

„Böhmische Dörfer“ – mit Schloß

Libuse Moniková *Fassade* als Schloßparaphrase

Wie entsteht Macht? –Seitdem diese Frage nach der Macht durch Foucault zu einer nach der Konstruktion verschiedener Machtverhältnisse uminterpretiert wurde, ist der Reiz einer Metapher wie Kafkas Schloß nicht geringer, aber ein anderer geworden.

Statt auf das Heer der neueren Kafka-Interpreten ist das Augenmerk vorliegender Arbeit auf eine Schriftstellerin gerichtet, die Kafka nicht nur gelesen, sondern auch fortgeschrieben hat.

Wie entsteht Macht? Was ihr Vorbild betrifft, gibt Moniková in ihrem Essay „Das Schloß als Diskurs“ eine klare Analyse:

K. sieht das Schloß bei seiner Ankunft nicht. Erst nachdem er im Dorf übernachtet hat, nachdem er durch das nächtliche Verhör im Wirtshaus – durch das Hin- und Herfragen nach seiner Identität und ihre unerwartete Bestätigung durch das Schloß – seine Orientierung verloren hat, wird er empfänglich für die endemische Optik des Dorfes. Am Morgen liegt das Schloß deutlich vor ihm und auf den ersten Blick entspricht es seinen Erwartungen. Im Näherkommen erweist es sich als ein elendes Städtchen, aus Dorfhäusern'zusammengetragen – eine Art Fata Morgana des Dorfes (woher hätten die Bauern auch ein anderes Bild nehmen können.)¹

Die vorgeschlagene Therapie ist nicht weniger deutlich: „Der Verzicht auf ein schützendes, auf Übereinstimmung beruhendes Weltbild ist die erste Absage an Herrschaftsbeziehungen, ein Mißtrauensvotum an jedes Regime.“²

In Moniková *Pavane um eine verstorbene Infantin*, dessen Ich-Erzählerin Kafka weiterschreibt, ist es einer einzigen Figur des Kafka-Dorfes beschieden, die Herrschaftsbeziehung aufzukündigen: einem Kind der Außenseiterfamilie Barnabas. Das Dorf, in das K. sich integriert, verläßt einzig und allein Olga:

Die letzten Häuser sind erreicht, in dieser Richtung ist das Dorf kurz. [...] Auf der Brücke, die auf die Landstraße führt, dreht sie sich um. Die Dorfhäuser liegen deutlich umrissen da, kein Schloß weit und breit. Die Knechte im Pferdestall, die Geschwister und Eltern hat sie hinter sich gelassen. Sie wendet sich ihrem Weg zu, der blühenden und staubigen

¹ Libuse Moniková, *Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays*, München 1990, S. 69.

² Ebd. S. 83.

Apfelbaumlandschaft der Chaussee – she's leaving home, bye bye.³

Dieses Bild, das als eine „Berichtigung [...] literarischer Schicksale“⁴ entsteht, ist offenbar nicht nur für die Ich-Erzählerin des Romans bestimmend, sondern auch für die Autorin Libuse Moníková. Sie verließ Prag 1971 und fing praktisch bei der Niederschrift ihres ersten Buches *Eine Schädigung*, das 1981 in der BRD erschienen ist, an, in der Fremdsprache, also deutsch zu schreiben.

Es dürfte einen kaum Wunder nehmen, daß die im Exil lebende (in Kassel, später in Frankfurt) Berliner Tschechin den Prager und deutschen Dichter immer wieder zu ihrem geistigen Vorfahren stilisierte. Doch die Ahnensuche dient in diesem Fall nicht zur Festlegung der eigenen Identität, sondern zum Fortschreiben des Fremden.

Ihre Beschäftigung mit Kafka ist breitgefächert, und sie unterließ es nie, die Besonderheit ihres eigenen Werkes in die von Kafka einzuschreiben. Was Wunder, wenn nach dem großen Erfolg der *Fassade* die Presse das Schloß Friedlant/Litomyšl als Kafkas Schloß verstehen wollte. Ein Mißverständnis, das von ihr nie dementiert worden ist.

Auch die Frage, wie Macht entsteht, wird Kafka analysierend, auf Kafka rekurrierend weiter geführt, nicht nur im Essay „Das Schloß als Diskurs“ und dem Roman *Pavane um eine verstorbene Infantin*, sondern hauptsächlich in Moníkovás 1987 erschienenem Roman *Die Fassade*.

