilder über die Stränge schlagen oder von der (Ohn-)Macht der Fantasie. Fallstudie zum Comic in Tschechien. In: *Kupczynska, Kalina/Makarska, Renata* (Hgg.): *Comic in Polen*. Polen im Comic. Berlin 2016, 208-228, hier 222-223.

³⁷ *Baban/Mašek/Grus: Ve stínu šumavských hvozďů* 48 (vgl. Anm. 2).



Abb. 8: Barbora liest Karls Bekleidungsrevolte.

der Bezeichnung handelt es sich um dauerquasselnde, den Textfluss strukturierende Figuren, die durch die Prosa von etwa Jan Neruda, Bohumil Hrabal und Jáchym Topol zu einem wirkmächtigen Topos der tschechischen Literatur geworden sind. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts stand die tschechische *hospoda* für die Möglichkeit öffentlicher Kommunikation auf Tschechisch, war sie nicht zuletzt ein politisch hochkonnotierter Versammlungsort der Wiedergeburtbewegung, mit Vladimír Macura eine „Arena für die nationale Sache“.³⁸ Diesen historischen Aspekt ruft der

³⁸ Vgl. Schultze, Brigitte: Affirmation, Metamorphose, Abwahl. Die topische HOSPODA (Gasthaus, Wirtshaus, Kneipe) in der tschechischen Prosa seit den späten 1980er Jahren. In: Jekutsch, Ulrike (Hg.): Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen. Wiesbaden 2017, 3-27. – Macura, Vladimír: Kontexty české hospody [Kontexte der tschechischen Kneipe]. In: Hodrová, Daniela (Hg.): Poetika

Comic leichterhand auf, indem er die Konspiration Nĕmcovás mit dem Türken (und Erzfeind Shatterhands) Afi Tefvík ebendort stattfinden lässt, in der *hospoda*.

Es gibt aber noch eine dritte, eine biografisch motivierte Linie, die den Comic durchzieht. Matteo Colombi und Christine Gölz haben vermerkt, dass Nĕmcovás Roman „Babička“ wie auch die Abenteuerliteratur von Karl May vor allem „platonische Werte“ zelebrieren,³⁹ Liebe allenfalls als Freundschaft sublimieren, erotische Anspielungen weitgehend ausblenden. Der Comic unterläuft das Platonische im Werk beider und verstärkt voyeuristisch, was wir aus der Biografie von Autor und Autorin wissen – oder zu wissen meinen, nämlich sexuelles Begehren und Ehebruch. Beide haben das in ihren Schriften entsprechend verschlüsselt.

So gibt es in der biedermeierlichen Idylle „Babička“ eine dunkle Figur, die nicht im idyllischen Tal beheimatet ist, sondern im abgelegenen Wald. Das Bauernmädchen Viktorka folgte einst einem Mann in die Fremde, kam von dort schwanger zurück, ertränkte ihr Neugeborenes in einem Wehr und verfiel dem Wahnsinn. In Nĕmcovás Erzählkosmos vertritt Viktorka das triebgesteuerte Element, das die Idyllik kontrastiert. Viktorka wurde aber auch als Auseinandersetzung der empirischen Schriftstellerin mit der eigenen sexuellen Freizügigkeit gelesen, die im offiziellen Literaturbetrieb lange schamhaft beschwiegen wurde. Ihre außerehelichen Beziehungen, ihre anarchistische Lebensweise, die romantischen Briefwechsel mit jüngeren Männern blieben für spätere Generationen im akademischen Giftschränk.⁴⁰

Auch Karl Mays Leben weist solche beschwiegenen Stellen auf, darunter die als brüderlich beziehungsweise schwesterlich apostrophierte Konstellation der Ehepaare Richard und Klara Plöhn auf der einen und Karl und Emma May auf der anderen Seite. Als Plöhn dann starb, drängte seine Witwe Klara auf unschöne Weise Emma May in die Scheidung von Karl. Subtil aufgearbeitet findet sich das in Mays „Silberlöwen“-Tetralogie.⁴¹ Diese Schamstellen spielt der Comic aus, indem er die offizielle visuelle Lesart der zwei Figuren subvertiert: Barbora wird im Comic als „schwarze Manga“ bezeichnet und gleicht mehr einer vampirhaften femme fatale, denn ihrem eingeschliffenen Porträt von Josef Vojtěch Hellich. Karl May hingegen sehen wir als Lex Barker auch in pornografischen Szenen – und damit in diametralem Gegensatz zu seiner asexuellen Zeichnung in den Winnetou-Verfilmungen. Colombi und Gölz vermuten nicht zuletzt deshalb, dass die im Comic „inszenierte

míst. Kapitoly z literární tematologie [Die Poetik der Orte. Kapitel aus der literarischen Thematologie]. Praha 1997, 63-71.

³⁹ Colombi/Gözl: Im Schatten des Böhmerwaldes 219 (vgl. Anm. 36).

⁴⁰ Die derzeit aktuellste Verfilmung ihres Lebens, der Fernsehvierteiler „Božena“ (2021, Regie: Lenka Wimmerová), rückt diesen unbedingten Freiheitswillen, der auch sexuelles Begehren einschließt, ins Zentrum. Siehe auch die Verfilmung ihrer letzten Briefe „Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern“ (2005, Regie: Dagmar Knöpfel). Vgl. außerdem Zand, Gertraude: „Wende“ und „Underground“ im 19. Jahrhundert. Das Jahr 1848 und ein Notizheft von Božena Nĕmcová. In: Dózsai, Mónika/Kliems, Alfrun/Poláková, Darina: Unter der Stadt. Subversive Ästhetiken in Ostmitteleuropa. Köln, Weimar, Wien 2014, 26-40.

⁴¹ Wollschläger, Hans: Karl May. Grundriss eines gebrochenen Lebens. Göttingen 2004, 149-162.



Abb. 9: Misslungene Verführung.

„Karl-Mayisierung“ Němcovás“ eine Parodie auf die kanonische Lektüre des Romanklassikers darstellt und sehen in ihm eine Neubetrachtung der „üblichen Wahrnehmung“.⁴²

⁴² Colombi/Gölz: Im Schatten des Böhmerwaldes 224 (vgl. Anm. 36).

