

STERNBURG, Wilhelm von (1998): *Um Deutschland geht es. Arnold Zweig. Die Biographie*. Berlin, Weimar: Aufbau.

STRAUSS, Herbert A. (1991): Robert Weltsch und die Jüdische Rundschau. – In: Margarita Pazi, Hans-Dieter Zimmermann (Hgg.), *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 31–44.

STROH, Heinz (1937): Arnold Zweig, – In: *Jüdischer Almanach für das Jahr 5698* (Beilage der *Selbstwehr*, Nr. 37). Prag, 101–105.

VÁCLAVEK, Bedřich (1930): *Nové knihy (Spor o seržanta Gríšu)* [Neue Bücher. Der Streit um den Serganten Grischa]. – In: Index 2/4, 3–4.

VÁCLAVEK, B. (1936a): *Arnold Zweig: Výchova před Verdunem* [Arnold Zweig. Erziehung vor Verdun]. – In: U-Blok 1/4, 381–382.

VÁCLAVEK, B. (1936b): *Nové knihy (Výchova před Verdunem)* [Neue Bücher (Erziehung vor Verdun)]. – In: Index 8/7, 77–83.

VESELÝ, Jiří/BECK, Miroslav/HYRŠLOVÁ, Květa/VESELÁ, Gabriela (1983): *Azyl v Československu 1933–1938* [Asyl in der Tschechoslowakei]. Praha: Naše vojsko.

WACKWITZ, Günter (1982/83): Arnold Zweigs ‚Tatra-Novelle‘. – In: *Beiträge zur Germanistischen Forschung und Lehre*. Jahrbuch DDR-ČSSR 1982/83. Hrsg. vom Institut für tschechische und Weltliteratur der Akademie der Wissenschaften der ČSSR in Prag, 319–329.

ZWEIG, Arnold (1929): *Spor o seržanta Gríšu*. Praha: Družstevní práce.

ZWEIG, Arnold (1937): Eine Osereth. – In: *Jüdischer Almanach für das Jahr 5698* (Beilage der *Selbstwehr*, Nr. 37). Prag, 146–149.

ZWEIG, Arnold (1949a): *Soutěskou k svobodě* [Engpass zur Freiheit]. Praha, Brno: Mír.

ZWEIG, Arnold (1949b): Nachwort zu *Soutěskou k svobodě*. Praha, Brno: Mír, 106–156.

ZWEIG, Arnold (1951): *Fahrt zum Acheron. Ein Bericht*. Berlin: VVN.

ZWEIG, Arnold (1955): Aus einem Brief. – In: *Kisch-Kalender*. Berlin: Aufbau, 261f.

ZWEIG, Arnold (1978): *Arnold Zweig 1887–1968. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern*. Hrsg. von Georg Wenzel. Berlin, Weimar: Aufbau.

ZWEIG, Arnold (1996): *Freundschaft mit Freud. Ein Bericht*. Berlin, Weimar: Aufbau.

ZWEIG, Arnold (o.J.): *Über den Nebeln*. Rudolstadt: Greifenverlag.

## Zwischen Verklärung und Enttäuschung. Zur Genese und Funktion der Japanbilder bei Libuše Moníková

Dana Pfeiferová

### 1. Japan-Begegnungen

#### 1.1. Geschichten aus zweiter Hand

„Am interessantesten fand ich, als sie über ihre Erfahrungen mit dem Schreiben in einer Fremdsprache gesprochen hat; damals war es noch ein seltenes Phänomen“, erinnert sich Hiroaki Sekiguchi,<sup>1</sup> ein Celan-Forscher an der *Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music* in Nagoya, an Libuše Moníková. „Damals“, d.h. am 21. Juni 1988, als die Schriftstellerin im *Goethe Institut* in Tokyo<sup>2</sup> über ihr Schreiben auf Deutsch erzählt hat, war er ein Student und Libuše Moníková die gefeierte Autorin von *Die Fassade* (1987). Sie hat in Japan Erinnerungen hinterlassen, die auch nach siebzehn Jahren leicht aufzuspüren sind.

Die Symposien der deutschen und japanischen AutorInnen vom 21. bis zum 28. Juni 1988 in Tokyo, Hiroshima, Kyoto und Nagoya bedeuten die einzige reale Begegnung Moníkovás mit Japan, mit dem Land hat sie sich jedoch weit früher zu beschäftigen begonnen. Mit diesem Aufsatz wird der Versuch unternommen, diese Spuren aufzudecken und deren Verwandlungen in ihren Texten festzuhalten.<sup>3</sup> Zur Strukturierung einer textimmanenten Untersuchung, die positivistisch eingerahmt ist, bietet sich der chronologische Faden an. Da die Faszination der Autorin für Filme bereits in deren Kindheit und Jugend wurzelt,<sup>4</sup> beginnen wir mit dieser Kunstart.

Mittlerweile zeichnet sich in der Moníková-Forschung eine neue Richtung ab, die unter dem Gesichtspunkt der Intermedialität auf das ‚filmic writing‘ (BRAUNBECK 2005a: 272)<sup>5</sup> der Autorin eingeht. Die Aussagen von ihrem Ehemann Michael Herzog sowie ihrer Freundin Magdalena Hennerová<sup>6</sup> bestätigen die Vermutungen, die Hommagen von Maria-Mercedes in *Die Fassade* (1987) sowie von Karla in *Treibeis* (1994) an Akira Kurosawa seien

<sup>1</sup> Durch die Voranstellung des Vornamens dem Familiennamen halte ich mich bei der Schreibweise der japanischen Namen an den deutschen, nicht an den japanischen Usus.

<sup>2</sup> Zu allen Ortsangaben sowie Namen der Teilnehmer des *Deutsch-Japanischen Gesprächs* von Juni 1988 vgl. DEUTSCH-JAPANISCHES GESPRÄCH (1988).

<sup>3</sup> SCHOLL (2005) versteht Moníkovás Poetik als literarische Grenz(über)gänge und zählt deren einzelne Japanbilder auf, ohne, mit Ausnahme der Charakteristik der Samurai-Figuren, auf ihren Kontext näher einzugehen.

<sup>4</sup> MONÍK (1999: 147f.) betont die Wichtigkeit des Programmkinos ‚Ponrepo‘.

<sup>5</sup> Vgl. auch BRAUNBECK (2005b).

<sup>6</sup> Telefonische Auskunft am 17.1.2006.

autobiographisch geprägt und entstammen noch der Prager Zeit der Autorin. In ihrer Kurosawa-Filmothek<sup>7</sup> in Berlin befinden sich u.a. auch *Yojimbo/Der Leibwächter* (1961) und *Sanjuro* (1962), also Filmtitel, die in ihren Büchern explizit genannt werden. Deren Kunstsprache wurde für die eigene Poetik übernommen und in jener weitergeführt, unter anderem durch das Kreieren eigentümlicher Samurai-Protagonisten. Über die Kurosawa-Filme hinaus hat sich Libuše Moníková über die Heldenfiguren des alten Japans durch ihre Lektüre informiert. Magdalena Hennerová hat mich auf das Buch von Yukio Mishima *Zu einer Ethik der Tat* hingewiesen, das auf Deutsch 1987 beim Hanser Verlag in München erschienen ist – Libuše Moníková habe es sofort gekauft und daraus immer wieder zitiert. Unter anderem auch bei ihrer Japan-Reise, was bei den Japanern Verwirrung hervorgerufen oder gar auf Missverständnis gestoßen sein soll.<sup>8</sup> Die Gründe dieser Missverständnisse lagen sicher in der unterschiedlich bedingten Rezeption von *Hagakure*. Für die intellektuellen japanischen Gastgeber war wohl eine solche Begeisterung für *Die Lehre der Samurai*, die im Zweiten Weltkrieg missbraucht wurde und zur Motivierung der Kamikaze-Piloten diente, kaum verständlich (MILLOT 1982). Die Lesart der Autorin, nur vom tschechischen Kontext her verständlich – sie hat ja den Ehrenkodex für ihre Geschichte des tschechoslowakischen Widerstands nach 1945 instrumentalisiert –, kommt im *Treibeis*-Kapitel zur Geltung.

Das Japan-Bild der Autorin wird jedoch nicht nur durch die Samurai-Geschichten geprägt. Nachweisbar sind auch Moníkovás Aufnahme der Geschichten aus zweiter Hand und deren Integration in eigene Texte. Es handelt sich um Erfahrungen zweier anderer tschechischer Japanreisender, Zdeněk Palcr und Eda Kriseová, die in *Die Fassade* bzw. in *Treibeis* eingegangen sind. Beide Künstler gehörten vor 1989 zu Regimekritikern und ihre Werke durften in der Tschechoslowakei seit den 70ern nicht ausgestellt bzw. publiziert werden.

Der tschechische akademische Bildhauer Zdeněk Palcr (1927–1996) prägte als väterlicher Freund und künstlerisches Vorbild mehr (siehe Palcr in *Eine Schädigung*, Orten in *Die Fassade*) oder weniger (vgl. Prantl in *Treibeis*, Brandl in *Der Taumel*) die Protagonisten der Schlüsselromane Moníkovás. „Er war so eine Art Anlehnungsperson für sie. Sie stand mit ihm im Kontakt, solange er lebte. Was ihre männlichen Figuren betrifft: Das Vorbild war er“ (PODIUMSDISKUSSION 2005: 294), charakterisiert Magdalena Hennerová die Rolle Zdeněk Palcrs für Libuše Moníková und ihre Kunst.<sup>9</sup> Relevant für unsere Untersuchung sind Palcrs Besuche Japans anlässlich der Expo-

<sup>7</sup> Die Filmothek konnte ich dank Michael Herzog einsehen.

<sup>8</sup> Soweit Magdalena Hennerová im telefonischen Gespräch vom 26.9.2005. Laut Christian Delius E-Mail an SCHOLL (2005: 146) habe sich Moníková auch in Japan zur Ethik der Samurai geäußert, wodurch sie „aber nur vornehmeres Kopfschütteln auslöste“.

<sup>9</sup> In Moníkovás Nachlass gibt es viele Ansichtskarten von Zdeněk Palcr, Text und Bild beziehen sich meistens auf die Kunst(geschichte).

Ausstellung 1970 in Osaka, wo er sich noch an der künstlerischen Gestaltung des tschechoslowakischen Pavillons beteiligen konnte. Das Relief, in der Monographie *Zdeněk Palcr* erwähnt als „Reliéfní stěna pro Československý pavilon na Světové výstavě EXPO '70 Ósaka, Japonsko, litý beton, 4,5 x cca 60 m“ [Reliefwand für den Tschechoslowakischen Pavillon bei der Weltausstellung EXPO '70, Japan, Betonguss, 4,5 x ca. 60 m] (PALCR 1997: 49), ist in der Realität nicht erhalten geblieben, in der Textwirklichkeit (*Die Fassade*) wird jedoch dieses Kunstwerk noch einmal katalogisiert und als Kunst durch die Kunst gefeiert.

Die tschechische Schriftstellerin Eda Kriseová (geboren 1940 in Prag), eine Jugendfreundin der Autorin bzw. ihrer Schwester, nahm den Kontakt zu Libuše Moníková nach der Wende von 1989 wieder auf. Anfang der 90er hat sie Moníková von ihrer Reise nach Japan erzählt, wo sie im Jahre 1966 mit Service Civil International auf der Hokkaido-Insel gearbeitet hat: „Wir haben auf einem Hügel Bambus geerntet und eintausend Pflaumenbäume gepflanzt. Ich habe es Libuše Moníková 1991 erzählt, es gefiel ihr“ (PODIUMSDISKUSSION 2005: 293). Diese Geschichte erkennen wir in *Treibeis* wieder (MONÍKOVÁ 1992: 141). Auf die Funktion dieser ‚fremden‘ Japanbilder in beiden Romanen kommen wir zurück, nachdem wir auf die eigenen Japan-Erfahrungen Libuše Moníkovás eingegangen sind.

## 1.2. Ein Besuch in Japan: „This is not the Hiroshima I have imagined“.

Wie bereits vorausgeschickt hat Libuše Moníková Japan 1988 besucht, als sie vom 21. bis zum 28. Juni an dem *Deutsch-Japanischen Gespräch*, organisiert vom *Kawai Institut für Kultur und Erziehung* und den jeweiligen *Goethe Instituten* teilgenommen hat. Jüngere deutschsprachige Literatur repräsentierten ferner Friedrich C. Delius, Hans J. Schädlich und Bodo Morshäuser, unter den japanischen SchriftstellerInnen waren Hiroshi Noma, Minako Oba, Chinatsu Nakayama, Akahito Onishi, D. L., Makoto Oda, Kazuo Kuroko, Yoshie Hotta, Sadako Kurihara, Tsutomu Minakami, Koji Nakano, Hiroshi Matsumoro, Kazuo Kuroko, Fujihiko Komura, Shinichiro Nakamura, Yutaka Haniya, Shinichi Kawamitsu, Wahei Tatematsu, Motoko Michiura, Michio Matsui, Hiraku Yamamoto, Masayuki Gonda, Takayuki Kan, Akiyasu Ishikawa, Yuzuru Ses-hita, Kazumiti Kobayashi, Satosi Tsuruoka, Masahisa Saito und Schun Terui vertreten. Am Gespräch in Tokyo nahm auch der koreanische, in Japan lebende Autor Heison Y teil, die Diskussionsrunde wurde um junge Wissenschaftler und Mitarbeiter des *Kawai Instituts* Tsuyoshi Makino und Toshiaki Kobayashi ergänzt. Während sich die deutschsprachigen AutorInnen an allen fünf Symposien beteiligten, sind die meisten japanischen TeilnehmerInnen, bis auf M. Oda und D. L., nur einmal aufgetreten. Makoto Oda gab als DAAD-Kunststipendiat in Berlin von 1985–1987 den entscheidenden Impuls zum ersten *Deutsch-Japanischen Gespräch* in der *Akademie der Künste* 1986, an dem neben ihm u. a.

Günter Grass, Walter Höllerer, F. C. Delius, Hiroshi Noma oder Takeshi Ishida teilgenommen haben. Als eigentlicher Initiator der Symposien in Japan und zugleich als Vorsitzender der Forschungskommission des *Kawai Institutes* nahm er somit an allen fünf Veranstaltungen teil.

Das Programm dieser literarischen Begegnungen war nicht nur sehr dicht, sondern auch ambitioniert, wie sich den Hauptthemen der einzelnen Gespräche entnehmen lässt: Schwerpunkte des *Gesprächs in Tokyo*, das am 21. 6. 1988 im *Goethe Institut* stattfand, bildeten u. a. das zunehmende Desinteresse an Literatur, die schwierige Stellung beider Länder zwischen Ost und West, Umweltzerstörung, das Leben in einer technisch entwickelten Gesellschaft, die vielfache Diskriminierung (auch der Frauen und Volksminderheiten) sowie die kritische Auseinandersetzung mit der jüngeren deutschen sowie japanischen Vergangenheit. Im Zentrum des *Gesprächs in Hiroshima*, das am 23.6.1988 im Saal von *Chugoku Shinbun* verlief, stand das ‚Nuklearproblem‘, vor allem der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und seine Opfer sowie der Reaktorunfall in Tschernobyl und die Frage der friedlichen Nutzung der Kernenergie; diskutiert wurde ferner über die Friedensbewegung und die Aufspaltung der Welt in Ost und West. Die Vorträge am 25. Juni im *Goethe Institut* in Kyoto über *Die klassische und moderne Literatur in Japan und Europa* sollten einen Vergleich zwischen der japanischen und deutschen Literatur, insbesondere den Stellenwert der Moderne in beiden Gegenwartsliteraturen in Diskussion mit dem japanischen Autor und Literaturwissenschaftler Shinichiro Nakamura ermöglichen. Das *Gespräch in Nagoya* am 26. Juni 1988 in der *Success Hall* der *Kawajuku Schule* prägte das Thema ‚der jungen Literatur‘ sowie die Frage des neuen ‚Engagements‘ in der Literatur nach 1968. Abschließend wurde beim *Symposium mit der jüngeren Generation* in Tokyo am 28. Juni 1988 in *Nihon Kyoiku Kaikan* ‚Fremdsprache als Schlüssel zu einer anderen Kultur‘ diskutiert, insbesondere die politischen und ideologischen Implikationen der Fremdsprachenvermittlung in Japan.

