

- STRAUß, Emil (1925): *Die Entstehung der deutschböhmisches Arbeiterbewegung*. Prag: Verlag des Parteivorstands der Deutschen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei in der Tschechoslowakischen Republik.
- TEMPSCH, Rudolf (1988): Schweden und die antifaschistischen Sudetenflüchtlinge. Undatiertes Typoskript. Enthält Typoskript eines Interviews mit Arthur Schober am 16./17.3.1988.
- WEIß, Friedrich (1986): Erinnerungen aus meinen letzten Amtsjahren in Teplitz-Schönau 1933–1938. – In: W. Iggers (Hg.), *Die Juden in Böhmen und Mähren. Ein historisches Lesebuch*. München: Beck, 345–353.
- WEISZ, Ruth (1988): *Und es ist doch keine Lüge*. Unpublizierte Autobiographie.
- WEISZ, Ruth (1994): Brief an Peter Becher vom 5. März 1994.
- WERFEL, Franz (1929): *Barbara oder die Frömmigkeit* [zit. nach der Taschenbuchausgabe von 1988]. Frankfurt/Main: Fischer.
- WINTER, Eduard (1938): *Tausend Jahre Geisteskampf im Sudetenraum. Das religiöse Ringen zweier Völker*. Salzburg: Müller.
- WLASCHEK, Rudolf M. (1995, 1997, 2003): *Biographia Judaica Bohemiae*. Bd. 1–3. Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa.
- WULFFEN, Barbara von (1989): *Urnen voll Honig. Böhmen – Aufbruch in eine verlorene Zeit*. Frankfurt/Main: Fischer.
- ZESSNER, Klaus (1976): *Josef Seliger und die nationale Frage in Böhmen. Eine Untersuchung über die nationale Politik der deutschböhmisches Sozialdemokratie 1899–1920*. Stuttgart: Seliger-Archiv.

## „Schloß, Kafka, Fassade“ – auf den Spuren Kafkas im Werk von Libuše Moníková

Renata Cornejo

Auch wenn Franz Kafka (1883–1924) und Libuše Moníková (1945–1998) auf den ersten Blick nur wenig Gemeinsames haben, da sie einer anderen Zeit und einer anderen Schriftstellergeneration angehören, verbindet sie doch einiges. Beide wurden in Prag geboren und von dieser Stadt, von deren Atmosphäre und Mythen ausschlaggebend geprägt; beide werden vom „Mütterchen Prag mit Krallen“ nie mehr losgelassen, obwohl Moníková Prag 1971 – im Unterschied zu Kafka – verließ und sich in ihrer Wahlheimat Deutschland als Mensch integrieren und als Autorin erfolgreich etablieren konnte. Prag ist ein imaginativer (bei Kafka) oder realer (bei Moníková) Topos ihrer Werke, von dem aus sich die literarischen und essayistischen Werke Libuše Moníkovás als ‚Erinnerungstexte‘ lesen lassen:

Damit sind weniger biographische Erinnerungen der Autorin gemeint [...], als vielmehr das spezifische Verhältnis zwischen der Stadt Prag und dem subjektiven und kollektiven Gedächtnis, wie es in Moníkovás Texten entfaltet wird. (VEDDER 1998: 8)

In seiner Omnipräsenz bildet Prag bei Moníková das Raster und zugleich eine durchsichtige Folie, auf deren Hintergrund die Prager Geschichte als Weltgeschichte sichtbar und lesbar wird – Prag 1968, Prag der Normalisierungsjahre, Prag der Nachwendezeit.

Ihr Erstlingswerk *Eine Schädigung* (1981) ist eine eindringliche Darstellung der physischen Vergewaltigung einer jungen Prager Studentin durch eine uniformierte Macht, einen Polizisten, und lässt sich als metaphorische Parallele des zerschlagenen Prager Frühlings und der physischen wie psychischen Vergewaltigung eines mitteleuropäischen Landes durch die ‚brüderlichen Armeen‘ lesen. Ins Prag der 70er Jahre, in die Zeit der Unterdrückung und Angst, führt Moníková ihre Leser auch in ihrem letzten, posthum veröffentlichten Roman *Der Taumel* (2000), den sie wegen Krankheit und vorzeitigem Tod nicht mehr beenden konnte. Dessen Hauptfigur, ein Professor der Kunstakademie, bewegt sich durch das dunkle Prag der ‚Normalisierungszeit‘ mit seiner bedrängenden und bedrohenden Atmosphäre. Der Normalität des Unnormalen ausgeliefert, schwankt er zwischen Resignation und Auflehnung. In dem 1996 erschienenen Roman *Verklärte Nacht* kehrt die Hauptfigur dagegen in ein befreites Prag zurück, in das die Heimkehr einer Exilantin angesichts der sich veränderten und verändernden Nachwendegesellschaft problematisch bleiben muss. Obwohl nicht mehr als Spielkulisse und Handlungsort, ist das „goldene und hunderttürmige Prag“ auch in Moníkovás anderen Werken ständig präsent. In *Pavane für eine verstorbene Infantin* (1983) stammt die zwischen Sprach- und