Mir scheint allerdings noch ein weiterer Aspekt wesentlich, der sich um den Großmutter-Topos dreht, wird doch die Großmutter sowohl bei Němcová als auch bei May autobiografisch überausgestellt. Für Němcová's Roman und das Leben der Autorin ist das weitgehend untersucht. Gudrun Langer spricht hier von einer „Doppelkodierung der Babička als leibliche Mutter und als soziale mütterliche Instanz“, die zu Lasten einer „emotionale[n] Ausformung der natürlichen Mutterrolle“ gehe.⁴³ Sie sieht nicht zuletzt in der ungeklärten Herkunft Němcová's und deren engem Verhältnis zur eigenen Großmutter eine „quasi autobiografische Komponente“ des Romans.⁴⁴

Auch für May stellt die Großmutter einen Erinnerungsort dar, wie in Hans Wollschlägers Biografie nachzulesen ist, der indes bezweifelt, dass die reale Großmutter einen solchen Einfluss auf den jungen May gehabt haben soll, wie der spätere May rückblickend behauptete:

Unter die Erinnerungen, vor denen May versagte (anders: unter die Fiktionen, die ihm beim zwischen den Lücken gebückten Sortieren nur allzu behilflich waren), gehört zuletzt auch die Rolle der Märchengroßmutter, *der Person, die in seelischer Beziehung den tiefsten und größten Einfluss auf meine Entwicklung ausgeübt hat; ... ein ganz eigenartiges, tiefgründiges, edles und fast möchte ich sagen, geheimnisvolles Wesen ...* [...].⁴⁵

Beiden, May wie Němcová, bietet die Großmutter eine Herkunftsmetapher, die das Genetische erhält, es aber von der unmittelbar sexuellen Konnotation des elterlichen Koitus distanziert und physisch abstrahiert. Der implizit unfruchtbare Schoß der Großmutter vergeistigt gleichsam den profanen Ursprung. Das heißt aber auch, dass die Entkleidung der Großmutter, wie sie Barbora im Comic vornimmt, das Profane der Figur sichtbar machen würde. Überdies stellt Nacktheit für Barbora einen Akt der Rebellion, der feministischen Befreiung, der Geschlechter- und Ständegerechtigkeit dar und funktioniert im Comic nicht zuletzt als Abgrenzungstopo einer kleinen Nation innerhalb eines großen Imperiums.

Neben der national motivierten Erzähllinie im Comic (Deutscher versus Tschechin), der literaturhistorischen (Abenteuerschmöker versus Wiedergeburtstext) und der biografischen (Idealisierung versus Sexualisierung) aktualisiert der Comic – ähnlich wie „Jánošík!“ – den romantischen Exotismus, wie er im Übrigen auch die May-Romane prägt. So liest der Abenteurer Karl alias Old Shatterhand die böhmische Grenzregion als wild, urwüchsig und unheimlich: „[...] dass ich das zivilisierte Ende der Welt verlasse und mich in eine Landschaft begeben, die den Vergleich mit den wildesten Teilen der Berge Kurdistans nicht scheuen muss.“⁴⁶ Wenig später trifft

⁴³ Langer: Babička contra Ahnfrau 145 (vgl. Anm. 33).

⁴⁴ Ebenda 135.

⁴⁵ Wollschläger: Karl May 12 (vgl. Anm. 41). Hervorhebungen im Original. Weiter heißt es: „Welchen Einfluss auch immer die sonderbare Frau auf ihn hatte, die Inspirationsquelle des Kindes war sie in dem Sinne wohl nicht, den die Selbstbiographie so unvergleichlich intensiv beschreibt. Die Suche nach dem frühesten Anregungen hätte sich eher einem Mann zu widmen, den das späte ‚Leben und Streben‘ gar nicht einmal mehr kennt [...], de[m] Schmiedemeister Christian Weisspflog.“

⁴⁶ Im tschechischen Original: „[...] že opouštím civilizované končiny a pouštím se do kraje,

er auf einen Wanderzirkus, in dem ein als Indianer verkleideter dickbäuchiger Tscheche Bier trinkt und Ponys einreitet. Eine Anspielung auch auf die Kolonialausstellungen, die *villages indigènes* des ausgehenden 19. Jahrhunderts, auf denen der echte Karl May bekanntlich immer mal wieder zum Dolmetschen aufgefordert wurde, was er aber nicht konnte und das damit begründete, ausgerechnet diese Stammsprache nicht zu beherrschen.⁴⁷

Die Comic-Künstler lassen Karl indes perfekt Tschechisch sprechen, was ihn aber nicht vor semiotischen Kurzschlüssen schützt, die wiederum ähnlich normativ hierarchisierend funktionieren wie im Jánošík-Comic. Hinter der auf Türkisch stattfindenden Konversation zwischen Barbora und Avfík vermutet er fälschlicherweise den „wohl vulgärsten Verbrecherjargon aus Konstantinopel“.⁴⁸ Zudem prallen die Superzeichen des „Wilden Westens“, darunter das Spurenlesen, die Pferde, Feuerwasser und Silberbüchse, an der urbanen böhmischen Lebenswelt ab. Sie erweisen sich als so sinnlos wie die Versuche, sich in Böhmen als Autor respektive Erzähler zu etablieren. Ein Aspekt, der für den empirischen Karl May wesentlich war, denn sein Leben war auf Authentizitätsmarker wie Waffe, Kleidung und Raumkenntnis angelegt, nicht zuletzt um das Interesse an ihm und das Marketing seiner Werke voranzutreiben, wie Rivka Galchen herausstellt:

Readers in May's time were often confused about whether Old Shatterhand was an alter ego of Karl May. [...] He commissioned a gunsmith to make two of the rifles imagined in his novels – Winnetou's Silberbüchse and Old Shatterhand's Bärenröter. He claimed to understand more than 1,200 languages and dialects. He was fond of dressing up in a fringed leather frontiersman's jacket and wide-brimmed felt hat. For anyone with remaining doubts as to the veracity of his stories, he said, 'I really am Old Shatterhand [...] and have experienced the stories I tell.' Flaubert may have said, 'Madame Bovary c'est moi,' but never went so far to wear a house-dress.⁴⁹

Während Karl May schon zu seinen Lebzeiten ein postmoderner Superstar *avant la lettre* war, brach auch Němcová mit den konstitutiven Prinzipien biedermeierlicher Konventionen: durch den Ehebruch, die Trennung, ihre Beziehung zu jüngeren Männern. Im Comic soll ihr Roman, die „Nacktfibel“, entsprechend den revolutionären (weiblichen) Umbruch vorantreiben, sexuelle Befreiung einfordern und nationale Gleichberechtigung proklamieren. Dass ausgerechnet ein Deutscher die Revolution der Tschechin im Keim erstickt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, schließlich gehört die überidealisierte Großmutter aus Němcovás Roman „Babička“ bis heute zum ideologischen Kern der tschechischen Kultur.

Das spricht erneut den Aspekt der Fremdheit an, denn May ist nicht einmal Deutschböhme, sondern ein national Fremder von jenseits der Grenze. Seine exotisierenden Blicke auf Böhmen schließen Barbora ein, was der Comic durch visuelle

ktery se možná nezadá s divočejšími částmi kurdeckých hor.“ *Baban/Mášek/Grus*: Ve stínu šumavských hvozdů 9 (vgl. Anm. 2).

⁴⁷ Galchen, Rivka: Wild West in Germany. Why do Cowboys and Indians so Captivate the Country? In: *The New Yorker* 9 (2012) 40–45.

⁴⁸ Im tschechischen Original: „Vždyť je to nejvulgárnější zločinecký žargon z Cařihradu!“ *Baban/Mášek/Grus*: Ve stínu šumavských hvozdů 31 (vgl. Anm. 2).

⁴⁹ Galchen: Wild West in Germany 42 (vgl. Anm. 47).