Die Teilnehmerliste, die Zahl der Auftritte, die knappe Zeit sowie die umfangreiche Festlegung der Gesprächsthemen lassen vermuten, wie anspruchsvoll das Programm der ganzen Veranstaltung war und wie anstrengend es vor allem für die deutsche Delegation, die alle Programmpunkte aktiv absolvierte, sein musste. Konnte es unter diesem Zeitdruck überhaupt zu einem Austausch kommen?

Im Nachlass Libuše Moníkovás in Berlin<sup>10</sup> fand ich eine Neujahrskarte und einen Brief von der Mitveranstalterin des *Deutsch-Japanischen Gesprächs* Mari Kato, die Adresse der Schriftstellerin Sadako Kurihara sowie einen Brief des Klassikers der japanischen modernen Literatur Yutaka Haniya. Seine Romane,

<sup>10</sup> Mittlerweile befindet sich der noch nicht geordnete Nachlass in Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP; Literaturarchiv des Denkmals des nationalen Schrifttums in Prag) in Prag.

die er an Libuše Moníkovás geschickt hat, befinden sich jetzt in der Bibliothek des Japanisch-Deutschen Zentrums in Berlin. Genauso interessant waren die literarischen Spuren – die Gespräche über Japan zwischen dem tschechischen Liebespaar Karla und Prantl in *Treibeis* ließen auf reale Vorbilder schließen und der radikal veränderte Umgang der Autorin mit den japanischen Topoi nach ihrer Lesereise legte die Vermutung nahe, ihre Beteiligung am *Deutsch-Japanischen Gespräch* im Jahre 1988 bedeutete für sie ein Schlüsselerlebnis.

Diese Hypothese hat sich durch meine Recherchen im Rahmen eines dreimonatigen Forschungsaufenthaltes im Herbst 2005 an der *City University Nagoya* als richtig erwiesen. Hat Magdalena Hennerová, eine Freundin Libuše Moníkovás, berichtet, die Schriftstellerin hätte in Japan als Frau eine andere Erfahrung gemacht als Zdeněk Palcr bei der Expo-Ausstellung in Osaka 1970 (PODIUMSDISKUSSION 2005: 296), konnte die Mitveranstalterin Mari Kato, heute als Vizedirektorin im *Kawai Institut* in Nagoya tätig, bestätigen, dass der Abschied vom Traumland Japan in *Treibeis* auf realer Begebenheit beruht: Die Autorin habe sich nach der Veranstaltung in Hiroshima geäußert, „This is not the Hiroshima I have imagined.“<sup>11</sup>

Jene Veranstaltung am 23. Juni 1988 bestand aus dem Besuch des *Peace Memorial Museums*, dem eigentlichen Symposium, einer Lesung und einem gemeinsamen Abendessen. Am Vorabend gab es auf einem gemieteten Schiff unterwegs zum Itsukushima-Schrein auf der Miyajima-Insel<sup>12</sup> ein feierliches Abendessen, am nächsten Tag erhielt die deutsche Delegation vom Bürgermeister einen repräsentativen Bildband über die Stadt. Das *Gespräch in Hiroshima* fand im Saal von *Chugoku Shinbun* statt, der sich nahe dem *Peace Memorial Museum*, einer Gedenkstätte an die Opfer der amerikanischen Atombombe vom 6. Juli 1945, befindet. Das Museum umfasst zwei Teile, nach einer kritischen Exposition über Japans Weg in den Krieg und dessen Kriegsverbrechen, über die Entwicklung der Atombombe samt der amerikanischen und englischen Beschlüsse von 1944, sie in Japan und nicht in Deutschland einzusetzen, und Modellen der zerstörten Stadt nach der verheerenden Explosion vom 6. Juli 1945 folgt der erschütterndste Teil der Ausstellung, in dem die schrecklichen Schicksale der einzelnen Opfer durch schockierende Fotos und Aussagen von Sterbenden sowie ihrer Verwandten dokumentiert sind. Als Libuše Moníková

<sup>11</sup> Mari Kato im Gespräch mit der Verfasserin des Aufsatzes am 17. Oktober 2005 in Nagoya.

<sup>12</sup> Der shintoistische Itsukushima-Schrein wurde im Jahre 593 gegründet und steht seit 1996 als Weltkulturerbe auf der Unesco-Liste. Die Miyajima-Insel galt bis zum 19. Jahrhundert als heilig, die Pilger durften sie nicht betreten, Geburten und Beerdigungen fanden auf der Hauptinsel statt. Die Miyajima-Insel mit dem Itsukushima-Schrein und romantischer Natur gehört zu einem der beliebtesten Ausflugsorte in Japan. Vgl. JAPAN (2005: 279ff.). Auch die SchriftstellerInnen haben die Insel nicht betreten, das Schiff drehte vor dem berühmten im Wasser stehenden Tori (Tor zum Schrein) um.

mit diesen authentischen Zeugnissen konfrontiert wurde, musste sie laut Mari Kato den Ausstellungsraum verlassen.

War es für die deutschen Autoren nicht einfach, nach der Besichtigung des *Peace Memorial Museums* die anderen Programmpunkte zu absolvieren, vor allem das gemeinsame Abendessen nebst anschließender Unterhaltung, konnten wiederum die japanischen Gastgeber nicht verstehen, dass sich die deutsche Gruppe Hiroshima als ein japanisches Auschwitz und nicht als eine lebende Stadt vorgestellt hat. Die spätere auf diesen Hiroshima-Besuch zurückzuführende Kritik der *Treibeis*-Protagonistin, in der Stadt finde man keine mahnenden Spuren der Verwüstung, dafür aber viel amerikanische Werbung, war einerseits irreführend, da die amerikanische und englische Besatzung die Japaner nach 1945 die Spuren der Katastrophe beseitigen und die Atombombe als notwendigen Schritt zur früheren Beendigung des Krieges akzeptieren ließ. Andererseits beruhte das Missverständnis in Hiroshima auf einem unterschiedlich geprägten Umgang mit der jüngsten Geschichte, mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Verwüstungen. Setzte in der deutschen Literatur unmittelbar nach dem Kriegsende mit der ‚Trümmerliteratur‘ und in der deutschen Gesellschaft spätestens seit dem Generationskonflikt in den 60er Jahren eine von der Täterposition ausgehende kritische Auseinandersetzung mit dem Krieg ein, sprengte die Tragödie von Hiroshima den Täter-Opfer-Diskurs:

Das sehr oft im Westen an den apokalyptischen Atombomben-Diskurs angeschlossene Opfer-Verständnis Japans machte es Japan allzu leicht, sich in dieser Opfer-Rolle einzurichten, mit allerdings all den negativen Folgen, die dieses Selbstverständnis mit sich bringt, etwa in Hinsicht auf das Verhältnis zu Ländern wie Korea und China oder in Hinsicht auf die Aufarbeitung der japanischen Kriegsverbrechen und Kriegsideologie. (PEKAR 2005: 89f.)

Mit der Betonung der Tragödie von Hiroshima verloren die Gräueltaten der japanischen Soldaten in Asien vor und während des Zweiten Krieges ihren Schrecken. Japan konnte so von der Täter- auf die Opferseite wechseln. Deshalb ging der gesellschaftliche Umgang mit dem 6. Juli 1945, initiiert durch die Besatzungsmächte, die nicht als Täter bloßgestellt werden wollten, Richtung Verdrängen, Neuanfang, Wiederaufbau.

Im Begleitheft zu dem *Deutsch-Japanischen Gespräch* sind unter den Texten der frühen ‚Atombomben-Literatur‘<sup>13</sup> auch zwei Gedichte<sup>14</sup> von Sadako Kurihara (1913–2005) vertreten, einer aus Hiroshima stammenden Autorin,

<sup>13</sup> Vgl. HARA (1988: 14–22). Seine Erzählung *Sommerblumen* (entstanden Ende 1945, gedruckt im Juni 1947) ist eines der Schlüsselwerke der frühen Hiroshima-Literatur, die die Explosion der Atombombe und ihre Folgen sehr realistisch darstellt. Die Verzögerung der Publikation um zwei Jahre lässt darauf schließen, wie stark die Besatzungsmächte die Atombomben-Literatur zensuriert bzw. durch Publikationsverbote verhindert und somit die Gestalt der japanischen Antikriegsliteratur mitgeprägt haben.

<sup>14</sup> Es handelt sich um wohl ihre bekanntesten Gedichte *Helft den Gebärenden!* (KURIHARA 1988a) und *Wenn von Hiroshima die Rede ist* (KURIHARA 1988b).

deren Lyrik den 6. August 1945 immer wieder thematisiert. In dem zweiten Gedicht wird das Verhängnis Hiroshimas in einen geschichtlichen, Japankritischen Kontext gesetzt:

#### Wenn von Hiroshima die Rede ist

Wenn von Hiroshima die Rede ist,  
werden da jemals zärtliche Worte fallen  
wie ‚ah...Hiroshima‘?

Wenn von Hiroshima die Rede ist,  
wird jemand rufen ‚Pearl Harbor‘  
oder ‚Gemetzel von Nanking‘.  
Wenn von Hiroshima die Rede ist,  
wird irgendeiner erwidern ‚ja,  
die Feuerschlacht um Manila‘ –  
wo Frauen in Gräben gestopft,  
mit Benzin übergossen und angesteckt wurden  
wie lebende Fackeln.  
Wenn von Hiroshima die Rede ist,  
lautet das Echo ‚Blutbad. Flammentod.‘

Wenn von Hiroshima die Rede ist,  
wird niemand zärtlich sagen  
‚ah...Hiroshima‘  
Asiens Tote und Asiens Verwundete  
werden auffahren vor Zorn.  
Wenn von Hiroshima die Rede ist  
und einer auf zärtliche Worte wartet,  
müssen zuvor die Waffen niedergelegt,  
die Truppenkasernen geschlossen werden.  
Bis solches geschieht, wird Hiroshima heißen  
‚Stadt des Grauens. Ort des Frevels.‘  
Parias sind wir, verseucht von der Strahlenpest.  
(KURIHARA 1988b)

Dieses Gedicht muss auf Libuše Moníková sehr stark gewirkt haben, denn die Verfasserin, selbst ein Opfer der Geschichte im Machtspiel der Großmächte, schreibt gegen das Verdrängen der Schuld und beschwört den Frieden. In Moníkovás Nachlass befindet sich eine aus einem Brief ausgeschnittene Adresse von Sadako Kurihara mit der handschriftlichen Bemerkung „die alte Frau“. Ein Briefwechsel zwischen beiden Schriftstellerinnen konnte nicht belegt werden, eine Korrespondenz zwischen Yutaka Haniya und Libuše Moníková, ausgelöst durch das *Deutsch-Japanische Gespräch*, schon. Diese Brieffreundschaft ging sogar in die Romanwelt der deutschsprachigen Autorin ein, wie später gezeigt wird.

Ob als Briefe und Veranstaltungsprogramme oder als Erzählungen der Verwandten, FreundInnen und SymposienteilnehmerInnen, all diese Quellen für

Moníkovás literarische Japan-Imaginationen sind in Gestalt von schriftlichen oder mündlichen Referenzen nachzuweisen. Entscheidend und ausschlaggebend ist jedoch die Frage, wie diese realen Auslöser in ihren Texten verwandelt wurden und inwieweit sie für das ästhetische Programm der Autorin aufschlussreich sind. Auch bei dieser Untersuchung folge ich einem chronologischen Raster, um die Spiegelung der Wirklichkeit in der Kunst besser erfassen und eine Entwicklung innerhalb von Moníkovás Japanbildern verfolgen zu können.

## 2. Verwandelt, verklärt und verwünscht: Moníkovás textuelle Zuschreibungen an Japan

### 2.1. ‚Das unerreichbare Land der Kunst am Horizont‘: Japan in *Die Fassade*

Wie durch eine Anspielung auf Moníkovás Bachmann-Essay<sup>15</sup> *Böhmen liegt am Meer* (MONÍKOVÁ 1994: 62) vorweggenommen, nimmt das Bild Japans in der *Fassade* geradezu utopische Dimensionen an. Es funktioniert wie eine Chiffre für das gelobte Land, das die Romanprotagonisten erreichen wollen. Die Helden, vier renommierte Prager Künstler, wurden nach der Niederschlagung des Prager Frühlings als (potenzielle) Regimekritiker aus der Hauptstadt in die Provinz verbannt,<sup>16</sup> wo sie seit fünf Jahren die riesige Renaissance-Fassade des Staatsschlusses Friedland/Litomyšl<sup>17</sup> restaurieren. Es ist eine Sisyphos-Arbeit, die renovierten Sgraffiti bröckeln durch das schlechte Material wieder ab. Die Künstler verzweifeln jedoch nicht an ihrem scheinbar sinnlosen Unterfangen, sondern fassen es als Möglichkeit auf, ihre künstlerische Freiheit, um die es im Roman hauptsächlich geht, auszuleben. Die Fassade fungiert zunächst als Projektionsfläche ihrer assoziativ hervorgerufenen (Kunst-) Bilder. Ähnlich unbefangen gehen sie an die erstarrten Kunstüberlieferungen aus dem 19. Jahrhundert heran, die sie in ihren possenhaften Inszenierungen im Barockschlosstheater als nationale patriarchalische Ideologie bloßstellen. Ihre (nicht nur künstlerische Freiheit) wird auf eine weit härtere

<sup>15</sup> In diesem Text bekannte sich die Autorin zur Bachmannschen Poetik der Literatur als Utopie und der Utopie als Richtung.

<sup>16</sup> Diese Leseart erschließt sich erst allmählich durch die dezidiert gelieferten Hinweise der Autorin: so hat Maltzahn vor 10 Jahren die Todesmaske von Jan Palach gemacht (MONÍKOVÁ 1987: 40), Ortens Rede zur Eröffnung einer gemeinsamen Ausstellung wird wiederum als Text eines Dissidenten behandelt, indem sie in Durchschlägen in der ganzen Stadt kursiert (MONÍKOVÁ 1987: 168).

<sup>17</sup> Diese Gleichsetzung der Ortsnamen zweier realer Schlösser in Böhmen hat einige Rezensenten dazu verleitet, Fotos von Friedland abzudrucken, auch wenn *Die Fassade* eindeutig nach der Briefumschlagsgraffiti-Fassade in Litomyšl komponiert ist. Der kombinierte Schlossname ermöglicht der Autorin ein verdichtetes Spiel mit den Versatzstücken der Realität.

Probe gestellt, als sie ihr Schloss verlassen. Ausgelöst wurde ihre Reise durch eine Einladung nach Kyoto. Unterwegs nach Japan wird die Gruppe von vier Tschechen und einem tschechophilen Luxemburger allerdings in Novosibirsk aufgehalten, diese Zwischenstation droht sich in einen Daueraufenthalt zu verwandeln.<sup>18</sup> Fast ein halbes Jahr lang irren die Romanhelden durch Sibirien (und dadurch durch die halbe Welt, geographisch wie politisch), ihren Traum von Japan nicht aufgebend, und provozieren durch ihre manifestierte Unabhängigkeit die sowjetischen Machtorgane. Nur mit Hilfe der anderen Minoritäten im russischen Imperium gelingt es den Tschechen, aus Sibirien, dem Kerker der Nationen, zurückzukehren. Unterwegs nach Japan haben sie auf ihrer abenteuerlichen Kulturreise so viel erlebt, dass ihnen die Fassade, ihr Mitteilungsmedium, gerade groß genug ist. Somit erzählt ihre gemeinsame Kunst von den anderen kleinen Völkern, die in der sowjetischen Totalität zum Schweigen gebracht werden und die genauso wie sie von der einheitlichen Fassade des festen Ostblocks abbröckeln. Zugleich signalisieren die tschechischen Künstler der Außenwelt, dass sich die Kunst durch politisches Blockdenken nicht einschränken lässt. Im Ausgang des Romans verwandelt die Dichterin das Konzept der Utopie der Kunst in die künstlerische Umsetzung der gesellschaftlichen Utopie vom Sozialismus mit menschlichem Antlitz, die den Prager Frühling geprägt hat.

Allein aus dieser kommentierenden Inhaltsangabe ist ersichtlich, dass Japan mehr als nur ein narratives Vehikel ist, um die Akademiker nach Russland zu versetzen. Es funktioniert nicht nur als ein positiv besetztes Gegenbild zur Trostlosigkeit des sowjetischen Alltags, als hochzivilisiertes Gegenüber zur archaischen Welt Sibiriens. Orten, der eigentliche Hauptheld des Romans, hat seine künstlerischen Verbindungen zu Japan, er findet in der japanischen Kultur Inspiration für seine Werke, die Filmgespräche mit seiner Geliebten Marie-Mercedes lassen auf seine eigene Kunstauffassung schließen.