Landesgrenzen schwankende Literaturdozentin, die auf der Suche nach ihrem Ursprung und ihrer Identität ist, aus Prag und bleibt in Erinnerungen an diese Stadt, in deren Sagen und Mythen gefangen. In der *Fassade* (1987) flüchten vier, nach 1968 unbequem gewordene Künstler aus Prag aufs Land und versuchen, in Friedland-Litomyšl die Schlossfassade zu restaurieren, was sich als eine wahre Sisypchos-Arbeit erweist. Im Roman *Treibeis* (1992) begegnen sich in Österreich zwei Prager Exilanten – ein 1948 aus der Heimat vertriebener Englischlehrer und eine nach 1968 emigrierte Germanistin. Trotz der Ähnlichkeit der Schicksale und Erfahrungen müssen sie sich eingestehen, dass die Suche nach dem gemeinsamen Prag, „dem Ort, um den sich alles dreht“ (MAGENAU 1998) und den sie verlassen haben/mussten, vergeblich bleibt und nur als gemeinsamer Verlust zu orten ist. Um Prag im weiteren Sinne des Wortes geht es auch in Moníkovás zweitem Essayband, der neben Literaturporträts von Milena Jesenská, Ladislav Klíma oder Ingeborg Bachmann die neuere tschechische Geschichte, deren Traumata sowie die deutsch-tschechischen Beziehungen thematisiert.

Der Titel *Prager Fenster* (1994) kann als Motto ihres ganzen Werkes gelesen werden. Die Fenster in und auf Prag bieten einerseits weitreichende und detaillierte Einsichten in die geschichtsträchtige Stadt, in und auf die böhmische sowie neuere tschechische Kulturgeschichte; andererseits ermöglicht Prag als Fenster zur europäischen Geschichte, in dem diese zugleich als Spiegelbild erkennbar wird, einen besonderen Blick auf die Welt, sie sensibilisiert für die Wahrnehmung von Macht und Unterdrückung und für die „blinden Flecken“ der Geschichtsschreibung. Während die Fenster in und auf Prag Szenarien und Bilder entwerfen, die der Lektüre bedürfen, ermöglicht Prag als Fenster gerade solche Lektüre der Sichtbarmachung (vgl. VEDDER 1998: 8).

Außer dem Topos Prag als einem realen oder imaginativen Handlungsort verbindet Moníková und Kafka auch die deutsche Sprache – für Kafka die Muttersprache, für Moníková die erlernte Fremdsprache, zu der sie sich als Autorin erst während der Arbeit an ihrem ersten Buch durchgerungen hat:

Am Ende des Buchs wußte ich, jetzt kann ich Deutsch. Die fremde Sprache hatte sich in diesem Fall als überraschend produktiv erwiesen, da sie die nötige Distanz zum Thema ermöglichte. Diese Sprache begann mich zu interessieren. (ENGELER 1997: 14)

Moníkovás Sprache, die in ihrer Kargheit, Genauigkeit und Prägnanz die Faszination an Kafkas Sprachwelt verrät, hat sich bei ihr zu einem eigenständigen und eigensinnigen Deutsch entwickelt, um das sie mancher deutsche Autor beneiden könnte. Aus dem Mangel heraus erarbeitete sie sich eine eigene Sprache, die sich durch den Reichtum der ihr zur Verfügung stehenden Sprachmittel, durch die Originalität ihrer Anwendung sowie durch die Bereicherung der deutschen Sprache auszeichnet. Der Kafka-Preis, der Moníková 1989 für ihr bisheriges Werk verliehen wurde, unterstreicht mit Recht sowohl

die geistige als auch die sprachliche Verwandtschaft beider Autoren, Moníková räumt ein: „[...] mein Schreiben verdanke ich ihm. Er hat mich ermutigt zu schreiben, in einer Sprache, die nicht die meine war, in der ich nie sicher bin.“ (SAW 142).

Libuše Moníková machte sich mit dem Phänomen Kafka bereits während ihres Germanistikstudiums an der Prager Karls-Universität in den 60er Jahren vertraut<sup>1</sup> und er sollte neben Arno Schmidt zu ihrem literarischen Vorbild, ihrem Widersacher und ihrer Stütze (Vgl. PVI 147) werden. In ihren Essays *Schloß, Aleph, Wunschtorte* aus dem Jahre 1990 widmete Moníková die ersten vier Essays Franz Kafka. „Mit Kafka habe ich angefangen zu reflektieren – theoretisches Hadern, Essays, Beginn der Prosa“ (SAW 141), bekennt Moníková bei der Verleihung des schon erwähnten Kafka-Preises. In der Tat lässt sie sich bereits bei ihrem Erstlingswerk *Eine Schädigung* durch das gestalterische Prinzip von Kafkas *Proceß* inspirieren, indem sie die nacheinander gereihten Kapitel als abgeschlossene Episoden konzipiert. Auch inhaltliche Parallelen zu Kafkas Texten sind nicht zu übersehen. Die geheimnisvolle Geheimhaltung der Abschirmung des Verwaltungsgebäudes erinnert an Kafkas *Schloss*, und die Künstlerkolonie, in die sich die Ich-Erzählerin nach ihrer Tat (sie tötet ihren Vergewaltiger) vor der polizeilichen Verfolgung flüchtet, kann als utopischer Gegenentwurf zu Kafkas *Strafkolonie* gelesen werden (vgl. SCHENK 2002: 141). Sie kehrt in ihrem Werk immer wieder zu Kafka zurück – sowohl explizit (*Pavane, Fassade*) als auch implizit (*Fassade*).