Gleichsetzungen subtil in Szene setzt (Vulva-Spange und Vulva-Landschaft). Die schöne und begehrenswerte Tschechin ist für Karl doppelt fremd kodiert, einmal geschlechtlich, zum anderen national. Tragische Liebesaffären zwischen Tschechinnen und Deutschen wie diese gehören in das Repertoire der deutschböhmischen Literatur eines Max Brod, Paul Leppin, Karl Hans Strobel oder Hans Watzlik, nachzulesen unter anderem in Pavel Eisners Studie „Milenky“ (Die Geliebten, 1930).⁵⁰

Der Comic aber aktualisiert das Leitmotiv „exotisch-lustvolle Tschechin“ versus „verklemmter Deutscher“, indem er es von der Romantik (Großmutter-Idylle) und der klassischen Moderne der Jahrhundertwende (Topos der *femme fatale*) in Richtung Popkultur transformiert. Die „zwischenstammliche Erotik“,⁵¹ von der Eisner Anfang des 20. Jahrhunderts noch spricht, löst der Comic schließlich popkulturell auf, indem er erstens die Rhetorik des Exotischen bricht, das heißt an Karl Shatterhand den männlichen Abenteuererblick lächerlich macht als einen „outerdirected discourse aiming to control and dominate non-European peoples“.⁵² Im Comic funktioniert das über die ironische, weil semiotisch schiefe Gleichsetzung, dass Tschechen Indigene seien. Zum anderen zeigt der Comic an Barboras gescheitertem Schicksal als Autorin, dass es auch in Böhmen Diskurse gab, in denen sich Männer ohne Ansicht der Nation über Frauen allgemein hinwegsetzten: „an inner-directed discourse which masks the (male) controller’s secret fears of losing power, as well as sexual anxieties“.⁵³ So fraternisieren Barboras Ehemann Joseph und Karl, stehen beide, der Deutsche und der Tscheche, letztlich für eine nationsunabhängige männliche Kontrolle über das weibliche Begehren. Barboras sexuelle Revolution hingegen setzt auf politische Aufklärungsliteratur, auf radikalen Libertinismus und geistigen Freiraum. Eingebunden wird das motivisch wie zeichnerisch in Rekurse auf populäre Zeichenwelten wie die Winnetou-Filmreihe, aber auch durch eine radikale ästhetische Subversion und Kritik an einer westlich-patriarchalen Zivilisationsmission.

Ähnlich wie die Pop-Literatur leistet auch der Comic eine neue Sensibilisierung im Sinne von Susan Sontags *sensibility*, indem er Němcová und May als immer schon diskursiv und medial vermittelt problematisiert und schließlich so auch ironisiert. Mit Blick auf die Romanvorlage „Babička“ bietet er am Ende jedoch eine bittere Gender-Volte: Der tschechische Klassiker wurde ihm zufolge nicht von einer Frau geschrieben, sondern von einem Mann, der nicht nur ein Deutscher ist, sondern auch noch einer, der kolonial imprägnierte Abenteuer geschichten schreibt – keine poli-

⁵⁰ Eisner, Pavel: *Milenky. Německý básník a česká žena* [Die Geliebten. Der deutsche Dichter und die tschechische Frau]. Praha 1992. – Siehe auch *Udolph*, Ludger: ‚Tschechische Weiblichkeit‘ als Erlösung des ‚deutschen Mannes‘. Pavel Eisners *Milenky*. In: *Becher, Peter/Höhne, Steffen/Nekula, Marek* (Hgg.): *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*. Köln, Wien, Weimar 2012, 59-67; *Escher*, Georg: *Prager Femme Fatales. Stadt-Geschlecht-Identität*. In: *Kakanien revisited* vom 06.07.2014, 1-8. URL: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/GEscher1/> (letzter Zugriff 02.09.2022).

⁵¹ Eisner: *Milenky* 18 (vgl. Anm. 50).

⁵² *Doutwaite*, Julia V.: *Exotic Woman. Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime France*. Philadelphia 1992, 3.

⁵³ *Ebenda*.

tisch wertvolle Aufklärung, keine ästhetisch avancierte Prosa. Wenn Katie Trumpe-
ner zu Němcová's „Babička“ festhält, „[y]et both the narrative and its female charac-
ters still must give ritualized recognition to an (absent) male authority,“⁵⁴ dann liegt
eine weitere ironische Pointe darin, dass im Comic die von Trumpe-
ner angesprochene narrative Absenz des Mannes während der Wiedergeburt ausgerechnet durch
die Präsenz des ersten deutschen Pop-Helden, durch Karl May alias Old Shatter-
hand kompensiert wird.⁵⁵

*Die gedoppelte Mystifikation: „Der Meister Hanka-Code.
Die wahre Geschichte der Handschriften“*

Karel Jerie und Tomáš Hibi Matějčák greifen 2007 mit „Šifra mistra Hanky“ den
sogenannten Handschriften-Streit um den Philologen, Bibliothekar und Autor
Václav Hanka als Erzählmaterie auf.⁵⁶ Wobei der Titel sich auch als Anspielung auf
Dan Browns „The Da Vinci Code“ (2003) mit „Der Meister Hanka-Code“ überset-
zen lässt. Der Untertitel verheißt nicht weniger als die Wahrheit hinter der lange
umkämpften Frage nach der Echtheit einiger altschlesischer Handschriften, die am
Anfang des 19. Jahrhunderts von Hanka und anderen „entdeckt“ wurden. Dass diese
Verheißung auch im 21. Jahrhundert noch verfängt, zeigen Reaktionen wie die eines
Users im Netz:

Mich hat die Idee fasziniert, das Thema der Handschriften als Comic zu bearbeiten. Aber alles
andere ist schlecht gemacht. Die seltsame Form hat einen noch seltsameren Inhalt. Anstatt von
einer weiteren geistlosen Konspiration zu erfahren, hätte ich lieber gewusst, wie es mit den
Handschriften WIRKLICH war!⁵⁷

Vielleicht eine Überforderung für einen Comic. Hintergrund der Erzählung ist
jene langwierige Kontroverse um die Echtheit der 1817 von Hanka der Öffentlich-
keit präsentierten Pergamente, denen bald weitere „Funde“ folgten.⁵⁸ Die erste, die
Königinhofer Handschrift (Rukopis královedvorský), wurde von Hanka auf das 13.
Jahrhundert datiert, die später „entdeckte“ Grünberger (Rukopis zelenohorský) auf

⁵⁴ Trumpe-
ner, Katie: Is Female to Nation as Nature is to Culture? Božena Němcová, Libuše
Moniková, and the Female Folkloric. In: Jankowsky, Karen/Love, Carla (Hgg.): Other
Germanies. Questioning Identity in Women's Literature and Art. New York 1997, 99-118,
hier 107.

⁵⁵ Der Comic bedient im Übrigen beide Lesarten, d.h. er kann entweder aus der Sicht Bar-
boras als tschechische weibliche Subversion gegen den deutschen männlichen und konser-
vativen Blick Karls gelesen werden oder aus der Sicht des sexuell verunsicherten Karls in
einer sich rasant ändernden Welt. Beide Figuren können als Sympathieträger funktionieren.
Diesen Hinweis verdanke ich Matteo Colombi.

⁵⁶ Jerie/Matějčák: Šifra mistra Hanky (vgl. Anm. 3).