Betrachten wir die einzelnen japanischen Motive genauer, um die Frage zu beantworten, welche Bedeutung ihnen in dem ästhetischen Konzept der Autorin zukommt.

Die wichtigste Rolle unter diesen Motiven und Referenzen nimmt der Film ein. Bereits am Romananfang hilft ein japanischer Film Orten, seine Einstellung zur endlosen Arbeit an der Fassade (um)zudefinieren. Er zieht sich, genervt von seinen Mitarbeitern und verzweifelt durch die als sinnlos empfundene Arbeit, in ein Kino zurück. Der Film<sup>19</sup> erzählt die Geschichte einer armen Familie, die auf einer Insel lebt. Jeden Tag fährt der Mann mit seinem

<sup>18</sup> Dieses Bild der verzögerten Zwischenlandung deute ich als einen ironisch verkehrten Hinweis der Autorin auf die sowjetische Okkupation von 1968, die von dem Regime als ‚zeitlich begrenzter Aufenthalt der brüderlichen Armeen‘ bezeichnet wurde.

<sup>19</sup> Wie BRAUNBECK (2005a: 258) herausgefunden hat, handelt es sich um den Film *Hadaka-no-shima* (Die nackte Insel) vom japanischen Regisseur und Drehbuchautor Kaneto

Boot ans Festland, um den Sohn zur Schule zu bringen und Süßwasser zu holen. Er und seine Frau tragen die Wassereimer den steilen Hang hinauf, um „in winzigen Mengen die Pflanzen auf ihrem Feld zu begießen, jeder Keimling bekommt ein paar Tropfen. Es ist eine stumme, endlose Arbeit, das Wasser versickert augenblicklich in den trockenen Boden.“ Ihr hartes Leben verändert sich auch nach Verhandlungen mit dem Grundbesitzer nicht, sie setzen ihre Arbeit fort, selbst nachdem das eine Kind stirbt. „Wir müssen annehmen, das Sisyphos glücklich ist. [...] Orten findet sein Kratzen an den Schloßwänden nicht mehr so unsinnig.“ (MONÍKOVÁ 1987: 25) Mit einer Anspielung auf Camus<sup>20</sup> bekommt diese Filmepisode eine poetologische Funktion. Durch das Medium der Filmkunst wird die Einstellung zu der eigenen (bildenden) Kunst, die zugleich eine Zeichenkunst ist, bestimmt. Eingeleitet durch eine Sisyphos-Parabel wird der Roman durch eine Anspielung auf *Candide*<sup>21</sup> abgeschlossen: „Wir müssen unseren Garten bestellen.“ (MONÍKOVÁ 1987: 440) Eingerahmt zwischen einem existenziellen und einem aufklärerischen metapoetischen Ansatz wird im Buch auch die japanische Kunst diskutiert.

Es ist kein Zufall, dass Orten eine neue Einstellung gegenüber der Fassade gerade über einen japanischen Film findet, wie wir gleich bei der Konstruktion seiner Liebesgeschichte sehen werden. Zu seiner Partnerin wird die Ärztin Marie-Mercedes. Er sieht sie zum ersten Mal im Stammlokal ‚Zum Widder‘, in Begleitung ihres Verehrers Qvietone. Sie erinnert ihn mit „ihrer aufgesteckten Frisur auf dünnem Hals [...] an die kichernden puppenhaften Geishas, deren Lustigkeiten ihn in Osaka verwirrt hatten“ (MONÍKOVÁ 1987: 22). Diese Assoziation stellt sich im Verlauf der Liebesgeschichte als falsch heraus, Marie-Mercedes wird eine andere japanische Rolle zugewiesen. Die sich von Anfang an über Japan-Gespräche entwickelnde Liebesbeziehung steht unter einem guten Omen, denn Orten ist seit seinem Expo-Aufenthalt von Japan begeistert. Beide Partner sind außerdem passionierte Kinogänger, die Nähe zum Film wird örtlich sowie biographisch zum Ausdruck gebracht: Orten hat ihrer beider geliebtes Programmkinos ‚Ponrepo‘ gleich um die Ecke, Marie-Mercedes hält sich oft in ihrem Leben an verschiedene Filmgeschichten:

Sie lebte den Kitsch aus dem Kino nach, mit einem Schuß Selbstironie. Als sie Orten traf, sich von ihm im ‚Widder‘ Feuer geben ließ, erkannte sie die poröse Haut, die müden hellen Augen von Richard Burton. Sie wußte, welches Paar sie abgeben würden – ihre Ähnlichkeit mit Liz

Shindo, der 1960 auf der kleinen Insel Seto-nai-kai im Binnenmeer zwischen Honshu und Shikoku mit minimalistischen Mitteln gedreht wurde.

20 CAMUS (2000: 195f.) deutet in seinem Essay den Mythos um, indem er Sisyphos als einen aktiven Menschen festlegt, der sich seines Schicksals bewusst wird und es auch annimmt.

21 Für diesen Hinweis möchte ich mich bei Bernadette Malinowski (Universität Augsburg) bedanken.

Taylor war ihr schon immer peinlich. (MONÍKOVÁ 1987: 89f.)

Nun, wider Erwartung ist es kein Hollywood-Kassenschlager, der sie zusammenbringt,<sup>22</sup> sondern, der Dramatik der Liebesgeschichte entsprechend, ein Samurai-Film. Vor ihrer Begegnung im Kino sind sie im Krankenhaus aufeinander gestoßen, wohin Orten seinen verletzten Vorgänger in Angelegenheit Liebe, den Entomologen Qvietone gebracht hat – Qvietones romantisch geplanter Ausflug in eine Höhle endete mit einem konkreten wie metaphorischen Absturz.<sup>23</sup> Im Krankenhaus hat Orten Marie-Mercedes noch dramatisch gewarnt, den Jungen in Ruhe zu lassen. Aber der gemeinsame Filmabend, Akira Kurosawas *Yojimbo*, legt die anfänglichen Unstimmigkeiten der Kinoliebhaber: „Sie sind in diesem Augenblick in Übereinstimmung, abgelöst von der anfänglichen Spannung, beinahe glücklich wegen der Schönheit des Films.“ (MONÍKOVÁ 1987: 102) Sie schauen sich gleich noch *Sanjuro* an und schließen den Kurosawa-Filmabend bei mährischem Wein ab. Marie-Mercedes überlegt, wie jetzt die Rollenbesetzung unter ihrer Regie ausschauen sollte.

Sie stellt sich wieder den Film vor, den Garten des Schatzmeisters in ‚Sanjuro‘, wo eine Flotte weißer Kamelienblüten den Bach hinuntergleitet als Signal zum Angriff. Qvietone ähnelt den jungen eifrigen Samurai; ohne die komischen Elemente wäre der Film besser. (MONÍKOVÁ 1987: 104)

Orten würde in ihre Lebensgeschichte besser passen, er verhindert jedoch geschickt eine Zuweisung einer Samurai-Identität, indem er ihr eine zuspricht:

Ich liebe jetzt schon deinen Krankenhausgeruch, der mir früher so viel Angst einjagte. ‘  
‘Hattest du vor mir Angst?’

‘Habe ich immer noch, manchmal. Wenn du so schnell bist und so sicher urteilst. Oder wenn du zu lange schweigst’, er küßt sie auf den Wirbel, fährt ihren Nacken nach: ‘Du bist hier falsch geboren, du gehörst in einen Kimono.’

Sie dreht sich um, macht Schlitzaugen.

‘Ich möchte mit dir alle Filme von Kurosawa sehen, jeden mindestens dreimal.’ (MONÍKOVÁ 1987: 220)

Eine ‚romantische‘ Liebesgeschichte ist allerdings in den Romanen Moníkovás nicht denkbar. So zeichnet sich der erste Bruch gleich nach dieser Liebeserklärung über Kurosawa ab: Marie stellt fest, dass das eigene Leben doch kein Film ist und Orten kein makelloser Held, sondern ein verheirateter

22 Schon BRAUNBECK (2005b: 161) stellte fest, in *Die Fassade* „werden Spielfilminhalte und -schauspieler [...] zum Vorbild für die Charaktergestaltung und die Konstruktion der Liebesbeziehung zwischen Orten und Marie.“ Zum Phänomen des ‚filmic writing‘ vgl. BRAUNBECK (2005a: 258, 271f.).

23 Insofern ist er der erste der Protagonisten Moníkovás, die einen Liebessturz erfahren. Nur er fällt aus der Liebe, während seine literarischen Nachfolger (Prantl in *Treibeis*, Asperger in *Verklärte Nacht*) in die Liebe fallen.

Künstler in Lebens- und Kunstkrise. Obwohl er in seinem Privatleben Ordnung machen will, können sie ihre Beziehung nicht orten, zumindest nicht gleich.

Ethik ist das nächste Stichwort, um das es im Japan-Diskurs, der meist in die Dialoge der Liebenden eingebettet ist, geht. Zunächst simuliert der Text das andere Medium, man hat das Gefühl, *Yojimbo* mit den Augen der Romanprotagonisten zu sehen. Allmählich kommt man zur Deutung der Geschichte „des vagabundierenden Samurai“ (MONÍKOVÁ 1987: 102), der noch einmal die Ehre seines Standes rettet und in der wildgewordenen Stadt für Gerechtigkeit sorgt. Die anderen Filme des japanischen Starregisseurs werden nicht mehr ausführlich kommentiert: *Sanjuro* wird mit *Yojimbo* verglichen und für die eigene Geschichte beansprucht – so würde Marie-Mercedes am liebsten auf die komischen Samurai-Figuren im Film und auf Qvietone in ihrem Leben verzichten –, *Der blutige Thron* wird als ihr Lieblingsfilm (neben *Yojimbo*) bezeichnet (MONÍKOVÁ 1987: 103). *Der blutige Thron* als Stichwort zeichnet sich dabei durch eine Doppelreferenz aus, da dieser Filmtitel nicht nur der japanischen, sondern auch der sowjetrussischen Filmklassik angehört. Wegen dieser Zweideutigkeit hat sich wohl die Autorin bloß auf die Titelnennung beschränkt. In der Filmographie Kurosawas gibt es unter den Literaturverfilmungen *Kumonosu-Jo* von 1957 (auf Englisch *Throne of Blood*, auf Deutsch *Das Schloss im Spinnwebwald*), die als „eine stilisierte Samurai-Version mit den Mitteln des japanischen No-Theaters“<sup>24</sup> *Macbeth* umsetzt. Durch die wörtliche Übersetzung des englischen Titels ins Deutsche gibt jedoch die Autorin noch einen anderen Hinweis. *Der blutige Thron* ist zugleich der Untertitel des sowjetischen Stummfilmes *Die Dekabristen* (1927), dessen Stoff uns, genauso wie die Romanfabel, nach Irkutsk führt.<sup>25</sup>

Kommen wir nach diesem Exkurs Richtung böhmische und Potemkinsche Dörfer zurück zur ästhetischen Ethik der Kurosawa-Filme, die die beiden Liebenden fasziniert und die mit dem poetischen Konzept der Autorin, so meine Vermutung, übereinstimmt. Allein aus der wiederholten Darstellung des Filmanfangs von *Yojimbo* von verschiedenen Perspektiven aus kann man darauf schließen, was von der Filmsprache für die im Roman (re)präsentierte Kunstauffassung von Bedeutung ist.

Das windflatternde Gras der Hochebene, die Weidenbüchse spiegeln die Unstetheit und

24 [http://www.tomodachi.de/html/ant/service/jpn\\_movies/das\\_schloss\\_im\\_spinnweb](http://www.tomodachi.de/html/ant/service/jpn_movies/das_schloss_im_spinnweb). Wörtlich übersetzt heißt der Originaltitel *Das Spinnennetz-Schloss*, für die Übersetzung möchte ich mich bei Masahiko Tsuchiya bedanken.

25 Während ihrer sibirischen Anabasis landet die Gruppe in Irkutsk, wo sie von einem alten Chinesen, der den berühmten tschechischen Autor *Des braven Soldaten Svejk* als Rotgardisten und Stadtkommissar erlebt hat, alte Hefte von *Čechoslovan* mit Hašeks Beiträgen und Notizen erhalten (MONÍKOVÁ 1987: 400ff). Der Dekabristen-Stoff wird vor allem durch Zitate von Lermontow und Puschkina vermittelt.

Gleichgültigkeit des dienstlosen Samurai; nach einem hochgeworfenen Holzstück bestimmt er den Weg, nach Getreidehalmen im Wind wählt er seinen Namen. Er zieht die Schultern schief, schüttelt sich, kratzt sich im Gehen. Eine Hand behält er am Schwertgriff; wenn er zieht, vergißt man, daß er Flöhe hat. Die Bewegung nimmt die ganze Leinwand ein. (MONÍKOVÁ 1987: 100f.)

Hier geht es um die „Gestalt des vagabundierenden Samurais“, eines „dienstlosen Helden“, der Flöhe hat. Die Flöhe motivieren eine große Detailaufnahme, in der die Geste der Schwertziehung die ganze Leinwand füllt – auch die *Fassade*-Helden haben ihre Fliegen. Nur durch solche Brüche, Makel der Figuren, ist das von seinem Wesen aus zu pathetische, in einem Jahrhundert der literarischen Antihelden anachronistische Konzept des Heldentums in *Yojimbo* sowie in *Die Fassade* überzeugend und überhaupt noch möglich.

Dieselbe Filmpassage wird gleich von einer anderen Perspektive aus wahrgenommen und dargestellt:

Toshiro Mifune juckt sich wieder in den Schultern, der Wind bläst hart über die Gräser. Die Gestalt des Samurai hat etwas Weibliches – der Haarknochen hoch über dem Nacken, mit einzelnen herausstehenden Haaren, die Falten der Ärmel kräuseln das Fischschuppenmuster des Gewandes – der gleiche Stein unter der Sandale, dann wird der Film abgebrochen, es war die falsche Spule. (MONÍKOVÁ 1987: 102)

Wir als Leser und zugleich imaginierte Zuschauer (der Kurosawa-Filme und der Liebesgeschichte von Orten und Marie) werden schon vorgewarnt, das Samurai-Konzept nicht unbedingt auf die männlichen Darsteller zu übertragen. Zugleich wird in dieser Textstelle eine Ästhetik beschworen, die beinahe zarte Schönheit des Details. Als Orten später über die Samurai-Filme berichtet, die er in Japan gesehen hat, kritisieren beide deren Brutalität und Schematik (vgl. MONÍKOVÁ 1987: 113). Das Paar verherrlicht also nicht die alte Kriegsgeschichte Japans, sondern ist begeistert von deren künstlerischen Darstellung bei Kurosawa, wo das Gute von dem Bösen nicht gleich leicht zu trennen ist und wo die Ethik durch die Ästhetik bedingt ist.

Orten und Marie-Mercedes unterhalten sich nicht nur über Filme, der Bildhauer erzählt auch von den japanischen Gärten. Seine Bewunderung der Ästhetik Kurosawas und jener der Gärten kann man als Bewunderung der „Schlichtheit alter Kulturen“ (MONÍKOVÁ 1987: 102) auf einen Nenner bringen. Zunächst spricht er vom Arrangement des Blickes im Garten des Tempels Koho-an, das er für sein Kunstatelier übernommen hat. Von diesem arrangierten Ausblick erhofft er sich bessere Konzentration auf seine Arbeit. Es folgt eine Erzählung über die „trockene Landschaft“ des berühmten Steingartens von Ryoan-ji, wo er lange gesessen habe, „die fünfzehn Rohlinge liegen jeder genau an dem richtigen Ort, seit fünfhundert Jahren.“ Anschließend kommt er zum Verhältnis der Natur und Kunst/Künstlichkeit, zum „geborgten Blick“, in den die Umgebung einkomponiert ist. Als Beispiel gibt er den Garten Entsu-ji an, wo der Berg Hiei das Panorama bestimmt.