Außer dem tschechischen Kontext, der ambivalenten Beziehung zu Prag und der deutschen Sprache verbindet sie mit Kafka insbesondere das Motiv des Schlosses (*Fassade*), das zugleich als intertextueller Bezug auf Kafkas *Schloss*-Roman fungiert. Am Anfang des Romans *Pavane für eine verstorbene Infantin* (1983) taucht wiederum die dichterische Schilderung der Prager Schauplätze nach Kafkas Erzählungen *Die Beschreibung eines Kampfes* und nach Kafkas Roman *Proceß* auf. Darüber hinaus ist der Roman selbst nicht zuletzt ein Versuch, Kafkas Texte – beispielsweise das *Schloss* – um- und weiterzuschreiben, indem sie neu oder zu Ende gedacht werden. Die Hauptfigur ist eine Literaturdozentin an einer deutschen Universität, deren Texte einen Versuch der Korrektur bzw. der Rehabilitation des literarischen Schicksals der Familie Barnabas darstellen. Zwischen dem Leben der Protagonistin Francine und der Familie Barnabas, die ohne Hoffnung auf Reintegration aus der dörflichen Gemeinschaft ausgeschlossen ist, besteht zweifelsohne eine Parallele. Im Unterschied zur resignativen Haltung der Familie Barnabas, die ihrem uner-

<sup>1</sup> Eduard Goldstücker, bei dem Moníková über den *Coriolan* von Shakespeare und Brecht promovierte (1970), war der Initiator der ersten Kafka-Konferenz im sowjetischen Machtbereich (1963 in Liblice).

füllen Verlangen nach einem Schuldspruch endlos hinterher rennt, macht die Ich-Erzählerin Francine ihre physische Anwesenheit symbolisch präsent:

Während die Barnabassen sich an vage Hoffnungen halten und in immer neuen, vergeblichen Versuchen verhaftet bleiben, setzt Francine anhand ihres Rollstuhls einen Punkt und erlangt aggressive, selbstversetzenden Übereinstimmung zwischen Zuschreibung und Wahl. Darin liegt gleichzeitig ihr Widerspruchspotential, denn dies ist der Ort, von dem aus sie zu schreiben beginnt und sich um das Schicksal der Familien Barnabas kümmert. (MANSBRÜGGE 2002: 41)

Im 12. Kapitel, das in Kafkas genauer Sprache geschrieben ist, schlägt sie als Alternativen die Solidarität eines der Dorfbewohner mit dem Familienvater oder seine Rehabilitation (Moníková nennt es Begnadigung) durch eine verspätete Übergabe eines Briefes aus dem Schloss vor. Der Brief kann als implizierter Schuldspruch verstanden werden, der jedoch keine grundlegende Veränderung im Schicksal der Familie bedeutet. Am Ende des Romans verlässt Olga ihre Familie, das feindselige Dorf sowie das unerreichbare Schloss und bricht auf: „Auf der Brücke, die auf die Landstraße führt, dreht sie sich um. Die Dorfhäuser liegen deutlich umrissen da, kein Schloß weit und breit.“ (PVI 147). Damit hat sich Olga aus der Schlossenge befreit und das Dorf hinter sich lassend macht sie sich auf den Weg in eine glücklichere Zukunft, umgeben von der verheißungsvollen, blühenden und staubigen Apfelbaumlandschaft der Chaussee. Eine Szene, die idyllisch anmutet – gäbe es nicht den ironisierenden Beatles-Schlusssatz „she’s leaving home, bye, bye“ (PVI 148). Wie Olga ihren Weg gefunden und eingeschlagen hat, so gelingt es auch der Ich-Erzählerin Francine, sich von der realen Welt loszubinden und in einem „Ritual symbolischer Todesaustreibung“ ihre biologische Schwester durch die literarische (Olga) zu ersetzen (sie verlässt den Rollstuhl, überwindet ihre Appetithemmungen und entledigt sich des Fotos ihrer Schwester): „An diesem Punkt ist das erzählende Ich nicht mehr auf sich selbst zurückgebannt, ist nicht mehr Francine, ist nicht Königin noch Fürstin, sondern ist zur Schwester von Amalia Barnabas, zu Olga, verschoben.“ (MANSBRÜGGE 2002: 42) Sowohl Francine als auch Olga brechen auf und wenden sich ihren Wegen zu. Durch den Schreibprozess haben sich nicht nur die Verhältnisse für Olga verändert, sondern auch der Ich-Erzählerin ist ihr eigener Aufbruch als Autorin in die literarische Fiktion gelungen, da sie sich aufgrund ihres Schreibens neu orten und vom Rollstuhl endgültig befreien kann. Gegen Ende des Romans wird vom Unterkastellan aus Kafkas *Schloss* nicht bloß vom „Naturtheater von Oklahoma“ aus dem *Verschollenen* geredet, sondern aus dem Geflecht der intertextuellen Bezüge wird ein selbstständiges, kunstvoll dichterisches Werk mit eigenen Figuren, Erleben und Wissen aufgebaut (vgl. KRAUS 1989: 65). Die Solidarität, die Gnade, die Anpassung (Amalia B. wird schwanger) und schließlich das Fortgehen – diese vier Selbstverwirklichungsmöglichkeiten sind radikalisierte Lösungsalternativen des Schicksals der Barnabas-Familie. Diese ist sich ihrer