⁵⁷ Quelle (2019): <https://www.databazeknih.cz/knihy/sifra-mistra-hanky-7263> (letzter
Zugriff 09.05.2022). Großschreibung im Original.

⁵⁸ Dazu ausführlich der Band: Dobiáš, Dalibor (Hg.): Rukopisy královedvorský a zeleno-
horský v kultuře a umění [Die Königinhofer und Grünberger Handschriften in Kunst und
Kultur]. Praha 2019. – Siehe auch die Zeittafel „Highlights and Lowlights in the Life of the
Manuscripts“ in: Cooper, David L.: The Czech Manuscripts. Forgery, Translation and
National Myth. Ithaca 2023, xiii-xxi.



Abb. 10: Jaroslavs Verwandlung.

das 9. beziehungsweise 10. Jahrhundert. Der Korpus enthält Fragmente von Heldenepik, Liedern und Gedichten und machte damals Furore. Deutlich älter als die frühesten alttschechischen Literaturdenkmäler hätten sie eine Neufassung der vor- oder protonationalen (Kultur-) Geschichte erfordert.

Während Hankas „Funde“ zunächst enthusiastisch gefeiert wurden, brachten Historiker und Philologen bald Zweifel an der Echtheit der Handschriften vor und lösten so eine heftige, über Jahrzehnte geführte Wissenschaftskontroverse aus, deren Scheidelinie sich weitgehend mit der nationalen deckte und das friktionsgeladene deutsch-tschechische Verhältnis spiegelte. Später war dann etwa auch der erste Präsident der Tschechoslowakei, Tomáš Garrigue Masaryk, am Nachweis der Fälschung beteiligt, die in den 1960er Jahren mit Hilfe moderner technischer Hilfsmittel neuerlich bestätigt wurde. Allein, die Diskussion verlagerte sich damit allenfalls ins Verschwörungstheoretische. Zwar haben Hankas fabrizierte Pergamente inzwischen ihren Platz im Pantheon der Nationalen Wiedergeburt gefunden, wo sie als Spielart romantischer Literatur hingehören. Doch gibt es nach wie vor Vertreter und Vertreterinnen der Echtheits-These, die nun fragen, wer mit welchem Interesse die Anciennität der tschechischen Kultur zu desavouieren versucht.⁵⁹

Analog hat die akademische Hanka-Debatte längst ihre Metaebene gefunden. Ute Raßloff etwa sah in dem erfinderischen Gelehrten weniger den Fälscher als „ein[en] ‚moderne[n] Politiker‘, der, mit den Worten Cassirers, ‚gleichzeitig sowohl als homo magus als auch als homo faber handeln‘ muss“,⁶⁰ als Illusionist und Macher. Der homo faber Hanka hat sich wortwörtlich das Werkzeug „gemacht“, mit dem er die nationale Sache vorantreiben wollte. Als homo magus steht er weit vorn in einer Reihe tschechischer Männer, die die nationale Imagination „mystifizieren“: Sie verbinden Reales mit Irrealem; verquicken Historie, Leben und Kunst; variieren und überdrehen das Ganze. Ein schillerndes Spiel, das erfundene Wiedergeburtssautorinnen hervorgebracht hat, ausgedachte Tierrassen, ein tschechisches Welt- und Universalgenie, den Fake-Besuch eines Hollywood-Regisseurs, einen älteren tschechischen Schriftsteller, der in der Maske einer jungen vietnamesischen Autorin seinen größten Erfolg hatte. Darauf wird zurückzukommen sein.

Mit Blick auf Hanka spricht Vladimír Macura gleich von einer „gedoppelten Mystifikation“, eben dem Akt der Handschriftenfälschungen einerseits und der langen Geschichte ihrer Denunziationen und Apologetik andererseits.⁶¹ Beide Male indes beruht der Effekt auf der Prämisse eines unerbittlichen, ja eschatologischen nationalen Konflikts zwischen Deutschen und Tschechen. Hier nun setzen Jerie und Matějček mit ihrem Hanka-Comic an.

⁵⁹ Siehe u. a. die Tätigkeit der Česká společnost rukopisná (Tschechische Handschriften-gesellschaft): www.rukopisy-rkz.cz/rkz/csr/ (letzter Zugriff 08. 09. 2022).

⁶⁰ Raßloff, Ute: Gründungsmymen in der tschechischen Literatur. In: *Behring/Richter/Schwarz* (Hgg.): *Geschichtliche Mythen* (vgl. Anm. 10) 233-260, hier 247.

⁶¹ Macura, Vladimír: Die Handschriften oder Mystifizierung auf Tschechisch. In: *Koschmal, Walter/Nekula, Marek/Rogall, Joachim* (Hgg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte-Kultur-Politik*. München 2001, 637-645.

Anders als die ersten beiden Comics spielt die Handlung größtenteils in der Gegenwart, wiewohl mit entscheidenden Rückblenden in eine vorgeschichtliche Frühzeit, in das 19. Jahrhundert sowie die Protektoratszeit. Der Comic wählt die „Jaroslav“-Fragmente der Handschriften als Fokus, in denen beschrieben wird, wie der in dieser Form fiktive slawische Heerführer Jaroslav von Šternberg 1241 einen Sieg über die Tataren erringt.⁶² Gleich zu Eingang verschmilzt diese pseudohistorische Jaroslav-Figur visuell mit der gleichnamigen Hauptperson, einem jungen Prager Bohemistikstudenten, der an den Geheimbund eines „gewissen“ Hanka gerät. (Abb. 10) In Václav Hankas Haus, so nun die Comic-Fiktion, hatte einst die Habsburger Geheimpolizei die gerade entdeckten, also echten, Handschriften konfisziert – weshalb Hanka aus dem Gedächtnis eine Replik „für das Volk“ schuf. Bei den von ihm veröffentlichten Handschriften handelt es sich mithin um äußerlich gefälschte, inhaltlich indes wahrhaftige Texte, und während seither in der Öffentlichkeit die Wissenschaft deren Status diskutiert, wird hinter den Kulissen um die beschlagnahmten echten Handschriften gerungen und gemordet. In diesem Kampf stehen dem tschechischen „Rat der Nachgeborenen Jaroslavs“ die deutschen „Vipern“ des Ordens „Vipera Arborea“ in jahrhundertelang perpetuierter Feindschaft gegenüber. Damit wird der Comic zum Mystery Thriller und spielt mit dem unter anderem in Dan Browns Verschwörungsromanen verwendeten Motiv, dass Geheimnisse von Ordensträger zu Ordensträger, von Generation zu Generation weitergetragen werden.