„Ich glaube, in dem ganzen Areal liegt kein Kieselstein aus Zufall. Die Landschaft ist dem Garten untergeordnet, das Künstliche hat einen höheren Wert als die ungeordnete Natur. Um die Berührung geht es – sie müssen die Steine anfassen, sie so verrücken, daß sie in vollkommener Harmonie liegen, dann wird daran nicht mehr gerüttelt, jahrhundertlang.“

„Nur durch Erdbeben“, ergänzt Marie. „Dann müssen sie aber lange suchen, bis sie alle Kieselsteine in der gleichen Reihenfolge haben. Und die verkrüppelten Bonsai-Bäumchen?, oder der japanische Hahn mit dem drei Meter langen Schwanz?, das sind armselige Kreaturen. Ich würde mich nicht wundern, wenn die Mönche ihre dekorativen Steine eher retten würden als die verschütteten Menschen!“, sie weiß nicht, warum sie sich plötzlich so aufregt. Doch: „verschüttet“.

Er lacht. „Ich glaube, daß es auch die Erdbeben waren, die diese Aufmerksamkeit für Details, dieses Inventarisieren noch der kleinsten Pflanzen und Steine bewirkt haben, das Menschenleben ist ein Teil davon.“ (MONÍKOVÁ 1987: 106)

Marie-Mercedes kontert, um Ortens begeisterten Monolog von den japanischen Gärten, dem Arrangement der Natur, dem ‚geborgten Blick‘ und der höchsten Form der Künstlichkeit zu unterbrechen.<sup>26</sup> Sie argumentiert, genauso wie Karla in *Treibeis* oder die sibirische Schamanin Elueneh im zweiten Romanteil, japankritisch. Im Unterschied zu den anderen zwei Frauenfiguren, die durch ihre Erfahrungen die patriarchalische Struktur der japanischen Gesellschaft kritisieren und sich für Gleichheit der Geschlechter aussprechen, erfüllt Marie eher die Funktion eines dialogischen<sup>27</sup> Gegenübers. Ihre ‚Argumente‘ sind ja nicht einmal unter der traditionellen Gleichsetzung der Natur mit Weiblichkeit<sup>28</sup> ernst zu nehmen, Orten lacht auch. Im Text selbst steht eine Lesehilfe, indem die Hauptfigur, beim Stichwort „verschüttet“, ihre Aufregung psychologisch deutet. Es liegt auf der Hand, beim Stichwort ‚Steine‘ dieser Leseart zu folgen. Marie-Mercedes ist eifersüchtig, sie möchte Ortens Begeisterung für sich beanspruchen. Dem zufolge gilt diese scheinbare Japankritik nicht Japan, sondern Ortens Faszination von Japan:

„Sie sprechen viel von Steinen.“

„Ich habe Steine sehr gern. Ich war Steinmetz, bevor ich mit der Bildhauerei anfang.“ [...] Sie ist eifersüchtig: auf die Steine, und daß er von seiner Arbeit offenbar besessen ist. (MONÍKOVÁ 1987: 107)

Orten geht es, auch in bezug auf Japan, vor allem um die Kunst, wie die folgende Passage beweist, in der er seine Aufenthalte in den Jahren 1969 und

26 Laut SCHOLL (2005: 143) ist für Marie „japanische Gartenkunst [...] Gedächtniskunst, da das vom Menschen Arrangierte jederzeit durch ein Erdbeben bedroht und zunichte gemacht werden könnte.“

27 BRAUNBECK (2005b: 162) sieht die Dominanz von Dialogen in diesem Roman als „Parallele zum Filmdrehbuch“, die gekoppelt mit der Erzählweise im Präsens, dem Text „eine filmische Qualität verleihen“.

28 So ist die Figur der Schamanin Elueneh komponiert, die indirekt über die Russen auch die Japaner als ‚Naturzerstörer‘ kritisiert (MONÍKOVÁ 1987: 380f.). Diese Passage hat Moniková in Hiroshima gelesen.

1970 zum Anlass der Expo-Ausstellung in Osaka schildert.<sup>29</sup> An dieser Stelle kommt auch die einzige Kritik Ortens an Japan vor, denn sein Kunstwerk, eine sechzig Meter lange Reliefwand vor dem tschechoslowakischen Expo-Pavillon, wurde durch die japanische Rangordnung gefährdet. Die Tschechen wollen Geld sparen und der Beton muss manuell gegossen werden, inzwischen wird Orten „als ehemaliger Verbandsvorstand“ in die Tschechoslowakei abgerufen. Er muss noch einmal hinfliegen, weil

sie es verpfuscht haben, die Japaner mit ihrer Rangordnung! Sie haben sich offensichtlich so lange um die Arbeit gestritten, daß der erste Guß völlig eingetrocknet war bevor der nächste kam, in der Mitte hatte sich ein Höcker gebildet und das ganze Relief bröckelte ab. (MONÍKOVÁ 1987: 110)

Außer der von Orten kritisierten Rangordnung tauchen in seiner Expo-Darstellung auch andere japanischen ‚Standardbilder‘<sup>30</sup> auf, wie das Bild eines Ingenieurs, der seinen Urlaub auf der Baustelle verbringt (MONÍKOVÁ 1987: 109), der Begriff „japanische Effizienz“ in bezug auf den Shinkansen oder das Bild einer Ärztin, „die jeden Tag ihren Mann an der Tür erwartete, noch auf der Schwelle auszog und in die Dusche führte, wo sie ihn abschrubbte. Uns begrüßte sie mit einem Blumenstrauß und lud uns gleich zum Tee ein.“ (MONÍKOVÁ 1987: 108) Ein anderer Stereotyp wird gleich am Romananfang vermittelt, als sich Orten an die Geishas<sup>31</sup> in Osaka erinnert (MONÍKOVÁ 1987: 22f.).

Originell ist dafür Ortens emotionell geladene Antwort auf die Frage, was ihm an Japan am meisten gefallen hat:

Am meisten? Vielleicht die Kinder. Die kleinen Japaner sind so schön, daß ich am Anfang auf der Straße stehenblieb und ihnen nachsah. Sie drehten sich auch um. [...] Im Zug saß ich inmitten von Schulkindern, Winzlinge mit großen Ranzen, und dabei war es ein sehr schneller Zug, sie mußten sehr vorsichtig sein. Kinder von sieben, acht Jahren allein in der Eisenbahn, dabei ganz ruhig und selbständig. Diese Kinder kann nichts überraschen, dachte ich, dann haben sie mich entdeckt. Sie blieben stehen und staunten mich an. Ein kleiner Junge war offensichtlich von meiner großen Nase und den runden Augen völlig überwältigt. Ich glaube, wir müssen für sie sehr häßlich sein. Ich zwinkerte ihm zu, er wurde ganz aufgeregt. Ich konnte es dann nicht lassen und kitzelte ihm am Knie. (MONÍKOVÁ 1987: 112)

Damit dieses Bekenntnis nicht zu rührend ist, hat die Autorin ein Klischeebild auf den Kopf gestellt (diese Methode erinnert an ihren Umgang mit den böhmischen Motiven),<sup>32</sup> indem Orten die gängige japanische Perspektive

29 Die Daten dieser Schilderung gehen auf Zdeněk Palcs Geschichte zurück.

30 Zur Stereotypie der Japanbilder in den amerikanischen und deutschsprachigen Texten vgl. RUPRECHTER (2005: 273ff.).

31 Zum Geisha-Klischee in der amerikanischen und europäischen Literatur vgl. FORMANEK (2005: 186f.).

32 Zur Funktion der sog. böhmischen Realien vgl. PFEIFEROVÁ (2005a, 2005b).

übernimmt und sich selbst als hässliche Langnese sieht. Trotz dieser versteckten Ironie stellt Ortens eingestandene Faszination von den japanischen Kindern, wobei er sonst mit Kindern nicht viel anfangen kann, einen emotionell geladenen Puzzleteil für das durchaus positive Gesamtbild Japans im Roman dar.

Dieses positive Image wird von der Autorin auch als Opposition zur trostlosen Welt Russlands genutzt, die wiederum in einem politisch-historischen Zusammenhang steht. Ortens Reisen finden 1969 und 1970 statt, kurz nach der russischen Okkupation der Tschechoslowakei vom 21. Juli 1968. Dies denkt der Leser mit, wenn er bei Ortens Reisebeschreibung zusieht, wie die verwahrloste Besatzungsmacht Russland wiederholt gegen das bunte einladende Japan ausgespielt wird. Die Schwierigkeiten in der Sowjetunion fangen schon in Moskau an. Zuerst muss der Pilot seine Einkäufe erledigen, dann ist der Kopilot betrunken. In Chabarowsk müssen die Reisenden auf einer Ausweichstrecke warten, bis ein Militärtransport nach Wladiwostok vorbeifährt. Diese Verspätung wird in Nachodka noch größer:

Als wir endlich in Yokohama anlegten, war der Unterschied drastisch. Dort die grauen Baracken mit Aufbau-Parolen an den Fassaden und Lenin aus Pappe, in Japan alles bunt, hunderte von Fähnchen und Papierschlängen auf dem Kai, die Leute winkten und lachten, man hörte sein eigenes Wort nicht. Mit der Verspätung konnte ich natürlich nirgendwo mehr rechtzeitig ankommen, mein Flug von Tokyo nach Osaka lag zwei Tage zurück. Ich sah in die Menge lachender Japaner, nach vier Tagen Nachodka, und kam mir wie ein Idiot vor. (MONÍKOVÁ 1987: 107f.)

Diese Reise Ortens nimmt die Schwierigkeiten der großen Japanreise vorweg. Da diese nicht 1969, wo die Grenzen der Tschechoslowakei Richtung freie Welt noch nicht ganz dicht waren, sondern zehn Jahre später unternommen wird, sind die Probleme der kleinen Gruppe weitaus größer. All die politischen Konnotationen der Gegenüberstellung von Japan und Russland spielt Orten in seiner Überlegung aus, um den ideologischen Bösewicht Dobrodin, der ihre Reise nach Japan verhindert, gerade durch Japan politisch (das heißt definitiv, weil er ein ‚Politruk‘<sup>33</sup> ist) zu diskreditieren. Dabei bedient er sich einer typisch japanischen Narration,<sup>34</sup> die allerdings durch Zusammenfügung der einzelnen Komponenten (etwa Opium-Höhle mit Tee-Haus) originell wirkt:

Man müßte es Dobrodin heimzahlen. Ihn nach Japan einladen, in eine Opium-Höhle verschleppen oder in ein Tee-Haus, und kompromittierende Bilder an den Stadtsojwet schicken. Aber durch seine ‚Spaßmacherchen‘ dürfte er abgehärteter sein als die Japaner. Und den Besuch im Tee-Haus würde er als Verständigung zwischen den Völkern abtun. Dobrodin ist genau der Typ, der noch von zwei Geishas eingeseift den Frieden sichert. (MONÍKOVÁ 1987: 329)

<sup>33</sup> Politischer Anführer und zugleich ein Repräsentant der ideologischen Kontrolle.

<sup>34</sup> Zur ‚Narration Japan‘ und deren ‚Grundfiguren‘ vgl. OPHÜLS-KASHIMA (2005: 151).

Doch aus Akademgorodok zurück nach Friedland/Litomyšl. Eine ähnliche Vorwegnahme der Funktion der Japanmotive im zweiten Romanteil wie bei der Japanreise ist die Legitimierung der tschechischen Kunst durch deren Rezeption in Japan. Dies spiegelt sich zweimal im Medium der Briefe, die als selbstständige Text-Monaden den Japan-Diskurs in den Kunstdiskurs einbetten. Der erste Brief lädt Orten zur Realisierung seines Expo-Reliefs ein und weckt zunächst den Eindruck ein, als würden Stereotype über die Umständlichkeit der japanischen Formulierungen vermittelt. Über das Stichwort Schönheit kommt man zur tschechischen Musik, die der japanische Briefschreiber, dessen Tschechisch „etwas klobig“(!) klingt, in Prag studiert hat und die er in Osaka aufführen wird:

Die Anrede war: Hochverehrter Bildender Künstler Akademischer Bildhauer Herr Orten! Dann ging es vier Seiten lang mit Konversationssätzen über das Wetter und die Gesundheit und die Schönheit der tschechischen Musik, dazu Auszüge aus Janáčeks!!! ‚Sinfonietta‘, das Tschechische war etwas klobig, aber die Noten sahen phantastisch aus – winzige schwarze Punkte mit Fähnchen auf braunem Papier mit eingedrucktem blauen Pflanzenmuster, am Rand rote Ausrufezeichen, es erinnerte an die Manuskripte aus der kalligraphischen Sammlung in Kyoto, einige davon tausend Jahre alt. Er hatte die ‚Sinfonietta‘ später in Osaka erstaufgeführt, zusammen mit Taras Bulba‘. (MONÍKOVÁ 1987: 110)

Im zweiten Brief, der einen allgemeinen Aufbruch Richtung Japan auslöst, erfährt Orten, „daß die Filmateliers in Kyoto ihn mit der Realisierung einer Reliefwand vor dem Verwaltungsgebäude beauftragen.“ Maltzahns neidische Frage, warum gerade er eingeladen wird, beantwortet der wenig begeisterte Orten selbstironisch, seine poröse Wand hätte wohl „jemanden an eine Filmperforierung erinnert.“

Er liest weiter, erfährt, daß er im Frühjahr das Fest der Kirschblüte miterleben würde, mit Sake und Shochu, und daß der Absender jetzt nach Leoš Janáček auch die Viertel-Ton-Kompositionen von Alois Hába einzustudieren beginnt. (MONÍKOVÁ 1987: 231)

Wie gesagt impliziert auch der zweite Brief ein Weltklasseniveau der tschechischen Kunst, da diese in Japan realisiert wird. Dass es nicht nur um die Musik geht, begreift auch die Wirtin im Stammlokal der Künstler ‚Zum Wider‘:

Sie sieht Podol stolz an, obwohl der Brief an Orten adressiert ist: wer hier in Friedland das Schloß mit so viel Mühe restauriert, seit Jahren die kahlen Wände mit wundersamen Bildern füllt, der ist ein großer Künstler, in der ganzen Welt gefragt. (MONÍKOVÁ 1987: 233)

Friedland – ein sprechender Name hinsichtlich des ersten eher statischen Romanteils, während in dem zweiten die Geschichte sehr turbulent wird – steht hier für die ganze Tschechoslowakei, ähnlich wie die *Fassade*-Künstler die tschechische nonkonforme Kunst repräsentieren. Trotz der ironischen Brüche in der Darstellungsweise – Ortens herablassender Kommentar zu seinem Osaka-Relief, die Gleichsetzung der Welt mit Friedland seitens der Wirtin

– ist die Intention dieser Textstellen und durch die Reise der Künstler nach Japan auch des ganzen Romans klar: die tschechische Kunst (und Kultur) soll als Bestandteil der Weltkultur betrachtet werden, wie es die wiederholten Einladungen nach Japan, ein altes Kulturland und zugleich eines der entwickeltsten Länder der Welt, beweisen. Interessant ist, dass sich die Autorin, selbst seit 1971 in der BRD lebend, für ihre Legitimierung des böhmischen Kulturgutes gerade Japan ausgesucht hat. Ausschlaggebend für diese Wahl war sicher ihr literarisches Programm der Zerschreibung der Aufteilung der Welt in West und Ost, eines für die freie Welt bequemen und für die Tschechen gefährlichen Blockdenkens. So kommt die Einladung aus der anderen Himmelsrichtung, mit der die Helden Moníkovás nicht Russland, sondern Japan verbinden, in der Überzeugung, wenn man die Richtung nicht verliert, kommt man in diesem hochzivilisierten Land, „wo die Welt wieder Westen wird“ (SCHOLL 2005: 143), an. Wobei es im Roman nicht so sehr um die Ankunft, sondern um die Einladung, um die Zugehörigkeit geht. Insofern ist der Weg das Ziel, wie es der alte Chinese in Irkutsk, sich zum Taoismus bekennend, formuliert (MONÍKOVÁ 1987: 402), und die Künstler können seine ‚Geheime Geschichte der Mongolen‘ nach ihrer Rückkehr an die Fassade zeichnen. Auch die anderen Erfahrungen von ihrer Reise nach Japan sollen als Kunstbilder und zugleich ethische Botschaften gegen das Blockdenken des Westens und das totalitäre System des Ostens verstanden werden. Japan wiederum bleibt ein unerreichbares Land der Hoffnung am Horizont. Orten konnte zwar sein Relief vor den Filmateliers in Kyoto nicht realisieren, mit dem Roman wurde jedoch der japanischen Filmkunst ein Denkmal gesetzt. Als Überleitung zum *Treibeis* schließen wir die Analyse der Japanbilder in der *Fassade* mit einer Diskussion über den Sinn der Kunst ab. Auf Maries Frage, ob Orten statt seines Reliefs für den tschechoslowakischen Expo-Pavillon nicht lieber eine Plastik in Osaka ausgestellt hätte, spricht dieser von seiner Kunstkrise. Sein Scheitern drückt er durch einen Vergleich mit einem anderen tschechischen Künstler aus, mit dem er in Osaka untergebracht war – „seine beklebten Äpfel waren ein großer Erfolg“ (MONÍKOVÁ 1987: 109) –, mit Jiří Kolář:

„Jiří Kolář war nach dem Krieg in Auschwitz. Ich habe keine Worte, sagte er, als er zurückkam, und seitdem sucht er nach einem Vergleich. Er zerschneidet Bildflächen, klebt sie verkürzt zusammen, zertritt Gesichter und leimt sie auf – die Logik seiner Kollagen zeugt von nicht geringerem Ordnungssinn als die Organisation eines Tages in einem KZ; alles hatte seine Zeit, das Aufstehen, die Arbeiten waren festgelegt – nur das Töten geschah beliebig, zu jeder Zeit“, Orten trinkt. „Bei mir ist es anders, meine Verzerrungen geschehen aus Unvermögen, nicht als Absicht.“ (MONÍKOVÁ 1987: 111)

Somit werden über Japan, wo sich beide Künstler getroffen haben, Diskussionen über die Gestalt der Kunst nach Auschwitz ausgetragen.<sup>35</sup> Diese Frage

<sup>35</sup> Jiří Kolář (1914–2002), neben Milan Kundera wohl einer der angesehensten tschechi-

greift die Autorin in ihrem nächsten Roman auf, insbesondere in ihrer Darstellung von Hiroshima.