Schuld bewusst und in Erwartung einer Strafe, die nicht kommt, schließt sie sich selbst aus der Gesellschaft aus und nimmt die daraus folgende Verachtung in Kauf. Alle vier Vorschläge repräsentieren eine Art Linderung, wobei die letzte Lösung – das Fortgehen – für Moníková die einzig wahre Lösung darstellt, auch im Sinne Kafkas (vgl. SAW 84). Ihre *Vier Versuche, die Familie Barnabas zu rehabilitieren* fasste Moníková im gleichnamigen Essay zusammen, das mit anderen Abhandlungen 1990 in der Essaysammlung *Schloß, Aleph, Wunschtorte* publiziert wurde.<sup>2</sup> Wie Klaus Schenk nachgewiesen hat, sprengt Moníkovás Essayistik die üblichen Grenzen dieses Genres. Ihre Essayistik erweist sich vielmehr als Schnittstelle einer Auseinandersetzung mit der Fiktionalität der Texte und kulturathropologischen Interessen, als

ein Schreiben der Differenz zwischen Fiktion und Interpretation, zwischen fremden und eigenem Text, als interkulturelle Relation und nicht zuletzt als Grenze zwischen Identifikation und Selbstbehauptung gegenüber ihrem literarischen Vorbild: Franz Kafka. (SCHENK 2002: 237)

Schon aus dem Titel der Essaysammlung *Schloß, Aleph, Wunschtorte* ist ersichtlich, dass das Motiv und die Symbolik des Schlosses für Moníkovás Werk von zentraler Bedeutung sind (zwei der vier Kafka-Essays sind dem *Schloss* gewidmet). Das Schloss ist der vielschichtige und vieldeutige Mittelpunkt eines Opus, an dem die (Welt)Geschichte stattfindet, es bildet den Anfangs- und den Endpunkt des breitangelegten Schlossprojekts *Die Fassade* (1987). Hier, am Schloss Friedland-Litomyšl, beginnt die Handlung und hier geht sie nach einem kurzen Intermezzo in Sibirien auch zu Ende. Friedland-Litomyšl, eine postmoderne Schöpfung eines real nicht existierenden Ortes, ist eine höchst raffinierte Zusammenfügung, die durch Smetanas Geburtsstadt Litomyšl die tschechische Geschichte im europäischen Kontext und durch die Anspielung auf die mutmaßliche Vorlage von Kafkas *Schloss* (Friedland) den Diskurs über die Entstehung der Macht aus einer Projektion umfasst. Die zweite Komponente – der Diskurs über die Entstehung der Macht aus einer Projektion – scheint für Moníková die wichtigere zu sein. Sie begreift Kafkas *Schloss* als Produkt der kollektiven Projektion der Dorfbewohner, die ihre eigenen Vorstellungen von der Machtausübung auf die Schlossbehörde übertragen und durch ihre mentale Zustimmung miterzeugen. Der Name des höchsten Repräsentanten der Schlosshierarchie, Klamm, signalisiert nicht nur die Sinnestäuschung und Illusion (so viel bedeutet das tschechische Wort ‚klam‘ auf Deutsch), etwas Nichtgreifbares, sondern auch die Selbsttäuschung des Einzelnen oder der Gesellschaft, die durch ihre moralische Einstellung die Täuschung (klam) legitimiert, sich damit identifiziert und dadurch an der Herstellung und Wahrung der Illusion partizipiert. Das Schloss funktioniert als Modell, das das Manipu-

<sup>2</sup> Tschechisch als *Eseje o Kafkovi* im Verlag Nakladatelství Franze Kafky (2002) erschienen.

lationspotential der Machtstrukturen und ihre Herrschaft über das Individuum, das nicht im Stande ist, sich ihrem Druck zu widersetzen, offen legt. Aus dieser Sicht initiiert das Schloss eine kulturelle und politische Auseinandersetzung mit der nicht nur tschechoslowakischen (1918, 1938, 1948, 1968),<sup>3</sup> sondern auch böhmischen Vergangenheit im europäischen Kontext (der Zeit der Luxemburger, der Hussiten, Wallensteins, der nationalen Wiedergeburt usw.). Durch die Demonstration der Verletzbarkeit der europäischen Kultur am Beispiel der politischen Vergewaltigung in der jüngeren tschechischen Geschichte wird das Schloss zu einer Metapher, die den Rahmen eines konkreten Ortes oder Landes sprengt.

Zugleich betreibt Libuše Moníková mit der „Rekonstruktion der Schlossfassade“ eine Mythendekonstruktion, eine Mythenumwertung und Mythenschaffung, da sie die konventionellen, tradierten Vorstellungen, die der tschechischen Kultur und Geschichte eigen sind, verändert oder ihnen ein neues Paradigma entgegenstellt. Während der Mythos der nationalen Wiedergeburt der Lächerlichkeit preisgegeben wird, wird der Libuše-Mythos bewusst umgedeutet. Die Fürstin Libussa ist nur eine der zahlreichen weiblichen Figuren, die die Form des Selbstopfers anzweifeln und den Märtyrer-Mythos unterminieren, indem sie sich ihrer Opferrolle entledigen und sich aus dem Rollenkorsett mittels dekonstruktiver Verfahren befreien (vgl. KLIEMS 1999: 262).