Hält er das Gegenwartsgeschehen farblich neutral, so taucht der Comic das 19. Jahrhundert und die Protektoratszeit in Sepia-Töne, die mittelalterlichen Kampfszenen in kühles Blau. Visuell blendet er den zeitgenössischen Prager Jaroslav immer wieder mit Jaroslav von Šternberg ineinander, der durch die Handschriften in der realen Welt zu einer (fantastischen) Kernfigur des nationalen Pantheons wurde und nun im Comic gemeinsam mit der sagenhaften Stamm-Mutter Libuše die mythische Erinnerungsgemeinschaft der Tschechen konstituiert. In dem für den Comic zentralen mythischen Schlachtgemetzel um die Herausgabe der Handschriften stehen Libuše, Perun und Löwe gegen Teutonia, Thor und Rabe, dazwischen auf germanischer Seite auch Männer mit Pickelhauben, die in Frakturschrift „Blitzkrieg“ oder „Šajze“ (Scheiße) schreien. Der Comic ironisiert diesen Zusammenprall von Zeit und Raum in mehrsprachigen Ausrufen wie: „Ted ufidisch was ist Blitzkrieg!!!“⁶³ Die Angreifer, unter ihnen auch ein dreiköpfiger Lindwurm, werden schließlich von Libuše und Jaroslav vertrieben. (Abb. 11)

Insbesondere Libuše bietet in diesem Zusammenhang ein sprechendes Beispiel der sich wandelnden Figurenzeichnung. Gegenüber der nationalromantischen Imagina-

⁶² Vgl. zum Jaroslav-Epos *Cooper: The Czech Manuscripts* 114 (vgl. Anm. 58): „In the case of ‚Jaroslav,‘ it is precisely the combination of various materials from the chronicles that produces the deviation from traditional story patterns. ‚Jaroslav‘ is the longest epic in decasyllable form in the manuscripts and perhaps most resembles what we expect from a national epic, with its multiple battles and named heroes and with a decisive historical episode: here the Czechs can claim to have turned back the Tartar invasion, saving Christian Europe. This made it a favorite among Czech nationalists.“

⁶³ *Jerie/Matějček: Šifra mistra Hanky* 25 f. (vgl. Anm. 3). In deutscher Übersetzung der lautmalerschen tschechischen Passagen: „Jetzt du ziest, was ist Blitzkrieg.“

tion der Handschriften wird sie ungleich kämpferischer akzentuiert. Bis zu einem gewissen Grad ist das eine Rückkehr zu ihrer vormodernen Sagengestalt als Hexe, Zauberin oder Amazone. Vladimír Macura hat darauf hingewiesen, dass diese mittelalterliche Fürstin Libussa erst spät zu jenem „geheiligten, unantastbaren Symbol“ wurde, das man „dem Umkreis jedweder Abenteuer- und Liebesgeschichten umsichtig entrückt hatte“, ⁶⁴ und dass darin nicht zuletzt eine programmatische Absage an das Nibelungenlied zu sehen ist. Dessen martialischer Atmosphäre sollten die Handschriften eine idyllische, friedliebende Welt der Slawen entgegenstellen. Auch deshalb zeichnet die Fälschung das Herdersche Bild der Slawen als friedfertige Hirten und gastfreie Ackerleute nach, wie es ohnehin dem tschecho-slawischen Autostereotyp der Wiedergeburtzeit entsprach.

Anders der Comic, der gleichsam den Kampf aufnimmt, beide Seiten ähnlich entschlossen zeigt, sie in ihrer Martialität visuell eher verbindet denn unterscheidet. Wiewohl Reste des romantischen Gegensatzes bleiben: So kämpft Libuše anders als Teutonia nicht mit dem Schwert, sondern vertreibt ihre Gegner mit lautstarkem Gesang beziehungsweise typografisch grell markiertem Gebrüll.

Neben der Urfürstin von Böhmen tritt im Comic eine zweite weibliche Protagonistin auf, die deutsche Bohemistikstudentin Ilša, ⁶⁵ die im Catwoman-Look daherkommt und ein als deutsch markiertes, fehlerhaftes Tschechisch spricht. Jaroslav fühlt sich anfangs zu ihr hingezogen; dann aber wendet sich das Verhältnis in offene Feindschaft, als er herausfindet, dass Ilša von den „Vipern“ auf ihn angesetzt ist. Das für den „Babička“-Comic zentrale Motiv eines fatalen deutsch-tschechischen Begehrens flackert hier allenfalls noch auf, doch als falsch, unecht, ein Mittel zum Zweck – übrigens auch auf der dramaturgischen Ebene. Statt einer historischen Metapher wird eine klassische Plotwende geboten.

Umso schroffer transponiert der Hanka-Comic die alte Geschichte von der binationalen Erbfeindschaft sprachlich, bildlich und inhaltlich in Gegenwart und popkulturelle Über-Eindeutigkeit. Diese Kontrastrelation ist für die Funktionsweise und die vordergründige Axiologie der Erzählung entscheidend. Indes teilt der Comic mit „Im Schatten des Böhmerwaldes“ sowie „Jánošík!“ und beiden Referenzepoche der Romantik, das Merkmal der Ironie, die eben diese Axiologie subvertiert. Die nicht allein wenig subtile, sondern ostentativ überplakative (Figuren-)Dichotomie von tschecho-slawisch versus deutsch-germanisch generiert einen Subtext, der die ganze Sache als ebenso ernst wie lächerlich erscheinen lässt, alles Gift gleich wieder entzieht. So raunt das Ende in bester, durch Übernutzung längst trashig gewordener Horrorfilm-Manier, dass das natürlich noch nicht das Ende sei, denn hinter dem Ausspruch „Jaroslav Fecit!“ folgt mit „Konec (?)“ das letzte Wort,

⁶⁴ Macura: Die Handschriften 643 (vgl. Anm. 61).

⁶⁵ Trotz der omnipräsenten Libuše und Ilša fehlen indes feministische Bezüge, wie in Miloš Urbans Roman „Poslední tečka za rukopisy“ (Der Schlusspunkt unter den Handschriften, 1998). Bei ihm sind die Fälscherinnen Hana (nach Václav Hanka) und Linda (nach Josef Linda) Feministinnen, die gegen die (männliche) Philologie aufbegehren. Für Letztere steht Urbans Hauptheld, den die unerwartete weibliche Konkurrenz zutiefst irritiert, auch in sexueller Hinsicht. An diesen Protagonisten und an Karl aus dem Němcová-Comic ließen sich auch allgemeinere Überlegungen zur Krise der Männlichkeit anschließen.

also „Ende“ mit einem Fragezeichen in Paranthese versehen. (Abb. 12) Davor öffnet die letzte Äußerung des Vipern-„Meisters“ die Büchse der Fortsetzungen: „Aber das war erst der Anvank... Einen Scheiß veisst du, was sich in den Handschriften fierklich ferbiergt...“⁶⁶ Das ist sprachlich wie dramaturgisch große Parodie, die dabei zugleich die Spannung hält.