## 2.2. ‚Selbstbilder‘ zwischen ‚Feind- und Freundbildern‘: Japan in *Treibeis*

In *Treibeis* (1992) erzählen sich zwei tschechische Emigranten Geschichte(n) ihrer ‚Heimat‘, die sie nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 bzw. nach der sowjetischen Okkupation von 1968 verlassen haben. Jan Ota- kar Prantl, ein in England ausgebildeter Fallschirmspringer, rettet sich vor der kommunistischen Diktatur (er hat gegen Hitler auf der politisch falschen Seite gekämpft) zunächst nach Großbritannien, nach dem Tod seiner englischen Frau zieht er sich bis nach Grönland zurück, an die Grenzen der bewohnbaren Welt. Karla verließ die Tschechoslowakei im September 1969, weil sie nicht verkräften konnte, wie sich die Tschechen allmählich an die neue Totalität anpassen. Sie verdient ihr Geld beim Film als Stuntgirl. Sie begegnen einander im ‚Brückenland‘ Österreich.<sup>36</sup> Karla dreht dort einen drittklassigen Film, Prantl wurde als aufsässiger Lehrer zur Strafe zu einem ähnlich mittelmäßigen pädagogischen Kongress nach Semmering geschickt. Beide brechen unter grotesk dramatischen Umständen ihre Tätigkeit ab und ziehen zusammen durch Mitteleuropa und die Kulturgeschichte Böhmens. Sie gehen letztendlich auseinander, da ihre ‚Heimatbilder‘ auseinander fallen – sie, beide passionierte Kinogänger (!), bringen nicht einmal dieselben Kinonamen zusammen; ihre Liebesgeschichte kann durch Japanimaginationen nicht mehr gerettet werden.

Was hat eigentlich Japan mit den ‚Heimatbildern‘ zweier tschechischer Exilanten zu tun? Das eine Stichwort ist schon gefallen: Es werden wieder Filme zitiert. Außerdem war Karla 1969 in Japan, da gibt es viel zu erzählen. Schließlich werden aus der japanischen Kultur für die Romankomposition Charaktere und Verhaltensregeln übernommen.

Das erste Mal wird Japan in einem Kontext erwähnt, der durch authentische Hinweise an die Reise Libuše Moníkovás denken lässt. Prantl, die Tagung schwänzend, begegnet bei seiner Wanderung in der Gegend der Raxalpe einer japanischen Familie und soll sie vor einem Kirschbaum fotografieren.

schen Künstler in Frankreich nach 1945, hat in seiner Kunst Adornos Kulturkritik (1951) und seinen berühmt gewordenen Satz, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ (ADORNO 1995: 49), vorweggenommen, indem er von einem Tag auf den anderen aufgehört hat, Lyrik zu schreiben, und nur noch seine ‚destruktiven‘ Kollagen geschaffen hat.

<sup>36</sup> Österreich, sich seit dem Staatsvertrag von 1955 als neutrales Land deklarierend, hat sich demnach vor 1989 als Brücke zwischen Ost und West verstanden. Dieses Paradigma greift die Autorin in ihren grotesken Schilderungen des pädagogischen Kongresses auf.

Der Mann erklärt Prantl, er habe den Baum gekauft, um dort begraben zu werden. Prantl glaubt zunächst an ein Missverständnis:

„Wollen Sie nicht in Ihrem Land begraben werden?“

„Ja, aber es ist zu teuer“, lacht der Japaner. Er ist nicht älter als vierzig.

„Und ihre Eltern?“ Prantl möchte es eigentlich nicht wissen

„Meine Mutter wird auch nicht in ihrer Heimat begraben werden. Sie lebt in Spanien, an der Küste. Sie ist aber nicht die einzige dort. Es ist eine Kolonie von alten Japanern, sie bleiben unter sich und können ihre Gräber gegenseitig besuchen.“

„Nach dem Tod?“ Prantl ist verwirrt. Der Japaner lacht höflich. „Nein, sie besuchen sich jetzt schon.“ Er findet es nicht komisch, nur Prantls Frage.

Und Ihr Vater, was sagt er dazu?“

„Er liegt vor Okinawa im Meer, er ist von uns allen der Heimat am nächsten. Mit ihm möchte ich tauschen.“ (MONÍKOVÁ 1992: 62)

In diesem Gespräch um den Kirschbaum werden zwei japanische Themenbereiche gestreift: das japanische Wirtschaftswunder der 80er Jahre, die sogenannte Bubble-Economy, als man in Japan zwar viel Geld verdienen, sich das Leben als Rentner allerdings nicht mehr leisten konnte. Damals sind viele ältere Japaner ausgewandert, vor allem nach Australien (Sydney) und Spanien. Dieses wirtschaftliche Phänomen der 80er Jahre, als die Autorin Japan besucht hat, wird in das Jahr 1971, wo der Roman spielt, versetzt. Das andere authentische Motiv ist die Anspielung auf eines der blutigsten Gefechte im Zweiten Weltkrieg.<sup>37</sup> Die Okinawa-Inseln waren von den Amerikanern noch Anfang der 70er besetzt. Die USA haben sie erst 1972 an Japan zurückgegeben, ihre Truppen blieben da jedoch weiterhin stationiert. Der letzte Satz des Kirschbaumbesitzers ist also militant und antiamerikanisch gefärbt – der prächtige Kirschbaum und die anschließende Einladung zum Essen erhöhen nur die Diskrepanz zwischen dieser friedlichen Szene und der Kriegsbeschwörung des Japaners.

Nach dem japanischen Festmahl, das die Frau arrangiert, wird Prantl Champagner angeboten; er trinkt praktisch allein: „Es schmeckt ihnen nicht; zu Hause, wo sie dafür das Vielfache zahlen würden, wäre der Geschmack anders.“ (MONÍKOVÁ 1992: 63) Bleiben wir bei diesem Kommentar kurz stehen. Wurde bei dem ersten Beispiel ausgeführt, wie die Zusammenfügung zweier Klischeebilder über Japan(er), das heißt das Fotografieren vor einem Kirschbaum, eine überraschende Funktion im Text bekommt, klingt dieser Kommentar der auktorialen Stimme nur noch abwertend. Ähnlich gängige Vorurteile werden in bezug auf das Fotografieren weitergegeben, wie etwa durch die Behauptung, die Japaner seien sehr souverän, „keine Spur von Verkrampfung, die sie sonst ohne den Schutz der Kamera zeigen.“ (MONÍKOVÁ 1992: 61, vgl. auch 150) Außer solchen Stereotypen gibt es im Text authentische Einschübe, etwa die Aufzählung der Stationen der Reise in Ja-

<sup>37</sup> Zur Schlacht um die Okinawa-Inseln vgl. BIANCO (1996: 124).

pan (Nagoya, Tokio, Narita) oder eine wie einem kulinarischen Japan-Reiseführer entnommene Beschreibung eines typischen arrangierten Festmahls mit Sashimi, der Begriff wird im Text erklärt (MONÍKOVÁ 1992: 62).

Gerechtigkeitshalber hat auch der Japaner ein oberflächliches Urteil parat. Beim Festmahl erklärt er, das fette europäische Essen wäre ein Kulturschock für die ganze Familie, im Flugzeug mussten sie sich mit Reis und Fisch versorgen:

Für die Kinder, vor allem der Kleine hat einen empfindlichen Magen. Dabei geht er in den Kindergarten, dort lernen sie marschieren und die Fahne hissen und laufen das ganze Jahr hindurch ausgezogen. Auch im Winter.

Auf die Frage, warum, redet der Junge schnell, auf eine eingeklemmte Eidechse stochernd: „Weil der Wind bläst“, sagt die Mutter.“ (MONÍKOVÁ 1992: 64)

Prantl denkt über diese überraschende Antwort erst nach seiner Verabschiedung von der Familie nach. Er kann (und will, wie sich später herausstellt) nicht verstehen, warum die kleinen Kinder auch im Winter halbausgezogen herumlaufen. Auch wenn der Verdacht nahe liegt, diese verwirrende Antwort sprengt jede Kausalität,<sup>38</sup> fasst sie der tschechische Protagonist als eine Erklärung auf und es wird ihm schwindlig wegen der (potenziellen) Fortsetzung der militanten Familiengeschichte: der Großvater kämpfte bei Okinawa und wird von seinem Sohn um seinen Heldentod beneidet, der Enkelsohn wird schon im Kindergarten abgehärtet und lernt „marschieren und die Fahne hissen.“

Der Welt der japanischen Krieger wird jedoch ein anderes Japan gegenübergestellt, Prantl ist von der Frau fasziniert:

Sie hat Würde und Anmut. Das scheint der Mann nicht zu merken. [...] Ihr Mann hat einen heiseren bellenden Ton, sobald er mit ihr spricht. Vielleicht ist es im Japanischen nicht so gemein, wie es klingt. Die Frau duckt sich unmerklich, nickt dann und lächelt wieder, gießt Prantl unter Verbeugungen nach. Prantl wehrt sich, er möchte nicht bedient werden, obwohl er merkt, daß er damit die familiäre Situation durcheinander bringt. (MONÍKOVÁ 1992: 64)

Der Tscheche empfindet die patriarchalische Struktur der japanischen Familie als ungerecht, will sich in dieses System nicht fügen. Er wird allerdings weiter bedient, mit Essen und Champagner, und ist schließlich froh, als er sich von der Familie verabschieden kann:

Es ist eine unfrohe Begegnung, durch die Zeremonialität aber erträglicher als die laute Kumpanei der deutschen Österreicher um ihn herum.

Verneigen, eine Visitenkarte – und ‚Domo arigato‘.

<sup>38</sup> Der ‚Wind‘ steht im Japanischen für die Vergänglichkeit, kommt als Metapher in vielen Haiku-Gedichten vor. Die Redewendung „Wenn der Wind weht“ verheißt viel Geld, das Sprichwort „Morgen weht ein anderer Wind“ drückt wiederum die Hoffnung aus, morgen wird alles besser. Für diese Hinweise möchte ich mich bei Hiroaki Sekiguchi bedanken.

Die verkrüppelte Eidechse hat sich im Holzstapel verkrochen. (MONÍKOVÁ 1992: 65)

Nach zwei Flaschen Champagner ist Prantl betrunken und schimpft über die Japaner. Dabei wechselt sich sein innerer Monolog mit der auktorialen Stimme ab:

Die Mittagssonne macht den Anstieg zusätzlich mühsam. Hinter der ersten Biegung bleibt er stehen und schnappt nach Luft. Nur weil ein Japaner nichts Besseres zu tun hat, als mit der ganzen Familie zu seinem Grab zu fahren und es mit Champagner zu feiern, der ihm nicht einmal schmeckt! Die zollfreien Geschäfte auf Flughäfen sind nichts für Japaner. Sie kaufen sie leer, ohne etwas für sich zu finden. Abgepackten rohen Fisch hatte man da nicht. Und der Kleine hat einen empfindlichen Magen. Offensichtlich nicht, wenn er Eidechsen zerstückelt. Weil der Wind bläst! Prantl dreht sich der Kopf. (MONÍKOVÁ 1992: 65)

Allein diese Zusammenfassung der Kirschbaum-Episode zeigt sehr deutlich, wie radikal sich der Umgang mit den Japanbildern nach der Lesereise der Autorin (einen kausalen Zusammenhang deuten allein die authentischen japanischen ‚Realien‘ an) geändert hat. Die traditionellen Bilder werden meist funktionell im Text eingesetzt – aus dem Kirschbaum wird ein japanischer Kirschbaum, die Gastfreundlichkeit der Frau kontrastiert mit der Kriegsbeschworung des Mannes –, der Duktus bleibt jedoch sehr japankritisch; Prantl empfindet und die auktoriale Stimme erzählt gendergerecht. Die japanische Familie wird als eine patriarchalische Keimzelle dargestellt, wo der Mann die Frau nur herumkommandiert und der neue Macho, der bereits seit dem Kindergarten männlich abgehärtet wird, quält schon jetzt die Eidechsen – ein gerade verkehrtes Bild eines japanischen Jungen, verglichen mit *Die Fassade*. Eine Bedrohlichkeit gibt diesem an und für sich grotesken Bild des kleinen Quälers erst die Einordnung in die kriegerische Genealogie. Die abschließende Schimpftirade Prantls wird zwar durch seinen Rausch relativiert – und durch seine xenophobe Einstellung, denn die anderen Touristen (Österreicher, die dort zu Hause sind!) seien noch schlimmer als die Japaner –; der Tscheche aus Grönland beansprucht außerdem die schöne Natur nur für sich allein. Trotz dieser Relativierung bleibt die erste Erwähnung Japans im Roman sehr kritisch bis japanfeindlich, Libuše Moniková scheint in bezug auf Japan einen Wandel von Freund- zu Feindbildern<sup>39</sup> vollzogen zu haben. Nach der Begegnung mit der japanischen Familie schläft Prantl, noch vor seinem Zusammenstoß mit Karla, seinen Rausch aus:

Er träumt Japanisches, einen Bach mit Kamelienblüten, zwei Frauen knien am Ufer und fangen die Blüten, lächeln und verneigen sich. Eine bringt sie ihm, er soll daraus trinken. Ein Kelch. Er will nicht mehr trinken. Nur Wasser. (MONÍKOVÁ 1992: 70)

<sup>39</sup> Diese Terminologie habe ich von RUPRECHTER (2005: 276) übernommen, der die Japanbilder „nach unterschiedlichen Erkenntnisfunktionen und Subjekt-Objekt-Relationen“ in Feind-, Freund- und Selbstbilder einteilt.

Durch diese geträumte Filmszene aus Kurosawas *Sanjuro* wird die Romanhandlung vorweggenommen: Prantls Liebesgeschichte mit Karla, in die auch immer wieder seine Liebe zu seiner verstorbenen Frau projiziert wird, und die Gestalt ‚des vagabundierenden Samurai‘. In dieser Spanne von Japan-Kritik und Japan-Beschworung bewegen sich auch die anderen Bilder im Roman. Deren Dichotomie zeichnet sich durch klare Regeln aus, die schon von diesen ersten Textproben abzuleiten sind: Die Kritik gehört der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft (dem Staat), die Bewunderung wiederum der japanischen Kultur(geschichte).