Insofern hat die Arbeit der vier Künstler (Podol, Patera, Mahltzahn, Orten), die die stickige Luft in der Metropole Prag nach 1968 für die frische Luft im verschlafenen „böhmischen Dorf“ Litomyšl eingetauscht haben, einen subversiven Charakter. Ihre Arbeit an der Fassade hat einen tieferen, versteckten Sinn. Sie korrespondiert mit Camus' Psychologie des Absurden, die von der Vorstellung des Sisyphos als eines glücklichen Menschen ausgeht. Auch sie „[...] freuen sich auf die Arbeit wie Sisyphos auf seinen herabgerollten Stein“ (Fa 9), wobei Sisyphos' Stein durch die herabbröckelnde Schlossfassade ersetzt wird: „Wenn sie mit einem Durchgang fertig sind, ist die erste Fassade, mit der sie vor Jahren begonnen haben, bereits so angefressen, daß sie von neuem anfangen können.“ (Fa 8). Die unbequemen Künstler<sup>4</sup> sind nicht bloße Restauratoren, sondern Maler und Bildhauer, die die allegorischen, mythischen oder historischen, kaum erkennbaren Fassadenmotive frei ergänzen oder auch neu schöpfen, dort, wohin sich der Blick der Besucher selten verirrt und wo somit die Kontrolle unterbleibt. Das „Umschreiben“ der Fassade bedeutet die Reflexion der Mechanismen von Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Nicht nur

die vergangenen „Vor-Bilder“ werden als Sgraffiti wiederhergestellt, sondern auch neue Bilder als „Relektüren“ kreiert:

Im Zitieren, Aneignen und Umschreiben zeigt sich auch die Veränderbarkeit der Lektüren der überlieferten Fragmente, so daß sich in diesem Verfahren poetologische und mnemotechnische Überlegungen verschränken. [...] Die Sgraffiti an der Schloßwand lassen sich als Geschichtsbilder lesen, die die Fragen nach den Prozessen, Verlusten und Wirkungen von Gedächtnis und Historiographie mitschreiben. (VEDDER 1998: 18f.)

Die Historiographie der Fassade kann weder Überblick noch Exemplarität garantieren, sie dient der (Re-)Konstruktion von Gedächtnisspuren, die zu Auslösern und Trägern einer oft widersprüchlichen Erinnerung werden. Dabei wird der Fokus auf diejenigen gerichtet, die im Gedächtnis aller Sieger die Verlierer sind. Auf diese Weise wird eine andere, fast vergessene Geschichte nicht programmatisch ausgerufen, sondern direkt im Text und am Text praktiziert (vgl. VEDDER 1998: 20). Unter die zahlreichen Sgraffiti, unter die historischen, mythologischen und philosophischen Motive von Yin und Yang zeichnen die Künstler programmatisch die „Allegorie der blinden Gerechtigkeit“ mit einem dritten, strahlend über die Auffahrt blickenden Auge (eine dreiäugige Justitia), die Quijotsche Windmühle und auch Josef K. mit seinem Fahrradausweis in vorgestreckter Hand, die sich als ihr persönlicher Beitrag zur „Verwitterung der Normalisierungsfassade“ deuten lassen. Auf Kafkas Roman *Proceß* geht Libuše Moníková in ihrem ersten Kafka-Essay ein, in dem sie ihn im Hinblick auf die Frage nach Schuld und Integration zu interpretieren versucht. Sie sieht im *Proceß* beide Bewegungen des gesellschaftlichen Diskurses vereint – die Auflösung der Schuld in Gesellschaften mit komplizierten Familien- und Sozialstruktur und die Individualisierung der Bestrafung. Im *Proceß* scheitert beides. Josef K. wird zum Sinnbild der Scham, zu einem Memento Mori einer Gesellschaft, die sich über ihre Toten schamlos hinwegsetzt. *Der Proceß* endet „nicht mit einem Schuldspruch, sondern durch die Zerstörung des Verhängnisses in sich selbst. Josef K. wird getötet, und die Scham, die ihn überlebt, fällt der Gesellschaft zu“ (SAW 21). Es bleibt jedoch nicht nur beim Verputz der Fassade. Ein Schreibtisch-Safe im Schlosskeller erinnert auffällig an den Geheimschreibtisch von Karl Roßmanns Onkel in *Amerika*. Pepi, eine der weiblichen Figuren, möchte sich in ihrem Abiturthema mit den möglichen Vorlagen von Kafkas *Schloß* beschäftigen und zieht sowohl eine Erzählung von der französischen Schriftstellerin Rachilde über ein Schloss in Betracht, „das immer gleich weit bleibt, trotz aller Anstrengung, es zu erreichen“ (Fa 209) als auch Němcovás *Babička*, die Kafka durch die Episode zwischen Kristla und dem italienischen Beamten inspirieren sollte. Alle diese impliziten Hinweise auf Kafka sind zugleich programmatisch gesetzte Signale, die auf eine innere,

<sup>5</sup> Kafka dürfte diesen Schreibtisch auf seinen Inspektionsreisen durch Nordböhmen gesehen haben, da er mehrmals nach Friedland kam.

<sup>3</sup> Jürgen Eder (1999) konkretisiert die Fassade als monumentale Chiffre für das europäische Gedächtnis am Beispiel der „schicksalhaften Acht“ der tschechoslowakischen Geschichte.