Die basale oder strukturelle Ironie des Comic besteht mithin in zwei Prinzipien, die ihn organisieren und die trotz ihrer Nähe wiederum selbst in Spannung stehen: die Verschwörungserzählung und die Mystifikation, also in etwa eine Verdunkelung und Verfälschung in überhöhender Absicht. Anders als Verschwörungsmythen sind Mystifikationen auf Demystifikation ausgelegt, setzen ihre grundsätzliche Durchschaubarkeit voraus, oder mit Ute Raßloff: „Kreativität, Selbsterkenntnis im Spiel und die Entschärfung eskalierender Situationen gehören somit zu den *lebensspendenden* Potenzen demystifizierender Mystifikationen.“⁶⁷ Ähnlich beobachtet Vladimír Macura mit Blick auf die Hanka-Handschriften, dass sie zwar die tschechische Geschichte mystifizierten, dabei aber von Beginn an ein spielerischer Zug die Echtheitsdebatte begleitete. Die nationale Schauseite des Streits wies immer auch einen rituellen Zug auf, der im Kontext der von allen Seiten aufgesetzten streng wissenschaftlichen Mienen potenziell komisch wirken musste. Entsprechend mussten – oder konnten – die national mobilisierenden Effekte, die von den Fälschungen ausgingen, mit ihrer Aufdeckung nicht einfach verschwinden:

Mystification that aspires to become a sacrosanct value is, however, in a way an abnormality. Only the abnormal conditions in which Czech culture found itself at the beginning of the nineteenth century could justify it. The real purpose of mystification is rather to demystify, and current mystificatory games bear this out.⁶⁸

Zugleich stellt Macura Hankas Handschriften und die Debatte um sie in eine seither einschlägig gewordene tschechische Tradition der (oft grotesken) Mystifikation. Dazu gehören etwa die von Jaroslav Hašek für die Zeitschrift „Svět zvířat“ (Welt der Tiere) erfundene Fauna⁶⁹ sowie der als Hommage daran 1988 von Jan Svěrák gedrehte Wissenschaftsfake „Ropáci“ (Oil Gobblers)⁷⁰ über ein Öltierchen, das auf

⁶⁶ *Jerie / Matějčiček*: Šifra mistra Hanky 46 (vgl. Anm. 3). Im tschechischen Original: „Aber to byl jen začátek... Fíš chouby, co se v rukopisech skutětschne ukryfá...“ Deutsche Passagen im Original kursiv.

⁶⁷ Raßloff, Ute: Mystifikationen als kulturelle Praktik – der Fall Jarmil Krěmen. In: *Anzeiger für Slavische Philologie* XXVIII–XXIX (1999) 173–193, hier 186–187. Kursiv im Original.

⁶⁸ Macura, Vladimír: Mystification and the Nation. In: *The Mystifications of a Nation. „The Potato Bug“ and Other Essays on Czech Culture*. Madison 2010, 8–12, hier 11.

⁶⁹ Während seiner Tätigkeit als Redakteur für die Zeitschrift „Svět zvířat“ dachte Hašek sich etliche Tierarten aus, die er in einer Rubrik pseudowissenschaftlich beschrieb, darunter den Urzeitfloh, das Riesenangorakaninchen und das Einhornkalb. Siehe *Hašek*, Jaroslav: *Svět zvířat* [Welt der Tiere]. Praha 1982.

⁷⁰ Zum Kurzfilm: *Ropáci* [Ölfresser] (1988). Regie: Jan Svěrák. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CD2iudJVvvc> (letzter Zugriff 22.11.2023). – In der Mockumentary stoßen Forscher 1985 in Nordböhmen auf die Spuren einer unbekannten scheuen Spezies und machen sich dann 1987 mit einem Kamerateam auf die Suche nach „*Petroleus Mostensis*“, das in den ökologisch verseuchten Industriegebieten siedelt. Bei dem Film handelt sich um Jan Svěráks Abschlussarbeit an der Prager Filmhochschule FAMU.



Abb. 12: Schluss-Szene.

Abraumhalden lebt, in Rohöl schwimmt und sich von Benzin ernährt. Oder das 1966 von Ladislav Smoljak, Zdeněk Svěrák und Jiří Svěrák erfundene „Universalgenie“ Jára Cimrman, seines Zeichens der „Größte Tscheche aller Zeiten“ – eine bis heute funktionierende Bühnenfigur.⁷¹ Zu „Woodygate“ wiederum wurde es, als der Tscheche Radek John als Woody Allen Nordböhmen besuchte.⁷² Und 2009 erwies sich der preisgekrönte Roman „Bílej kůň, žlutěj drak“ (Weißes Pferd, gelber Drache) von Lan Pham Thi, der lang erwartete große Text aus der vietnamesischen Einwanderer-Community, als das unter der Mystifikation einer jungen Asiatin geschriebene

⁷¹ Vgl. Raßloff: Mystifikationen als kulturelle Praktik (vgl. Anm. 67).

⁷² Siehe dazu Jozef Formánek auf: <https://www.ikoktejl.cz/ufaq/kdo-stal-v-pozadi-aprilove-senzace-woody-gate/> (letzter Zugriff 11.09.2022).

Werk des knapp vierzigjährigen Jan Cempírek.⁷³ In allen Fällen geht es kaum um „Wahrheit“ versus „Fake“, vielmehr um die Fragwürdigkeit von „Authentizität“, um Deessenzialisierung.

Ähnlich verlässt sich „Šifra mistra Hanky“ für sein die Authentizitätsfrage destabilisierendes Wechselspiel aus Mystifikation und Demystifikation nicht auf eine Rezipienten-Reaktion, sondern unterminiert sich selbst. So spielt der ebenso charmante wie hergeholte Verschwörungsplot mit einer erkennbaren Lesegewohnheit, mit einer Dan-Brownisierung, wenn man will, der Handschriftengeschichte – und stellt sein eigenes Vorgehen als Machart aus. Alles kommt mindestens einen Dreh zu plakativ daher: die Zwielfichtigkeit der Gestalten, die Aufrufung mysteriöser Orte, Paranoia und Verfolgung, Mordkomplote, Kodierungs- und Dekodierungswettläufe, Allusionen an globale Superhelden (u.a. Catwoman), aber auch an heimische (u.a. an den Protektoratshelden Pérák). Jedes Detail, und gerade die vordergründig „realistischen“ Wiedergaben, sind erkennbar und radikal fiktionalisiert.

Diese Mystifikations-/Demystifikationsspirale erhält eine letzte Drehung im Zusammenspiel von Comic-Einband und Comic-Erzählung. In Letzterer wird die Frage nach der Objektauthentizität mit einer doppelten Pointe aus konfisziertem Original und enttarnter Fälschung beantwortet, die Handschriften werden also als ebenso echt deklariert wie die Fälschungsthese als wahr. Im Einband erhält der Comic seine eigenen, gebrochenen Authentizitätseffekte.