In der Schlüsselpassage der Japan-Darstellung wird das negative Image nicht mehr durch einen Rausch der Hauptfigur relativiert, sondern in einen historisch-politischen Kontext gestellt. Die autobiographischen Spuren, die in Prantls Geschichte bei der Aufzählung der Stationen der Reise und bei der genauen Beschreibung des japanischen Essens festgestellt werden konnten, lassen sich diesmal von der narrativen Ebene ablesen: Karla erzählt über ihre Erlebnisse aus Japan. Sie hat die Tschechoslowakei im September 1969 knapp vor der Schließung der Grenze verlassen, denn „die Russen blieben im Land, und die Tschechen fing an, sich zu arrangieren“ (MONÍKOVÁ 1992: 142). Seit ihrem Studienaufenthalt in Göttingen hatte sie ein westdeutsches Visum und konnte noch ein Visum für Japan erhalten. Zunächst hat sie in Deutschland Äpfel gepflückt, dann mit noch zwei anderen tschechischen Studenten „drei Wochen lang auf der Insel Hokkaido Bambus geerntet“ (MONÍKOVÁ 1992: 141). Sie bastelten sich tschechische Fahnen und trampften durch ganz Japan. Von einem reichen Unternehmer, dessen Frau in Prag Musik studiert hat, wurden sie bis nach Hiroshima mitgenommen.

In Hiroshima wurden wir in dem teuersten Hotel untergebracht, wo Friedenskonferenzen stattfinden. Er kannte sogar den Bürgermeister, und der wollte uns sehen; junge Tschechen, aus Europa, von Russen okkupiert. Wir bekamen jeder ein Buch über Hiroshima mit persönlicher Widmung. Verneigen, Lächeln, Bedanken, Fernsehkameras. In das Museum mußten wir auch. Ich rannte verheult raus, vor dem menschlichen Schatten an der Hauswand ganze Schulklassen, alle aufgereggt, wieviele Ausländer vorbei kommen, die Kinder schubsten sich, kicherten, als sie mich sahen, ich mit roter Nase und roten Augen, ein Journalist hielt mir das Mikrofon vor: ‚What is your impression?‘ Ich hätte es ihm am liebsten aus der Hand geschlagen. Ich rannte weiter. Am Abend mit irgendwelchen Industriellen auf einem Schiff, zwei Stunden Rundfahrt, das Ufer illuminiert, aus dem Nebel tauchte ein großes Tor im Wasser auf, ein Schrein, und wir bekamen jeder einen Kuchen im Karton, damit war die Fahrt zu Ende. (MONÍKOVÁ 1992: 146)

Sie kann nicht schlafen und schlägt das Buch auf. Sie sieht „lauter Neubauten, Hotels, Vergnügungsviertel, Geschäfte, Lampions, alles in Farbe, überall Lächeln, Kirschblüten, blauer Himmel. Kein Hinweis auf die Bombe, kein schwarz-weiß Foto von der Verwüstung, statt dessen amerikanische Reklame auf den Dächern der Hotels“ (MONÍKOVÁ 1992: 147). Sie packt, „von den Bildern in dem Museum noch so erschüttert“ (MONÍKOVÁ 1992: 147), das Buch und den Kuchen in eine große Tüte, geht aus dem Hotel und wirft es in

den Schlosswassergraben. Die Tüte will jedoch nicht untertauchen, sie muss sie holen, damit dieses offizielle Geschenk an die ‚tschechische Delegation‘ nicht entwertet gefunden wird. Auch wenn es ihr graust, steigt sie ins Wasser. Bei ihren Horrorfantasien verschmelzen die Bilder der Opfer der Atombombe mit den Bildern aus einem bekannten japanischen Gruselfilm.<sup>40</sup> Sie fühlt sich bedroht:

Am anderen Ufer war ein Denkmal für die Opfer der Bombe, ich glaube, die Toten waren dort überall in der Erde. Ich stellte mir aufgelöste Leichen im Wasser vor, ich ekelte mich vor den Haaren, als hätten sie es überstehen können, angeschmort, verfilzt, lang, wie sie sich um meine Knöchel winden – glitschiges Wassergras, mit zuschnappenden Raubfischen, die den Schlossgraben bewachen, japanische Süßwasserhaie, verwachsene Alligatoren, blinde Otter mit schwärenden Flanken, fauligen Zähnen, verdreckten, eitrigen Krallen – alles von der Bombe, als eigene Gattung durch die Jahrzehnte in diesem Graben mutiert, verstrahlte Fauna, da sollte ich rein! Ich hatte den Gruselfilm ‚Kwaidan‘ gesehen, dazu kamen die Bilder der verkohlten Menschen am Tag im Museum, oben der Polizist und ‚Betreten verboten‘ in Japanisch und Englisch. Aber ich mußte die ungeheure Beleidigung verhindern. (MONÍKOVÁ 1992: 148f.)

Nachdem sie mit viel Anstrengung die Tüte aus dem Wasser geholt hat, kehrt sie in ihr Hotelzimmer, zerreißt das Buch über Hiroshima in kleine Stücke und verteilt es in die Mülltonnen der Stadt. Ihr Protest schließt sie mit einer Verweigerung des Abschiedsessens ab.

Dieses aggressive Verhalten, eine Abrechnung mit Hiroshima nach 1968, wird außer in den tschechischen politischen Kontext noch in jenen der Kritik des Patriarchats gestellt. Karla fühlt sich in der Stadt als Tschechin verletzt und als Frau schlecht behandelt, weil ihre männlichen Kollegen bevorzugt werden (MONÍKOVÁ 1992: 150).

Karlas Einstellung zu Hiroshima sowie ihre Horrorvisionen stellen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 keine Ausnahme dar. Thomas Pekar geht in seiner Untersuchung der Hiroshima-Bilder<sup>41</sup> vom Foucaultschen Begriff der ‚Heterotopie‘ aus, die u.a. auch als ‚Illusionsraum‘ funktioniere: „Als Illusionsheterotopie entwertet und verzerrt Hiroshima das menschliche Leben insgesamt, da wir nun, nach Hiroshima, unser Dasein nur noch ‚unter dem Zeichen der Bombe‘ (Anders) führen können.“ (PEKAR 2005: 90)

Die einzige positive Erfahrung in Hiroshima stellt für Karla ihre Begegnung mit einem alten japanischen Schriftsteller dar, den die anderen aus Ehrfurcht nicht anzusprechen wagen:

<sup>40</sup> Die Geschichte aus *K(w)aidan* (wörtlich übersetzt: ‚Geistergeschichte‘) ist laut Hiroaki Sekiguchi in Japan allgemein bekannt. Der Autor mit griechisch-irischer Abstammung Lafcadio Hearn (1850–1904) hat nach Japan geheiratet und den Namen Koizumi Yakumo angenommen. Die wohl bekannteste vierteilige Verfilmung seiner Gruselgeschichten ist jene gleichnamige von Masaki Kobayashi (1964). Vgl. <http://www.indb.com/title/tt0058279/>; [http://en.wikipedia.org/wiki/Lafcadio\\_Hearn](http://en.wikipedia.org/wiki/Lafcadio_Hearn).

<sup>41</sup> Neben den Texten von Günther Anders gibt Thomas Pekar als Beispiel noch das *Hiroshima*-Gedicht von Marie Luise Kaschnitz an.

„Es wurde Sake nachgeschenkt, ich fing an, ihm auch nachzuschicken, weil mit ihm keiner sprach. Und so schenkten wir uns immer weiter nach, pichelten und erzählten uns von Dostoevskij. Er schrieb sein Leben lang an der Fortsetzung der ‚Dämonen‘, er war in der Jugend in der Kommunistischen Partei und dann im Gefängnis und seitdem schrieb er das Buch. Acht Teile waren fertig, und er wußte nicht, wie viele es noch werden. Wir haben uns Sätze zitiert, Lieblingsgestalten verglichen, wir schwelgten in Dostoevskij, in basic english, gebrochenem Deutsch, mit Russisch-Brocken, manchmal fiel er ins Französische – kennst du das, wenn man sich auf Anhieb mit jemandem versteht – wir konnten uns nicht trennen, die Kneipe machte zu, unser Gastgeber wurde müde, Japaner gähnen breit, keiner traute sich, ihn zu mahnen. Wie wir uns getrennt haben, weiß ich nicht.“

„Hast du ihn noch einmal gesehen?“

„Er hat mir seine Bücher geschickt, japanisch, in schwarzem Leinen, mit weißer Kordel umschnürt, sehr schön.“

„Schade, daß du sie nicht lesen kannst.“

Karla überlegt. „Eigentlich nicht. Er war ein Samurai. Die tragen alles allein.“ (MONÍKOVÁ 1992: 150f.)

Karlas Begegnung mit einem alten japanischen Schriftsteller, der aus einer alten Samurai-Familie stammt, in seiner Jugend Mitglied der kommunistischen Partei war, wofür er ins Gefängnis kam und dort begann, Dostojewskis *Die Dämonen* weiter zu schreiben, zeichnet sich durch zu viele Indizien aus, um das reale Vorbild für diese Figur nicht zu entziffern: den Klassiker der japanischen Literatur des 20. Jahrhunderts Yutaka Haniya. Auf den Briefwechsel zwischen Yutaka Haniya und Libuše Moníková kommen wir noch zurück; für den Roman wird seine Literarisierung als Schriftsteller-Samurai noch wichtig.

Bevor Prantl und Karla in ihren Gesprächen zu den Samurai und somit zu dem Schlüsselbegriff des Romans, zum Heldentum, gelangen, unterhalten sie sich über verschiedene Filme. Diesmal wird Kurosawa für seine Literatur-Verfilmungen gelobt, Gorkis *Nachtasyl* und Shakespeares *Macbeth*. Prantl, ein großer Shakespeare-Fan (er versucht in seinem Unterricht in Grönland den englischen Dramatiker den Inuits beizubringen), mag die Verfilmung Kurosawas am liebsten (MONÍKOVÁ 1992: 185). Er kennt den *Macbeth*-Film als *Das Schloss im Spinnwebwald*, Karla hat ihn in Prag als *Der blutige Thron* gesehen; auch der japanische Titel *Kumonosu-djo* (MONÍKOVÁ 1992: 186), wird genannt.

Diese Verwirrung der Namen mit verkehrten Zuschreibungen der Länder – der Titel *Das Schloss im Spinnwebwald* ist Deutsch, dafür evoziert die wörtliche Übersetzung ins tschechische den englischen Titel *Throne of Blood* –, ist ein gutes Beispiel für Moníkovás Arbeit nicht nur mit japanischen ‚Realien‘. War der Titel *Der blutige Thron* in *Die Fassade* in den Lobgesang auf Kurosawa einkomponiert und verwies zugleich auf *Die Dekabristen* und somit auf die Entwicklung der Romanfabel, stellt er im oben zitierten Filmpuzzle einen Teil der kulturellen Vertextung der Kunstwelt dar, zu der neben Deutschland, England und Japan auch Böhmen gehört.

Kurosawa als Auslöser dieses interkulturellen polyglotten Sprachspieles wird gleich anschließend ernst genommen. Karla erzählt, sie habe in Japan nach dem berühmten Regisseur gefragt:

„Er wird kaum gespielt, sie mögen ihn nicht. Er ist ihnen zu westlich, kein richtiger Japaner.“  
 „Kennst du es irgendwo anders mit Landsleuten? Stell dir vor, du wirst ein Star; dann kommst du zurück. Die Tschechen werden dich mißtrauisch beäugen und dann werden sie sagen: die ist uns zu mager.“  
 „Bin ich dir auch zu mager?“  
 „Mir bist du gerade recht. Aber ich bin kein richtiger Tscheche.“ (MONÍKOVÁ 1992: 186)

Diesmal geht es im Gespräch der tschechischen Emigranten nicht um die künstlerische Qualität der Werke Kurosawas, sondern direkt um den Künstler, um seine Rezeption im Heimatland. Dies ist ein Verweis Richtung Moníková selbst. Anfang der 90er, wo die Aufnahme der in der BRD und anderen westeuropäischen Ländern berühmt gewordenen Tschechin<sup>42</sup> nicht mehr politisch verhindert werden konnte, wurde die Autorin nach wie vor in ihrer ‚Heimat‘ ignoriert.<sup>43</sup> Prantls Bemerkung, er sei kein richtiger Tscheche, lässt die verweigerte Aufnahme der Emigranten in der Tschechoslowakei nach der Wende von 1989 ironisch anklingen.<sup>44</sup> Das Motiv ‚eines Stars, der zurückkommen will‘, wird zum Thema des nächsten Romans Libuše Moníkovás *Verklärte Nacht* (1996).

Im Unterschied zur *Fassade* löst der Name von Kurosawa in den Dialogen beider Kinogänger keine Samurai-Diskussionen aus. Die Autorin hat dadurch eine Wiederholung vermieden, indem sie den Stoff von der narrativen auf die strukturelle Ebene übertragen hat: Die Figur des Samurai ist in die Romankomposition eingegangen, wurde zum Charakter des Haupthelden. Diese Behauptung lässt sich u.a. durch folgende Textstelle belegen, in der sich die Protagonistin zu ihrer Vorstellung des Heldentums bekennt und letztendlich Prantl eine Samurai-Identität zuspricht. Das Samurai-Gespräch wird wieder in einen politisch-historischen Kontext gebracht, diesmal in den Widerstand gegen die Nazis, als tschechische Fallschirmspringer, die so genannten Parachutisten, 1941 in Prag ein Attentat auf den Reichsprotektor Reinhard Heydrich verübten. Karla setzt die Parachutisten mit den Samurais gleich:

„Meine Samurai – das ist meine Legende!“, Karla starrt vor sich hin.  
 Prantl sieht sie an. „Dann sei nicht traurig. *Der Weg des Kriegers, habe ich erkannt, bedeutet zu sterben. Steht es zwischen Tod und Leben unentschieden gleich zu gleich, beendest du den*

<sup>42</sup> Im Jahre 1991 wurde *Die Fassade* bereits in neun Sprachen übersetzt (MARVEN 2005: 282f.).

<sup>43</sup> Über die verstockte tschechische Rezeption Moníkovás und ihre Gründe vgl. CORNEJO (2005).

<sup>44</sup> Vielen heimkehrenden Emigranten wurde unter dem absurden Vorwurf des ‚Landesverrates‘ – sie hätten ihr Vaterland in schwierigen Zeiten im Stich gelassen – eine Rückkehr verweigert.

*Zustand besser dadurch, daß du auf der Stelle stirbst.*“ (MONÍKOVÁ 1992: 203)

Prantl zitiert aus *Hagakure*, der Lehre der Samurais, mit der er sich viel beschäftigt habe. Karla fragt gereizt nach, wieso er noch lebt.

„Der Verfasser, ein wirklicher Samurai, lebte bis zu seinem einundsechzigsten Jahr. Er durfte vorher nicht sterben. Das war ein Gebot. Also ließ er sich mit zweiundvierzig das Haar scheren, legte die buddhistischen Gelübde ab und starb zwanzig Jahre später auf der *Tatami*-Matte eines natürlichen Todes.“  
 „Und hat es offensichtlich bedauert!“  
 „Der Selbsttod wäre für ihn das Naheliegende gewesen. Wenn es aber nicht möglich ist, geht es darum, vorbereitet zu sein, sagt er.“  
 „Wie hieß er?“  
 „Jocho.“<sup>45</sup>  
 „Manchmal kommst du mir auch so vor“, sagt Karla.  
 „Wie?“  
 „Wie jemand, der...“, sie blickt sich verstört um. „Sie wollen hier doch nicht ernsthaft *Mein Vaterland* spielen?“  
 Eine Promenadenfassung *Aus Böhmens Hain und Flur* vertreibt sie von der Bank. (MONÍKOVÁ 1992: 203)

Dieses Zitat spiegelt einerseits die Gründe für Karlas Faszination von Prantl wider – seinen Kampf gegen Hitler an der Seite der Parachutisten –, andererseits bringt es ihre Enttäuschung über Prantls ‚Lebensmüdigkeit‘ zum Ausdruck.<sup>46</sup> Karla flüchtet vor der bedrückenden Realität des Anfangs der 70er Jahre in ihre Heldenlegenden, sie ist frustriert, dass sich die Tschechen nach der sowjetischen Okkupation von 1968 nicht gegen die neue Diktatur auflehnen, sondern sich fügen. Sie bewundert den Mut der Kämpfer gegen Hitler, der tschechischen Parachutisten, die in den sicheren Tod gegangen sind,<sup>47</sup> und fühlt sich angezogen vom Ehrenkodex der Samurai.