<sup>4</sup> Orten hat z.B. die Totenmaske des Studenten Jan Palach abgenommen, der sich 1969 aus Protest gegen den Einmarsch der Sowjetischen Armee auf dem Wenzelsplatz verbrannte.

tiefer Vernetzung hindeuten. Die Art und Weise der Darstellung der Tschechoslowakei der 70er Jahre spielt auf die Atmosphäre in Kafkas *Schloss* an, das durch die Erwähnung Friedlands in dem Namen Friedland-Litomyšl – nehmen wir hier einen Zusammenhang zwischen Friedland und dem *Schloss* an – bereits evoziert wird. Im Unterschied zu Kafkas K., für den das Schloss als eine fassbare Realität im Prinzip keine Bedeutung hat, ist für die vier Künstler das Schloss nicht nur real und erreichbar, sondern auch eine objektive Herausforderung, die subjektiv bewältigt werden muss. In ihrer Außenseiterrolle und Künstlerautonomie sind sie zugleich Augenzeugen ihrer Zeit und deren Zustände. Sie sind Zeugen des allmählichen Verfalls und der Vergänglichkeit der Fassade, hinter der Details zu erkennen sind, die dem Durchschnittsbürger verborgen bleiben und auch verborgen bleiben sollen. Sie kennen das Schloss, seine Struktur und sein Inneres, sie sehen nicht nur die Fassade, sondern auch hinter die Fassade als Intellektuelle, die das Gewissen und die verlorene Moral eines gedemütigten und demoralisierten Volkes repräsentieren. Während Kafkas K. alle Informationen über die Machtstruktur *Schloss* nur vermittelt (durch die Dorfbewohner) gewinnt, verfügen die Künstler über ein Wissen, dass ihnen Macht verleiht, sie sind keineswegs bloß Opfer, die z.B. ihrem Beruf nicht nachgehen können (zwei Maler und zwei Bildhauer müssen reproduktiv statt produktiv arbeiten, ein Objekt restaurieren), sondern sie sind zugleich Ankläger der Gesellschaft, der gegenüber sie sich zu wehren wissen.

Der einstige Kollaborateur und gegenwärtig exemplarische, übertrieben gewissenhafte Parteigenosse Jirse nutzt ohne Skrupel seine jetzige Machtposition als Schlossverwalter aus und erpresst schamlos die vier Künstler als vermeintliches Kriegsoffer, das jeder zu bemitleiden moralisch verpflichtet sei (er hat ein Holzbein, das ihn scheinbar verletzlich und hilfsbedürftig macht). Die Schlüssel des Schlossverwalters (des Türhüters aus Kafkas *Vor dem Gesetz*) und die Prothese fungieren als Attribut der Macht und der Machtbefugnis, hinter dem sich Jirse wie hinter einem Schutzpanzer sicher und unverletzbar fühlt. Wie in der Erzählung *Vor dem Gesetz* lässt sich diese Inszenierung als eine Parabel für die das ganze Buch durchziehende Thematik verstehen: die Autorität des Staates, des unerreichbaren und durch nichts zu erschütternden Machtapparates, der das absolute Informationsmonopol besitzt. Der subtil ausgetragene Machtkampf der Künstler mit der Obrigkeit findet seinen Höhepunkt in der plötzlichen Umkehrung der Machtverhältnisse und Jirses Bloßstellung vor dem Gericht als Kollaborateur, Nichtsnutz und Alkoholiker. In der „Variante des nächsten Jahres“ (Fa 14f.) verbrennt Podol einen Splitter seines Holzbeines und entledigt Jirse auf diese Weise gewaltsam eines seiner Machtattribute. In dem aus dem Ankläger Jirse im Laufe des Prozesses der Angeklagte wird, findet ein Entmachtungsprozess direkt vor dem Gericht statt.

Obwohl es sich sowohl bei Kafka als auch bei Moníková immer um Außenseiterfiguren am Rande der Gesellschaft und in der Isolation (aufgezwungen oder freiwillig gewählt) handelt, sind Moníkovás Gestalten überlebensfähig, sie sind in der Lage sich zu wehren, sich durchzusetzen. Das Schloss bedeutet zwar für das Künstler-Quartett eine Fluchtmöglichkeit, eine Notlösung aus der verzwickten Lage, es ist aber zugleich auch eine Möglichkeit der Selbstverwirklichung, eine Möglichkeit der künstlerischen und schöpferischen Freiheit. Dagegen wirkt Kafkas K. weltfremd und der Macht der Bürokratie wehrlos ausgesetzt. K. bleibt als Individuum immer schwächer als der Machtapparat und als das Schloss mit seiner undurchsichtigen Hierarchiestruktur. In beiden Fällen übt jedoch das Schloss eine magische Kraft auf die Hauptfiguren aus, in beiden Fällen handelt es sich um Figuren, die ihre Identität gegen die Macht zu behaupten haben.

Ebenfalls die Tatsache, dass das Schloss für den Landvermesser K. ein unerreichbares Ziel bleibt, dessen Konturen im Nebel kaum sichtbar, eher erahnbar sind, hat in Moníkovás Roman *Die Fassade* ihr literarisches Pendant gefunden. Das Schloss im konkreten Sinne ist erst einmal ein greifbares, erreichbares Objekt, das sich nicht nur anfassen lässt, sondern eine Grundvoraussetzung für die künstlerische Existenz der vier Restauratoren darstellt. In der zweiten, metaphorischen Ebene bleibt das Schloss, wie bei Kafka, ein symbolischer und als solcher unerreichbarer Ort. Die Restauratoren begeben sich auf eine Japanreise, die sie zunächst nach Sibirien führt. Das Reiseziel Japan bleibt jedoch unerreichbar und unerreicht, gleich nah und fern, die Bewegung nach vorne bedeutet nicht unbedingt eine Bewegung zum Ziel hin. Ähnlich wie Kafkas K. werden sie auf ihrer „Reise ohne Ankommen“ mit einigen, sich dem klaren Verstand entziehenden, weitgehend unbegreiflichen und absurden Situationen konfrontiert, sie sind machtlos der Willkür sowohl des bürokratischen Staatsapparates als auch der Gewalt der Natur ausgeliefert (vgl. das Bild des Schneesturmes und das Motiv des Sich-Verirrens). Doch im Unterschied zu Kafkas K., der sich erfolglos bemüht, in der Welt der Macht anzukommen, gelingt es Moníkovás Helden dieser Macht erfolgreich zu entkommen: nicht nur aus der realen Gefangenschaft eines Akademgorodok,<sup>6</sup> in dem sie gegen ihren Willen festgehalten werden, sondern auch aus der geistigen Gefangenschaft der ‚Normalisierungszeit‘, die in der Maifeier im dritten Teil des Romans ihren symbolischen Höhepunkt erreicht.