Der Begriff lehnt sich an den der „Realitätseffekte“ (effet de réel) an, die nach Roland Barthes dazu dienen, ein Artefakt – eine Erzählung, ein Gemälde – als „realistisch“ zu markieren, was nicht heißt, sie wären realistisch im Verständnis von wahr.⁷⁴ Analog geht es bei Authentizitätseffekten um die Herstellung oder Verhandlung von Glaubwürdigkeit. Mit diesen Mitteln zu spielen hat eine lange Tradition über die romantische Herausgeberfiktion bis zum (post-)modernen unzuverlässigen Erzählen. Auch der Jánošík-Comic tut das, wiewohl weniger vordergründig.⁷⁵ Der Handschriften-Comic nun gibt nicht nur Handschriften und Fälschungen erkennbar fiktional als authentisch aus, sondern ebenso seine eigene Verschwörungsgeschichte um Jaroslav. Dafür „dokumentiert“ er sie im Inneneinband mit Fotos, um genau zu sein mit Sepia-Aufnahmen, die das erzählte Verschwörungsgeschehen zugleich beglaubigen und diese Beglaubigung unterlaufen. Zu einer Aufnahme des Dachbodens im Prager Goethe-Institut, von wo aus der Viper-Orden

⁷³ „Bílej kůň, žlutý drak“ spielt unter vietnamesischen Einwanderern und wurde als tschechischer Migrationsroman gefeiert. Dann stellte sich jedoch heraus, dass die Autorin Lan Pham Thi nicht existiert, sondern der Tscheche Jan Cempírek den Roman schrieb. Mehr zur Debatte siehe: *Makarska*, Renata: Neue Polykulturalität in Zentraleuropa. Tschecho-Vietnamesen zwischen Inklusion und Exklusion. In: *Zimmermann*, Tanja (Hg.): *Brüderlichkeit und Bruderzwist. Mediale Inszenierungen des Aufbaus und Niedergangs politischer Gemeinschaften in Ost- und Südosteuropa*. Göttingen 2014, 497-517, hier 505-508.

⁷⁴ *Barthes*, Roland: L'effet de réel. In: *Barthes*, Roland: *Œuvres complètes*. Bd. 3: 1968-1971. Paris 2002, 25-32.

⁷⁵ So bilden sich Dušan Taragel und Danglár (Jozef Gertli) auf dem Rückband in Räubertracht ab, die Fotos sind im Vintage Look, weisen überdies Knickspuren, Flecke und Löcher von Reisszwecken auf.

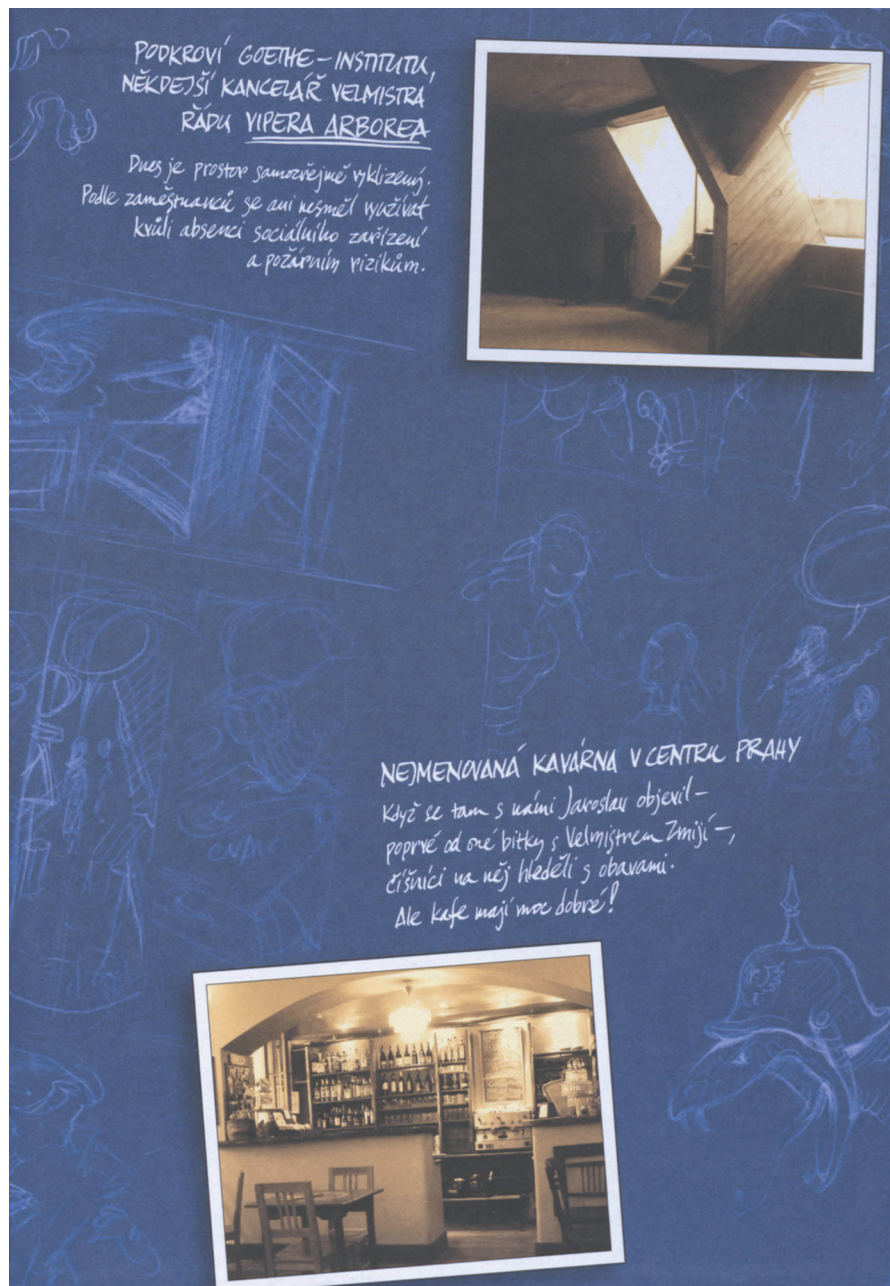


Abb. 13: Der Dachboden des Goethe-Instituts und das Café des Entscheidungskampfes.

dem Comic zufolge agiert, heißt es etwa, der Raum sei heute natürlich ausgeräumt und darf „aus Brandschutzgründen und weil es keine sanitären Anlagen gibt“ nicht benutzt werden. (Abb. 13) Auch andere abgebildete Orte raunen nur, zeigen eben *keine* Spuren der Geschichte, die sie vorgeblich bezeugen wollen: der Hintereingang zum Museum, das Café, wo der entscheidende Kampf zu Ende des Erzähltextes stattfand oder das Lieblingsrestaurant des Meisters vom Jaroslav-Orden, vor dem er erschossen wurde. Stets kontrastieren die Bekundungen, hier oder dort sei „es“ geschehen, mit betont unspektakulären Abbildungen. Wenn bei dem Foto von Dvůr Králové nad Labem (Königinhof an der Elbe) das Wort „Fundort“ in relativierenden Anführungszeichen steht, ist angesichts der Textbehauptungen unklar, welche Wirklichkeitsoption hier eigentlich in die Schwebe gehoben wird. Vollends aberwitzig wird es schließlich im Impressum, das die Autorenporträts abermals als Zeichnungen bietet und darunter auch Jaroslavs Bild zeigt, zu dem in popkulturell-ikonischer Überdrehung die folgenden Hobbies gelistet sind: Jiu-Jitsu, Manga, Sudoku, Tamagotchi. Weitere Informationen, heißt es dann, könnten aus Sicherheitsgründen nicht veröffentlicht werden. Der Inneneinband des Comic unterläuft auf so subtile wie spielfreudige Weise den antimodernistischen Standpunkt, „authentisch“ weiterhin als eine beglaubigende Kategorie zu begreifen:

Dabei sind diese neuen Texte ebenso wie die von den Fernsehsendern am laufenden Band produzierten Reality-Shows nur der vorläufig letzte Höhepunkt eines seit dem 18. Jahrhundert in Gang gesetzten Spiels mit Authentizitätseffekten und dem Wissen, dass ‚authentisch‘ immer den Willen zu – oder das Wissen um – Konstruktion und Inszenierung einschließt.⁷⁶

Die grandios überzeichnete Verschwörungsgeschichte und ihr Paratext mit seinem subversiven Beglaubigungsfuror und den Selbstinszenierungsstrategien schließen an dieses hochironische Spiel an. Und damit an die reiche tschechische Tradition der doppelbödigen Mystifikation, die wenig mit dem hochkulturellen Pathos der offiziellen Wiedergeburt gemein hat, dafür umso mehr mit dem Uneigentlichkeitsaspekt der Fälschungshistorie, von dem Vladimír Macura spricht. Die Frage ist, ob sie auf dem Weg nicht gerade nah daran heranrückt, „wie es mit den Handschriften WIRKLICH war“.