<sup>45</sup> Interessant ist, dass Prantl beim Autor von *Hagakure* nicht dessen bekannten Namen, Tsunetomo Yamamoto, nennt, sondern seinen Beinamen. Dies ist wieder ein Querverweis Richtung *Hagakure* und zugleich bildende Kunst. Jocho (gestorben 1057) war ein berühmter buddhistischer Bildhauer, dessen Skulpturen man in Kyoto oder Nara bewundern kann (vgl. <http://www.britannica.com/eb/article-9043701>). Dies weist, über den Text hinaus, auf Zdeněk Palcr.

<sup>46</sup> Es gibt mehrere Romanstellen, die ähnlich komponiert sind. Karla will immer wieder, dass Prantl vom Widerstand gegen Hitler erzählt, sie möchte ihre „Helden haben“. Prantl ist davon schon müde (MONÍKOVÁ 1992: 168).

<sup>47</sup> Laut Sibylle Cramer verfehlte die Autorin durch ein vereinfachtes Geschichtsbild ihre Intention, einen europäischen Roman von europäischem Rang zu schreiben. Moníková stelle die Tschechoslowakei als Opfer der europäischen Geschichte dar, von diesem „moralischen Pathos zehrt die Geschichte des tschechischen Widerstands, dem die Autorin ein Denkmal setzen will. In ihrer elementaren Reduktion und perspektivischen Vereinfachung bestimmt sie die heroische Kostümierung ihrer Figuren und Ideologisierung ihrer Geschichtserzählung.“ (CRAMER 1992: 3, vgl. auch 10).

Nach ihrem Gespräch im Grazer Stadtpark, dessen Pathos durch den noch pathetischeren Smetana als Promenadenmusik ironisch gebrochen wird, gehen sie ins Museum, um sich Rüstungen anschauen. Karla ist von den alten Waffen fasziniert und hält vor einer Leihgabe an:

Sie erschrickt vor einer Maske, bleibt stehen; sie kreist um die Rüstung, liest die Erklärung, buchstabiert die Namen, entrückt: *Me no shita ho*, *Uchidashi gusoku*, *Karasu tengu* – ein mythologischer Vogel; sie berührt den Schnabel. (MONÍKOVÁ 1992: 204)

Sabine Scholl betont die Relevanz dieser Symbolfigur für die Romanhandlung:

In der Figur des *Karasu Tengu* und seiner Vogelmenschrüstung konzentrieren sich Wunsch- und Angstvorstellungen: die mythologischen Wesen lehren die Kunst des Schwertes, sie können Menschen besessen und zu ihrem Sprecher machen, sie können ihre Erscheinung nach Belieben ändern. Karlas Faszination von dieser Figur leitet gleichzeitig eine Transformation der Samurai-Motive ein. (SCHOLL 2005: 146)

Die Exposition versinnbildlicht die Verbindung von Kampf und Magie und die Ritualisierung des Kampfes im Theater oder Religion.<sup>48</sup> Ein Zusammenhang von Kampf und Ritus wird aufrechterhalten, als Karla Schwerter ausprobiert, „bis Prantl ihr ein Schwert aus der Hand nimmt, mit einer sicheren, vertrauten Geste. „Es ist ein *Tachi*“ sagt er als Erklärung und hängt es zurück“ (MONÍKOVÁ 1992: 204). Durch diese theatralische Geste, die Prantls vertrauten Umgang mit dem Schwert zum Ausdruck bringt, wird der tschechische Romanheld in die Nähe der Samurai-Figuren gerückt. Diese neue Identität wird von ihm selber aufgegriffen, als er unter dem Motto „Steht es zwischen dem Tod und dem Leben unentschieden“ eine Kajakfahrt zum großen Gletscher imaginiert, wo er „das Dröhnen des Großen Geistes vernehmen“ will (MONÍKOVÁ 1992: 208). Er kommt bis zu der Stelle, wo der Gletscher kalbt, das Kajak füllt sich mit Wasser – Jan Otakar Prantl, ein „fallender Held des Widerstands“ (CRAMER 1992: 8), träumt seinen Heldentod.

Zur Gleichsetzung dieses ‚vagabundierenden‘ Tschechen, der nach dem Ehrenkodex zu leben versucht, mit einer Samurai-Figur kommt es noch einmal am Romanende, wo plötzlich die auktoriale Perspektive in eine Ich-Perspektive wechselt. Die weibliche Ich-Figur, eine Androidin, imaginiert ihre Beziehung zu Prantl als einen Zweikampf, sie schnallt sich „das Modell der eisernen Hand des Götze von Berlichingen an“ (MONÍKOVÁ 1992: 231). Zum letzten Duell hat sich Prantl die Samurai-Rüstung angezogen:

<sup>48</sup> Die ersten zwei Bezeichnungen beziehen sich auf die Samurai-Rüstung, wobei das Stichwort ‚Maske‘ an das No-Theater denken lässt („*Me no shita ho*“ heißt wörtlich übersetzt ‚Unter den Augen Ähre‘). „*Karasu tengu*“ ist als mythischer Vogel mit langem Schnabel und langen Flügeln aus den japanischen Legenden bekannt. Die Zauberer haben diese Maske zu magischen Ritualen verwendet. Für diese Informationen möchte ich mich bei Hiroaki Sekiguchi bedanken.

Ich erschauere. Er ist plötzlich wie ausgewechselt, bewegt sich flink, federt in den Hüften, ist wach. Er zieht das Schwert und trifft in den Schlitz meines Helms, direkt in die Mitte der Stirn über den Augen; wenn er gewollt hätte, hätte er ein Auge getroffen – während meine Partigiana an seinem Halsschutz, einer *nodawa* der Edo-Periode abrutscht; ich wollte die Fratze treffen. Im Sturz verliere ich den linken Ellenbogen, der morsche Lederrücken reißt. Auch die linke Brusthälfte klappt ab; unter dem zerrissenen Kettenhemd kommt eine zweite Schicht von Drähten zum Vorschein (MONÍKOVÁ 1992: 232).

Sie ist ein Roboter und fällt als Konstruktion und zugleich als literarisches Konstrukt auseinander. Die poetologische Dimension dieser Auseinandersetzung, angedeutet schon an deren Anfang durch die wörtliche wie metaphorische Aneignung einer Komponente der Goetheschen Figur, wird weiter ausgeführt; auch da geht es um die Komposition eines Helden:

Von dem rosa Gewebe tropft eine Art roter Sirup, es ist mir zu viel der Simulation – ich bin doch nicht so unverwundbar; der eine durfte die Berührung mit der Erde nicht verlieren, der andere hatte eine verletzte Ferse, der dritte eine weiche Stelle zwischen den Schulterblättern – wo ist mein schwacher Punkt? Überall. Ich bin also sterblich. Soll ich mich auf den Konstrukteur, auf den logischen Erbauer stürzen? Oder stellvertretend auf den sicheren Kämpfer vor mir? (MONÍKOVÁ 1992: 232f.)

Bei dieser Demontage – oder Dekonstruktion – der weiblichen Heldin werden auch Herakles, Achilles und Siegfried, die abendländischen Helden schlechthin, hinterfragt und als literarische Vorbilder verworfen; nur der sichere Kämpfer in der Samurai-Rüstung kann noch bestehen. Da das Romanende die Handlung an den Romananfang rückt, ist dieses Bekenntnis zur (Kampf)ethik der Samurai als das Konzept des Heldentums zu verstehen, das der Roman auch für die tschechischen Helden aufrecht zu erhalten versucht: „Noch lebe ich. Es heißt, sich zurückzuziehen, sich die Wunden zu lecken, die Geschichte unserer Liebe aufzuschreiben.“ (MONÍKOVÁ 1992: 233) Dieser Kommentar zum Liebeskampf trennt die Szene in zwei Komponenten und hebt den Unterschied zwischen der Protagonistin und der auktorialen Stimme auf. Diese lässt die Liebe nicht gelten, den Heldenkampf schon.

Es wäre jedoch falsch, das Buch als Aufruf zum Kampf zu verstehen. Der Roman erschien drei Jahre nach der Wende von 1989 und spielt drei Jahre nach der „Wende“ von 1968. Anfang der 90er, wo die Euphorie in Europa nach dem Fall des Kommunismus noch anhält, schildert die Autorin Schicksale von zwei Vertretern zweier verlorener Generationen, deren Leben durch die kommunistische Diktatur zerstört oder entwurzelt wurden. Ihre Helden wollten sich nicht wie die meisten Tschechen dem totalitären Regime fügen, verließen ihr Land und ziehen wie ‚vagabundierende Samurais‘ durch Europa, überprüfend, ob es für sie schon „zwischen Tod und Leben unentschieden“ steht. Das Romanende sprengt die Handlungszeit und versetzt die Romanhandlung in die Zeit nach der Wende von 1989. Die schreibende Protagonistin will sich der neuen Situation stellen, für sie „ist Zeit, abzubrechen“

(MONÍKOVÁ 1992: 234), und zwar ihre Lebensweise als ihr Leben sinnlos riskierendes Stuntgirl.<sup>49</sup> Somit leitet der letzte Satz den nächsten Roman *Verklärte Nacht* (1996) ein, dessen Geschichte sich Anfang der 90er abspielt und der einen Versuch um eine Ankunft zu Hause thematisiert. In diesem Roman kommt Japan nicht mehr vor; der Wunschort, der eine ähnliche Transformation von Verklärung zur Kritik durchmacht wie Japan zuvor, ist diesmal Prag.

### 3. Zwischen Japan und Deutschland unterwegs. Literatur im Briefwechsel

Libuše Moniková hat ihren ‚Schriftsteller-Samurai‘ Yutaka Haniya im Rahmen des Deutsch-japanischen Gesprächs kennen gelernt, jedoch nicht beim Symposium in Hiroshima, sondern bei jenem in Nagoya am 26. Juni 1988; sie hätten<sup>50</sup> sich sehr gut verstanden. Unmittelbar nach ihrer Begegnung hat der japanische Autor ihr seine Werke nach Deutschland geschickt:

Frankfurt, 1/8 88

Dear Yutaka Haniya,  
the encounter with you in Nagoya was the most important event of my visit to Japan. It was a great pleasure to speak with you, not only about Dostoevsky. Thank you very much for your letter and for your books (I send you mine) I hope we see us again. I am honoured to know you and deeply impressed.

Yours Libuše Moniková<sup>51</sup>

So lässt sich erkennen, dass die *Treibeis*-Begegnung der jungen Tschechin mit einem japanischen Schriftsteller autobiographisch geprägt ist. Der im Text erwähnte Brief Haniyas an Moniková blieb nicht erhalten.

Sein nächster Brief reagiert auf die Dankrede für den Kafka-Preis, der Libuše Moniková am 6. Juni 1989 in Klosterneuburg bei Wien verliehen wurde. In dieser Rede bekennt sie sich zu ihren literarischen Vorbildern und teilt ihre Lektüre in Dekaden auf: Dostojewski und russische Literatur, Kafka, Arno Schmidt. Mari Kato, die Mitveranstalterin der Symposien in Japan, hat Libuše Moniková im Juni 1989 in Berlin besucht und von ihr ihre Kafka-

<sup>49</sup> BRAUNBECK (2005: 263) deutet das Romanende von einem intermediellen Ansatz aus als narrative Rückgabe einer geliehenen Filmfigur: „Moniková has successfully kidnapped Karla from the film and employed her for the narrative, but as a double her part is limited.“

<sup>50</sup> Laut der Mitveranstalterin Mari Kato, dies bestätigt auch Michael Herzog.

<sup>51</sup> Diesen Text hat die Autorin am 2.8.1988 von Frankfurt am Main geschickt, auf einer Ansichtskarte mit dem Bild von Andrea da Firenze (1365) *Der Abstieg von Christus zum Limbus der Väter* – Moniková kommentiert das Bild auf der Rückseite als ‚Dämonen‘. Diese Ansichtskarte befindet sich mit drei anderen in Kanagawa Museum of Modern Literature in Yokohama, unter der Archivnr. 111292. Alle sind adressiert nach Kichijoji-mi-nami, 2–14–5, Musashino-city, Tokyo. Die Korrespondenz wurde in ihrer ursprünglichen Form belassen.

Preis-Rede mit der Bitte erhalten, sie an Yutaka Haniya weiter zu schicken. Der Autor schreibt nach Berlin, er teile die literarischen Vorlieben:

Musashino-city, Tokyo

Aug. 4, 1989

Dear Libuše Moniková

Miss Mari Kato sent me an unexpected fortune, to read your Dankrede for Kafka-Literature prize and to see not only you but also your husband in a photograph. This photograph evoked me an impression of your solid, steady and vivid life in Berlin.

Congratulation for Kafka prize. The Golden Prague had another excellent writer. I had read, in my far young days, Čapek's ‚R.U.R.‘, [W]erfel's ‚Spiegelmensch‘ und Rilke's ‚Malte‘ – usw. I noticed that you recollected, in Dankrede, the original source of your Literature. You said, ‚Erste Dekade, von 13 bis 23 – Dostojewski (und die Russen überhaupt): der Duktus, die russische Seele, das Pathos, die [S]chönheit; reine Rezeptivität – ich las und las und war nicht mehr für leichte Kost zu haben.‘ In my teens, I also sunk deep in Russian Literature. Especially, Dostojewski und Lermontow was always on my desk, and I had convinced myself, blessing now, to meet the highest author of the world – Dostojewski, anyone couldn't surpass him.

Afterwards in my thirties, Kafka came to me. Then, your recollections are, wonderfully, also my old recollections. I hope you to write excellent works successively in this turbulent, somewhat tragi-comical and terrible times. I am in good health now.

Very cordially

Yutaka Haniya<sup>52</sup>

Moniková bedankt sich für diesen Brief mit einer Ansichtskarte<sup>53</sup> aus Berlin, die die *Treibeis*-Passage wiederholt in ein autobiographisches Licht rückt:

Berlin, 17/8 89

Dear Yutaka Haniya

Your letter is a great honour and pleasure for me – the encounter with you the most important event and the deepest impression during our Japan journey.

I hope you are well and continue your ‚Dead Demons‘ – such stringent works of intellectual effort and consequence are necessary in these fleeting times.

I wish you all the best.

Cordially Libuše Moniková

Ausnahmsweise nicht um *Die Dämonen*,<sup>54</sup> aber doch um die Literatur, geht es in den Neujahrswünschen<sup>55</sup> 1990, als Václav Havel der erste demokratische Präsident in der Tschechoslowakei nach der Wende von 1989 wurde:

<sup>52</sup> Dieser Brief befand sich bis 2005 im Nachlass der Autorin bei ihrem Ehemann Michael Herzog in Berlin, z.Z. befindet er sich im LA PNP in Prag. Der Brief wurde adressiert an die Berliner Wohnung der Autorin.

<sup>53</sup> Diese Ansichtskarte mit dem Motiv des Domes in Florenz wurde in einem Briefumschlag aus Berlin am 17. August 1989 geschickt.

<sup>54</sup> Yutaka Haniya hat an den *Dämonen* (Death spirits) bis zu seinem Tod im Jahre 1997 gearbeitet; es entstanden 5 Bände. Sein Gesamtwerk, herausgegeben von Kodansha Verlag in Tokyo 2001, beinhaltet 19 Bände.

<sup>55</sup> Diese Ansichtskarte mit dem Motiv der verschneiten Prager Burg wurde am 2. Januar 1990 aus Prag geschickt.

Dear Yutaka Haniya,  
I wish you a happy new year, health and joy. Today, in my city Prague, a writer is elected to be president.  
Cordially  
Yours Libuše Moníková

Die letzte Ansichtskarte<sup>56</sup> von Libuše Moníková an Yutaka Haniya kommt wieder auf ihre Begegnung in 1988 und deren Darstellung in *Treibeis* zurück. Moníková gibt konkrete Seiten an, auf denen diese Begegnung geschildert wird:

Berlin, 13/12 93

Dear Yutaka Haniya,  
my publisher (Hanser, München) had to send you my last novel „Treibeis“. There is a passage on Japan at the end of Chapter 6. (pages 146–151). Especially pages 150, 151 describe our encounter. I hope you have got the book. I wish you good health and good work on your Dämonen.  
Very heartfully  
Yours Libuše Moníková

Eine Reaktion auf diese Literarisierung Japans kommt wieder per Post, allerdings nicht aus Tokyo, sondern aus Hiroshima. Yoko Tawada erinnert sich an Moníkovás *Treibeis*-Lesung in Hamburg:

Hiroshima 27/1/93

Liebe Libuše,  
hier in Hiroshima erinnerte ich mich wieder an Deine Texte, die Du in Hamburg gelesen hast. Vieles, was ich nicht in dieser Stadt sehen kann, habe ich in Deinen Texten gesehen.  
Viele Grüße  
Yoko

Dieser Text wurde auf einer Ansichtskarte mit dem Bild der Ruine der früheren *Hiroshima Prefectural Industrial Exposition Hall* geschickt, die vom tschechischen Architekt Jan Letzel 1912 aus Glas, Beton und Stahl gebaut und am 6. August 1945 durch die amerikanische Atombombe stark beschädigt wurde. Im August 1967 wurde die Ruine, eines der wenigen wenigstens teilweise erhaltenen Gebäude, konserviert und zum Mahnmal – als ‚The Dome of A-Bomb‘ – der Opfer der Atombombe erklärt. Es ist das einzige offensichtliche Zeichen der verheerenden Explosion in der ganzen Stadt, die schockierendsten Bilder und Zeugnisse der ungeheuerlichen Katastrophe sind im *Peace Memorial Museum* verborgen. Ende der 80er und Anfang der 90er waren die politischen Aktivitäten der Stadt noch nicht so ausgeprägt wie heute.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Diese Ansichtskarte mit der Statue des Kaisers Karls des Vierten vor der Karlsbrücke wurde in einem Briefumschlag aus Berlin geschickt. Die Briefmarke mit dem Poststempel wurde ausgeschnitten.