Im letzten Teil des Romans kehren schließlich die vier Künstler nach einer abenteuerlichen Reise durch die „Potemkinschen Dörfer“ der Sowjetunion wieder in die „böhmischen Dörfer“ „Groß-Friedlands“ zurück, wo gerade der

<sup>6</sup> Akademgorodok, ein neuzeitliches Potemkinsches Dorf, fungiert als Vorzeigestadt der Sowjetunion, in der die besten Gehirne des Landes konzentriert werden, um dem westlichen Kapitalismus die Stirn zu bieten.

1. Mai gefeiert wird. Begleitet von den Klängen der Internationale, vom Lärm der laut und angetrunken ausgerufenen Parolen und umgeben von den allgegenwärtigen Transparenten, verteilen sich die Künstler auf dem Gerüst, um die Schäden der Fassade zu besehen. Sie müssen feststellen, dass der Fahrradausweis von Josef K. auf der inzwischen abgebröckelten Fassade kaum noch zu erkennen ist. Trotzdem setzen sie ungestört ihre Arbeit fort, denn die aus der Erfahrung heraus entwickelte Einstellung der Heimkehrer heißt „Wir müssen annehmen, dass Sisyphos glücklich ist“ und „Wir müssen unseren Garten bestellen“ (Fa 440). Sie sind mit dem Vorsatz zurückgekehrt, in der Fassade die geheime, also inoffizielle Geschichte der Mongolen unterzubringen. Die Fassade des auffälligen Schlosses wird somit zur einzigartigen Möglichkeit, die eigene Erfahrung, die unterdrückte, verschwiegene und aus dem allgemeinen Bewusstsein schwindende Geschichte zurückzuholen, in der Fassade aufzubewahren und auf diese Art und Weise der Fassade ihr eigenes (wahres) Gesicht zurückzugeben. Die Fassade als strukturbildendes Motiv des Romans wird zum Gedächtnisort, an dem sich der tschechoslowakische politisch-historische Kontext aus der Erinnerung heraus rekonstruieren und trotz der Nichtdarstellbarkeit plastisch schildern lässt. Das Nebeneinander der erzählten Geschichten, Motive und Figuren entspricht dem Nebeneinander der Sgraffiti an der Schlosswand, die „nicht nur als Projektionsfläche für restaurierte, erfundene und zitierte Bilder und Embleme, sondern auch als Materialisierung des parataktischen Textverfahrens“ fungiert (VEDDER 1998: 21). Das Objekt „[...] Staatsschloß Friedland-Litomyšl – nationales Kulturdenkmal der ersten Kategorie“ (Fa 26) wird zum Kampf- und Schauplatz von Erinnerungen, die als gruppenspezifische, sprachlich/national geprägte und idiosynkratische Symbolisierungsverfahren weiter differenziert werden können (vgl. MANSBRÜGGE 2002: 91). Durch das behutsame Füllen der weißen Flecken (Sgraffiti an der Fassade) auf der Landkarte (Mittel)Europa beteiligen sich die „Restauratoren“ aktiv an der Konservierung des kollektiven Bewusstseins und Gewissens. Sie übernehmen de facto die Rolle der „Schreiber einer Anti-Geschichte“, zur Sprache kommt die Korrelation von Rekonstruktion und Konstruktion von „Wahrheit“, von „Geschichte schreiben“ und „Geschichte machen“ (vgl. VEDDER 1998: 19). Weil diese Form von Geschichtsschreibung nicht in konsistenten Erinnerungsbildern zu fixieren ist, muss eine solche Arbeit prinzipiell unabschließbar bleiben, wie im andauernden Verfall des gerade Restaurierten symbolisch hervorgehoben wird (Sisyphos-Metapher). Durch ihre unendliche, emsige Arbeit (der Titel des dritten Teiles heißt *Ohn' Unterlaß*), die jetzt einen Sinn ergibt, wird die Arbeit an der Schlossfassade für alle vier zum persönlichen Kampf gegen die Falsifikation der Geschichte, gegen die allgemeine Infragestellung aller menschlichen Werte sowie gegen den Gedächtnisverlust der europäischen Kultur.

Die *Potemkinschen Dörfer* (Titel des zweiten Teiles), in denen sich die Bizarrie, Unsinnigkeit und Absurdität der *Böhmischen Dörfer* (Titel des ersten Teiles) ins Extreme steigern, finden somit in der sinnvollen, da subversiven Sisyphos-Arbeit an der Schlossfassade am 1. Mai nicht nur einen symbolischen, sondern vor allem auch einen ironischen Höhepunkt.