Warum die Romantik? Kurze Schlussbemerkung

Die vorgestellten Comics wollen unterhalten, und zwar ein erwachsenes Publikum oder eines, das der Pubertät entwachsen und zumindest intuitiv intertextuell wie interpiktoral bewandert ist. Alle drei Beispiele bieten postmoderne popkulturelle Mystifikationen romantischer Stoffe aus der Zeit der tschechischen und slowakischen Nationsbildung, die bis heute einen hohen Wiedererkennungswert haben. Dafür greifen sie die in den Klassikern teils angelegte romantische Ironie auf und spitzen das Spiel mit Authentizitätseffekten durch die Selbstinszenierung der empirischen Künstler und Künstlerinnen zu, aber auch die kunsttheoretische Reflexion des Kunstwerks im Kunstwerk selbst. Vor allem greifen die Comics die Vor-

⁷⁶ Knaller, Susanne: Authentisch/Authentizität. In: Barck/Fontius/Thierse (Hgg.): Ästhetische Grundbegriffe (vgl. Anm. 19). Bd. 7. Stuttgart 2005, 40-65, hier 65.

geschichte der Stoffe auf, aber behaupten stets, die „eigentliche“ Wahrheit hinter den historischen Erzählungen wie verbürgten Personen zu kennen, bevor sie diese inhaltlich, sprachlich, visuell parodieren, das Pathos der „Nationalen Wiedergeburt“ ästhetisch subvertieren. So wird der heroisierte Räuberhauptmann zum übersexualisierten rebel without a cause; wird der „Großmutter“-Roman von einer Nudistin als feministischer Gründungstext konzipiert, dann aber von einem deutschen Pophelden avant la lettre sabotiert; verwandelt sich ein zweifelnder Bohemistikstudent in den blutigen Beschützer der „echten“ Handschriften. Stets werden reale Eigenheiten der Vorlagen aufgerufen: Jánošík als „Held ohne Heldentat“, Božena Němcová als lange eindimensional gelesene Figur, die Handschriften als so gescheitertes wie erfolgreiches Erinnerungskonstrukt.

Systematisch korrespondiert das mit der gewählten künstlerischen Ausdrucksform. Comics, um noch einmal Ole Frahm zu zitieren, sind „Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und ihrer Referenz“; sie parodieren die „Vorstellung eines Originals und damit eines vorgängigen Außerhalb der Zeichen“, den „Anspruch auf eine Wahrheit außerhalb der Zeichen“.⁷⁷ Unser Blick wird im Comic mithin auf die Zeichenkonstellation selbst gerichtet, auf die Selbstreferentialität der Zeichen, auf eine Spannung aus Zeichenüberschuss und Zeichenreduktion.

Dergestalt gelingt es den Comics, erstens, im *Modus der Parodie* das inhärent Romantische der Geschichten um Jánošík, Barbora, Karl und Jaroslav auf spezifische Weise neu zu fassen. Zweitens halten die Comics im *Modus der Struktur-analogie* zwischen Romantik und Postmoderne den Abstand zu den historischen Vorbildern und ihrer Anverwandlung aufrecht – um dieses Verfahren, drittens, im *Medium der Zeichenexplosion* selbst ad absurdum zu führen. Die Comics funktionieren als ironischer Kommentar auf die Tradition der Romantik und zugleich als Selbstkommentar, indem sie permanent Sinn destabilisieren. Sie sind eine, wenn man so will, Parodie dessen, was die romantischen Heldenfiguren angeblich ausgemacht hat, und ebenso dessen, was sie heute noch ausmacht (oder ausmachen könnte). Sie verweisen zuallererst zurück auf sich selbst als eine postmoderne Ausdrucksform eigenen Rechts, die außerhalb des Zeichens keine Wahrheit mehr kennt, nur Material. Darin liegt das Unheimliche des Comic, dass seine Zeichen das „Ende der Referenz“ nicht kümmert: „Die *weird signs* der Comics schüren durch ihre strukturelle Parodie die Hoffnung auf eine Ambivalenz der Macht, auf ihre Zerstreuung, ihre Auflösung.“⁷⁸

⁷⁷ Frahm: *Weird Signs* 144 (vgl. Anm. 7).

⁷⁸ *Ebenda* 157.

Bildnachweis

Wir danken den Zeichnern und Autoren der drei Comics – Džián Baban, Jozef Gertli Danglár, Jiří Grus, Karel Jerie, Vojtěch Mašek, Tomáš Hibi Matějčiček, Dušan Taragel – und den Verlagen Slovart (Bratislava), Lipník und Garamond (beide Prag) herzlich für die freundliche Genehmigung, die folgenden Zeichnungen zu publizieren:

- Abb. 1: Räuber mit Herz-Tattoo. In: *Taragel*, Dušan / *Danglár*, Jozef Gertli: Jánošík! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny. Bratislava: SLOVART, Bratislava 2006, Einband außen.
- Abb. 2: Räuberbraut Anička. In: *Ebenda* [15].
- Abb. 3: Jánošíks Starallüren. In: *Ebenda* [11].
- Abb. 4: Jánošíks Räuberbande. In: *Ebenda* [3].
- Abb. 5: Tonda und Čenda in der Slowakei. In: *Ebenda* [38].
- Abb. 6: Abendeinladung bei Barbora. In: *Baban*, Džian / *Mašek*, Vojtěch / *Grus*, Jiří: Ve stínu šumavských hvozdů. Praha: Lipník, 2. Aufl. 2018, S. 14.
- Abb. 7: Karl liest Barboras Entkleidungsszene. In: *Ebenda* 46.
- Abb. 8: Barbora liest Karls Bekleidungsrevolte. In: *Ebenda* 55.
- Abb. 9: Misslungene Verführung. In: *Ebenda* 38.
- Abb. 10: Jaroslavs Verwandlung. In: *Jerie*, Karel / *Matějčiček*, Tomáš Hibi: Šifra mistra Hanky. Praha: Garamond 2007, 4.
- Abb. 11: Schlacht der Giganten. In: *Ebenda* 24 f.
- Abb. 12: Schluss-Szene. In: *Ebenda* 46.
- Abb. 13: Der Dachboden des Goethe-Instituts und das Café des Entscheidungskampfes. In: *Ebenda*, Einband innen.