<sup>57</sup> Seit Ende der 90er Jahre spielt Hiroshima eine sehr aktive Rolle in den Initiativen für die Abschaffung der Atomwaffen. 1998 hat sich die Stadt zur ‚Welt-Friedensstadt‘ erklärt

Somit wird der literarische Briefwechsel zwischen Japan und Deutschland, in dem es vor allem um Hiroshima und Literatur geht, von einer Autorin abgeschlossen, die zu beiden Kulturen gehört und deswegen auch die (literarische) Reaktion Libuše Moníkovás auf ‚Hiroshima‘ nachvollziehen kann.

#### 4. Böhmisches oder japanische Dörfer? Eine Zusammenfassung

Wie gezeigt werden konnte, zeichnet sich in der Darstellungsweise Japans bei Libuše Moníková eine klare Entwicklung von Verklärung zur Kritik ab, ihre Japan-Imaginationen tendieren von Freund- zu Feindbildern. Dieser Wandel konnte durch Zeugenaussagen sowie Briefzitate auf die Japan-Reise der Autorin 1988 zurückgeführt werden.

Die Japanbilder Moníkovás sollen, ähnlich wie ihre tschechischen ‚Realien‘, mehr als nur das Wissen über das Land vermitteln. Auch die eher seltenen Standardbilder sowie einige Klischeebilder bekommen im Text meist eine neue Funktion und rufen etwa poetologische oder gesellschaftskritische Diskurse und Diskussionen hervor. Außerdem werden die Koordinaten der japanischen ‚Realien‘ oft verändert, wie dies am Beispiel der Versetzung der ‚Bubble-Economy‘ an den Anfang der 70er Jahre in *Treibeis* oder an Orrens Aneignung des ‚fremden‘ Langnasen-Klischees in *Die Fassade* gezeigt wurde. Durch das Beziehen einer Samurai-Identität auf Marie in *Die Fassade* wird ein Kollektivsymbol umgekehrt:<sup>58</sup> Eine Frau im Kimono ergibt bei Moníková keine Geisha. Einige Japanbilder funktionieren als Querverweise, etwa der homonyme Titel *Der blutige Thron* im Hauptwerk Moníkovás. Somit ähnelt der Umgang der Autorin mit der japanischen Topik jenem mit den ‚böhmischen Dörfern‘ und bewegt sich von der Intention her zwischen Aufklärung, Dekonstruktion und neuer Zusammensetzung.

Über die einzelnen Bilder hinaus konnte für beide Bücher eine bedeutende Rolle der Japantopoi für die Romankomposition und zugleich -intention festgestellt werden. In *Die Fassade* wird Japan zur Chiffre für ein Traumland, das die große Abenteuerreise der tschechischen Künstler durch die halbe Welt auslöst. Diese Japan-Reise und die Kunstaufträge aus Japan sollen zugleich die Zugehörigkeit der tschechischen Kultur zur zivilisierten Welt legitimieren. Außerdem finden die Künstler über Japan in einem existenziell-aufklärerischen Spannungsbogen eine neue Zuversicht in ihrer Arbeit: Zunächst durch einen Film, dann durch ihre Reise.

In *Treibeis* wiederum wird die männliche Hauptfigur nach der ‚Lehre der Samurai‘ konstruiert und das Konzept des Heldentums übernommen: Der tschechische Held, der gegen die Diktatur Hitlers gekämpft hat und vor dem

und weist verschiedene Aktivitäten gegen die Atomrüstung auf, etwa die Veröffentlichung der Dokumente zur Atombombe (PEKAR 2005: 82).

<sup>58</sup> Zu den Japantopoi und deren Kollektivsymbolen (etwa Geisha und Kimono, Samurai und Schwert) vgl. OPHÜLS-KASHIMA (2005: 156ff.).

kommunistischen Regime ins Exil gegangen ist, wird als ‚dienstloser, vagabundierender Samurai‘ dargestellt, der sich immer wieder der Frage stellen muss, ob es ‚zwischen Tod und Leben unentschieden‘ steht. Insofern wird das Japanische bohemisiert, in den ‚eigenen‘ kulturhistorischen und -politischen Kontext gesetzt und somit als Folie für tschechische Geschichte(n) verwendet. In diesem Sinne ist auch der (literarische) ‚Fall Hiroshima‘ zu verstehen. Durch die Versetzung der autobiographisch gefärbten Hiroshima-Reise der *Treibeis*-Protagonistin in das Jahr 1970, also unmittelbar nach der Okkupation der Tschechoslowakei durch die Truppen des Warschauer Paktes, klingen bei der Kritik Karlas am japanischen Umgang mit der Zerstörung so vieler menschlicher Leben durch eine Großmacht tschechische Töne mit. Ähnlich instrumentalisiert wird auch Akira Kurosawa: Wird der japanische Regisseur in *Die Fassade* quasi zum Paten einer Liebesbeziehung zweier Kinoliebhaber, steht in *Treibeis* seine verweigerte Aufnahme in Japan für das Schicksal eines in der Welt bekannten und zu Hause verkannten Künstlers und weist auf Libuše Moníková und deren Rezeption in ihrem Heimatland hin, die erst nach ihrem Tod 1998 eingesetzt hat. Umgekehrt gibt es zahlreiche Beispiele für literarische Rezeption der japanischen Kultur, insbesondere der (Film)-Kunst und der Literatur – neben Moníkovás Lobgesang an Akira Kurosawa in beiden Romanen ist ihre Hommage an Yutaka Haniya in *Treibeis* zu nennen. Diese Wechselbeziehung von Literatur und Leben spiegelt auch der Briefwechsel beider Autoren wider.

#### Literatur:

ADORNO, Theodor W. (1995): Kulturkritik und Gesellschaft. – In: *Gedichte nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam, 26–49.

BIANCO, Lucien (Hg) (1996): Das moderne Asien (Fischer Weltgeschichte, 33). Frankfurt/Main: Fischer.

BRAUNBECK, Helga G. (2005a): „Der Roman muß sich die Bilder holen“: Film Discourse in the Texts of Libuše Moníková. – In: Brigid Haines, Lyn Marven (Hgg.), *Libuše Moníková in Memoriam*. Amsterdam, New York: Rodopi, 245–279.

BRAUNBECK, Helga G. (2005b): Die Wege zu den Bildern, zu den Tönen, durch die Texte. Intermedialität im Werk Libuše Moníkovás. – In: Patricia Broser, Dana Pfeiferová (Hgg.), *Hinter der Fassade: Libuše Moníková*. Wien: Edition Praesens, 148–170.

CAMUS, Albert (2000): *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek: Rowohlt, 155–160.

CRAMER, Sibylle (1992): Rezension von *Treibeis* im Deutschlandfunk, gesendet am 30. 8. 1992, um 16.10–16.30 Uhr, 1–10.

CORNEJO, Renata (2005): „Ich schreibe eigentlich tschechisch in deutscher Sprache.“ Zur Rezeption von Libuše Moníkovás Werk in ihrem Heimatland. – In: Patricia Broser, Dana Pfeiferová (Hgg.), *Hinter der Fassade: Libuše Moníková*. Wien: Edition Praesens, 256–276.

DEUTSCH-JAPANISCHES GESPRÄCH: *Literatur in dieser bewegten und sich wandelnden Zeit* (1988). o.O.: Kawai Institut für Kultur und Erziehung.

FORMANEK, Susanne (2005): Planmäßige Verwirrungen: Zum Japanbild in Gerhard Roths ‚Der Plan‘. – In: Martin Kubaczek, Masahiko Tsuchiya (Hgg.), „Bevorzugt beobachtet“. *Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München: Iudicum, 181–205.

HARA, Tamiki (1988): Sommerblumen. – In: *Werke zur Lesung* (Deutsch-Japanisches Gespräch: Literatur in dieser bewegten und sich wandelnden Zeit), Veranstalter: Kawai Institut für Kultur und Erziehung, Goethe Institut Tokyo, Kyoto, Osaka, 14–22.

JAPAN (2005): *Reiseführer*. Ostfildern: Baedeker.

KURIHARA, Sadako (1988a): Helft den Gebärenden! – In: *Werke zur Lesung* (Deutsch-Japanisches Gespräch: Literatur in dieser bewegten und sich wandelnden Zeit), Veranstalter: Kawai Institut für Kultur und Erziehung, Goethe Institut Tokyo, Kyoto, Osaka, 23.

KURIHARA, Sadako (1988b): Wenn von Hiroshima die Rede ist. – In: *Werke zur Lesung* (Deutsch-Japanisches Gespräch: Literatur in dieser bewegten und sich wandelnden Zeit), Veranstalter: Kawai Institut für Kultur und Erziehung, Goethe Institut Tokyo, Kyoto, Osaka, 24.

MARVEN, Lyn (2005): Libuše Moníková: Bibliography. – In: Brigid Haines, Lyn Marven (Hgg.), *Libuše Moníková in Memoriam*. Amsterdam, New York: Rodopi, 281–309.

MILLOT, Bernhard (1982): Kamikaze. Geist, Organisation und Einsatz der japanischen Todespiloten. Bayreuth: Neff.

MONÍK, Josef (1999): Meine Schwester, meine Mutter und einige Tiere. – In: Delf Schmidt, Michael Schwidtal (Hgg.), *Prag – Berlin: Libuše Moníková* (= Literaturmagazin, 44). Reinbek: Rowohlt, 143–151.

MONÍKOVÁ, Libuše (1994): Böhmen am Meer. – In: Dies., *Prager Fenster*. München, Wien: Hanser, 56–62.

MONÍKOVÁ, Libuše (1987): *Die Fassade*. München, Wien: Hanser.

MONÍKOVÁ, Libuše (1992): *Treibeis*. München, Wien: Hanser.

MONÍKOVÁ, Libuše (1996): *Verklärte Nacht*. München, Wien: Hanser.

OPHÜLS-KASHIMA, Reinold (2005): *Das Lächeln der Amaterasu, Hasenjahre und Neue Musik aus Japan – Japanismen in Romanen von Elisabeth Reichart, Adolf Muschg und Thorsten Krämer*. – In: Martin Kubaczek, Masahiko Tsuchiya (Hgg.), „*Bevorzugt beobachtet*“. *Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München: Iudicum, 151–163.

PALCR, Zdeněk (1997): Katalog výstavy [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von Státní galerie výtvarného umění v Náchodě [Staatliche Galerie der bildenden Kunst in Náchod].

PEKAR, Thomas (2005): ‚Hiroshima‘ in deutschsprachigen Texten der Nachkriegszeit. Versuch einer heterotopologischen Bestimmung. – In: Martin Kubaczek, Masahiko Tsuchiya (Hgg.), „*Bevorzugt beobachtet*“. *Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München: Iudicum, 79–92.

PFEIFEROVÁ, Dana: Der Schriftsteller und das Gewissen des Volkes. Der Einfluß der tschechischen ‚Realien‘ auf Moníkovás Gestaltung der Künstlerfiguren. – In: Patricia Broser, Dies. (Hgg.), *Hinter der Fassade: Libuše Moníková*. Wien: Edition Praesens, 238–255.

PFEIFEROVÁ, Dana: Zwischen Alltag und Ausnahmezustand. Zur Positionierung des Mythos im Werk von Libuše Moníková. – In: Brigid Haines, Lyn Marven (Hgg.), *Libuše Moníková in Memoriam*. Amsterdam, New York: Rodopi (*German Monitor* No. 62), 235–250.

PODIUMSDISKUSSION (2005): Dana Pfeiferová im Gespräch mit Josef Moník, Eda Kriseová und Magdalena Hennerová. – In: Patricia Broser, Dana Pfeiferová (Hgg.), *Hinter der Fassade: Libuše Moníková*. Wien: Edition Praesens, 287–305.

RUPRECHTER, Walter (2005): Versuch einer Typologie von Japanbildern. – In: Martin Kubaczek, Masahiko Tsuchiya (Hgg.), „*Bevorzugt beobachtet*“. *Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München: Iudicum, 264–278.

SCHOLL, Sabine (2005): Die Welt als Ausland. Japanbilder bei Libuše Moníková und Vera Linhartová. – In: Martin Kubaczek, Masahiko Tsuchiya (Hgg.), „*Bevorzugt beobachtet*“. *Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München: Iudicum, 138–150.

## Zu einigen Aspekten der kontrastiven Phraseologie am Beispiel Deutsch-Tschechisch. Theoretische Prämissen und praktische Überlegungen

Dalibor Zeman

### 1. Vorbemerkungen und Zielsetzung

In den letzten Jahrzehnten ist die Vermittlung der deutschen Phraseologie sowohl im Hinblick auf den muttersprachlichen als auch auf den fremdsprachlichen Bereich (DaF) wieder in Bewegung. Eine Reihe neuer Denkanstöße für den Bereich DaF ist etwa der Zweitsprachenerwerbsforschung zu verdanken, für die seit vielen Jahren der Erwerb fester Wortkomplexe Priorität besitzt. Der vorliegende Beitrag setzt sich mit einem durchaus bedeutenden Teilgebiet der Phraseologieforschung, und zwar der konfrontativen Phraseologie, auseinander. Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Phraseologieforschung sich in den letzten Jahrzehnten als eigenständige linguistische Disziplin etabliert hat. Vor allem die Zahl von wissenschaftlichen Studien und Forschungsberichten sowie Monographien beweist das wissenschaftliche Interesse an verschiedenen Problemen der Phraseologie (z.B. Phraseodidaktik, Kontrastivität in der Phraseologie und Bedeutungsumschreibung der Phraseologismen bzw. Wechselverhältnis von Syntax und Semantik). Wegweisend in dieser Richtung waren Lexikologen, für das Deutsche wären etwa Harald Burger, Dmitrij Dobrovol'skij, Wolfgang Fleischer, Csaba Földes, Regina Hessky, Jarmo Korhonen, Klaus Dieter Pilz und Barbara Wotjak zu nennen. Ausgehend von den wissenschaftlichen Arbeiten werden in diesem Beitrag einige kontrastive Modelle sowie Problemskizzen präsentiert, die für die Gegenüberstellung der Phraseolexeme (Deutsch vs. Tschechisch) relevant sind.

Bei der kontrastiven Analyse befasst man sich mit Mikrosystemen verschiedener Sprachen; wichtige Vorarbeiten zu einer umfassenden kontrastiven Analyse der Phraseologie zweier Sprachen leistete der russische Forscher Aleksandr D. Rajchštejn (1980). Insofern sind auch Wotjaks Erwägungen heranzuziehen, die die Grundlage für Schlussfolgerungen und Verallgemeinerungen hinsichtlich der Motivation und der Bedeutung sowie der Struktur bilden.

Sprachen, die über Jahrhunderte hinweg in ein und demselben Gebiet als Kommunikationsmittel verwendet werden, zeigen die Tendenz, sich auf allen sprachlichen Ebenen gegenseitig zu beeinflussen. In einem ergänzenden Exkurs zu deutsch-tschechischen phraseologischen Entlehnungen wird daher versucht, die These vom mitteleuropäischen Sprachbund sowie die sich aus dieser Entwicklung ergebenden sprachlichen Konvergenzprozesse (vor allem bezüglich der Phraseologie) zu skizzieren.