Die Tradition der Selbstironie und des tschechischen Humors ist in der *Fassade* unübersehbar. Doch die von ihr selbst gewählte Schriftsprache wurde ihr paradoxerweise zum Verhängnis. Denn nicht die innere Welt und der Ort des Ursprungs (Prag) scheinen für das tschechische Literaturverständnis entscheidend zu sein, vielmehr die nationale Zuordnung nach der Literatursprache. Libuše Moníková, durch ihr Werk vor allem in der Bundesrepublik Deutschland bekannt und anerkannt, war sich der problematischen Rezeption in ihrem Heimatland durchaus bewusst: „Ich bin deutsche Autorin. Ich würde auch, sagen wir, die Proportionen anders bestimmen, wenn ich über die Themen für Tschechen schreibe.“ (MONÍKOVÁ 1991: 202) Obwohl sie auf deutsch für das deutsche Publikum schrieb, fühlte sie sich als Tschechin und beschäftigte sich das ganze Leben lang mit ihrem eigenen Land, dessen Geschichte, Kultur und Mythologie und vor allem mit Prag, wohin sie vor ihrem frühzeitigen Tod 1998 zurückkehren wollte. In ihren Romanen versucht sie immer wieder das Land ihres Ursprungs aus der Erinnerung und Erfahrung heraus zu rekonstruieren, zu ertasten und als Literatur für sich wiederzugewinnen: „Ich bin am Ort meines Ursprungs“, lässt sie in *Pavane für eine verstorbene Infantin* verlauten, nachdem sie den Weg von Petřín durch unterirdische Gänge bis unter die Burg in die Gruft der Kaiser, Könige und Königinnen schildert, „wir stehen uns gegenüber, am Ausgang unserer vergeblichen Geschichte – die Fürstin und das Wappentier“ (PVI 79). Sie ist am Ende eines Weges angekommen, der an der Südseite des Berges Petřín begonnen hat und der mit dem Weg von Josef K. gleichzusetzen ist – „der Weg Josef K.s mit den zwei reinlichen Herren zu dem Steinbruch, wo sie ihm das Messer im Herz umdrehen...“ (PVI 9). Der Roman endet mit der Austreibung des Todes in Josef K.s Steinbruch, an Kafkas Geburtstag. Somit verwischen sich die Grenzen zwischen Libuše Moníková als Fürstin Libussa und ihrem verstorbenen Fürsten Franz Kafka (SAW 143). Am zutreffendsten hat die ambivalente Zugehörigkeit der in Deutschland lebenden „böhmischen Fürstin mit tschechischem Akzent“ ihr deutscher Verleger Michael Krüger formuliert, der er sie als „eine tschechisch denkende, aber deutsch schreibende Schriftstellerin, deren Träume böhmisch eingefärbt sind“ (PAUL 1991: 31) charakterisierte.

## Literatur

- EDER Jürgen (1999): Die Jahre mit Acht – 1918, 1938, 1948, 1968 ... Zum Historischen bei Libuše Moníková. – In: D. Schmidt, M. Schwidtal (Hg.), *Prag – Berlin. Libuše Moníková* (= Literaturmagazin 44). Reinbek: Rowohlt, 87–98.
- ENGELER, Jürgen (1997): „Wer nicht liest, kennt die Welt nicht“. Ein Gespräch mit Libuše Moníková. – In: *Neue deutsche Literatur* 5/45, 9–23.
- KLIEMS, Alfrun (1999): Von der „Abschiebung des Widerstands ins Mythische“. Die Libuše-Saga und der Mythos der Nationalen Wiedergeburt bei Libuše Moníková. – In: E. Behring, L. Richter, W.F. Schwarz (Hgg.), *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südeuropas*. Stuttgart: Franz Steiner, 261–274.
- KRAUS, Wolfgang (1989): Laudatio für Libuše Moníková zum Franz-Kafka-Preis 6.6.1989. – In: *Deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas. Kafka-Symposium 1989*. Klosterneuburg/Wien: Österreichische Franz-Kafka-Gesellschaft, 64–68.
- MAGENAU, Jörg (1998): Immer als weiblicher Ahasver gefühlt. – In: *DIE TAGESZEITUNG*, 14.1.1998.
- MANSBRÜGGE, Antje (2002): *Autorkategorie und Gedächtnis. Lektüren zu Libuše Moníková*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1987): *Die Fassade*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. **(Fa)**
- MONÍKOVÁ, Libuše (1988): *Pavane für eine verstorbene Infantin*. München: DTV. **(PVI)**
- MONÍKOVÁ, Libuše (1990): *Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. **(SAW)**
- MONÍKOVÁ, Libuše (1991): Mitteleuropäische Romanexpedition (Gespräch mit Libuše Moníková). – In: *Literarisches Colloquium*. Berlin.
- PAUL, Werner (1991): Kein Wettbewerb des Schreckens. Deutsche und Tschechen: Libuše Moníková in den Münchner Kammerspielen. – In: *SÜDDEUTSCHE ZEITUNG* 271 (25.11.1991).
- SCHENK, Klaus (2002): Schreiben der Differenz – Libuše Moníkovás Essayistik und die Anfänge ihrer Prosa. – In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei* NF 8, 233–245.
- VEDDER, Ulrike (1998): Ist es überhaupt noch mein Prag? Sprache und Erinnerung in der Literatur Libuše Moníkovás. – In: H. Abret, I.

Nagelschmidt, (Hgg.), *Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren*. Bern/Berlin u.a.: Lang, 7–27.