Diese Frage möchte ich im Folgenden durch die weitere fortspinnen: Wie entsteht Geschichte? Oder genauer: Gibt es eine Geschichte jenseits der „Dispositive der Macht“?⁵ Eine Geschichte mit prinzipiell offener Struktur?

Als ein Unternehmen dieser Art dürfte man Libuse Moníkovás Roman *Die Fassade* ansehen. Der Roman, angesiedelt in einem ostböhmischen („tschechoslowakischen“) Schloß der achtziger Jahre, ist eingerahmt durch den endlosen und unbeendbaren Prozess einer Renovierungsarbeit. Die vier Restauratoren (Maler und Bildhauer in Zivil) kratzen, ritzen, gravieren und schraffieren in jahrelanger Arbeit in die Fassade ihre neualten Bilder ein: Reste der Ostblock-Witzkultur vom Hasen und dem Bären ebenso wie Motive der tschechischen Renaissance. Bilder, deren wunderbare Verschlingungen unschwer mit der Floskel, mit der der erste Teil überschrieben ist, abgetan werden können: dem Außenstehenden sind sie tatsächlich „böhmische Dörfer“ – also fremd und unverständlich.

³ Libuse Moníková, *Pavane für eine verstorbene Infantin*, Berlin 1983, S. 147.

⁴ Ebd., S. 109.

⁵ Vgl. *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978

Das Gegenstück zu den böhmischen Dörfern sind die Potemkinsche(n) Dörfer. Dieser zweite mittlere Teil des Romans ist ein Reisebericht über die Reise dieser Tschechen (und eines Luxemburgers) nach Japan, während derem sie in Sibirien aufgehalten werden und die seltsamsten Abenteuer erleben. Ohne diese fantastische Reise durch Sibirien der Nach-Breschnew-Ära, die Elemente von *Candide* ebenso wie der Odyssee enthält, hier nacherzählen zu wollen, werde ich im folgenden einige Motive skizzieren, die Ansätze zu einer fabulösen Dekonstruktion ideologisch bedingter Geschichtsnarrativen enthalten.

Einer der tschechischen Künstler begegnet etwa Lene, einer sibirischen Kirke, die Männer, vor allem Politiker, in Rentiere verwandelt und mitten in der Tundra eine Frauengesellschaft regiert.

Dem anderen wird in Akademgorodok, der Hochburg russisch-sowjetischer Wissenschaftlichkeit, versehentlich statt eines Geheimsenders ein Geheimempfänger in den kranken Zahn eingebaut, worauf er auch mitten in der Tundra sämtliche Klänge von Big Ben über Bayreuth bis zu den militärischen Bewegungen der sowjetischen Pazifikflotte, zu einem musikalischen Aleph vereint, (zu einem „Ort, in dem alle Orte zusammentreffen“⁶) am kranken Zahn zu spüren bekommt – offenbar auch als eine Allusion auf das Aiolos-Kapitel von Joyce' Ulysses.

Nach den Drehungen seines Kopfes wechseln die Stationen; mit unerträglicher Klarheit schneiden die autonomen Sowjetrepubliken mit ihren Nationalsprachen ins Programm von Radio Moskau ein, übertönen Ust-Ilimsk und verbinden sich in seinem Kopf zu einem akustischen Aleph.⁷

Oder die Begegnung der Tschechen mit sibirischen Stämmen, in deren Folge Evenki-Kinder Gedichte lernen, wie „ri ra rutsch, wir fahren mit der Kutsch“. Während dieses Sprach austausches werden sämtliche Wörter polysemisch befreit; „Ri ra rutsch“ und „Diderit“ werden im Laufen des Tages zu festen Bestandteilen des Evenkischen. „Ri ra rutsch“ für Schlitten, Fahrt, schnell, Nordanc, „Diderit für Spaß, Lauf, gefoppt, Podol, Orten.“⁸

Gerade die unbekümmerte Übernahme des Fremden macht das Evenkische zu einer herrschaftsfreien Natursprache. Diese Sprachlehre wird im letzten Teil, „Ohn' Unterlaß“

⁶ Das Aleph, eine Bezeichnung, die Borges der Kabbala, Moniková Borges entlehnt, bezeichnet eine nicht hierarchisch geordnete Menge: „das Aleph bringt alle Erscheinungen der Welt zusammen, sie leuchten im Aleph gleichzeitig aus allen Blickwinkeln auf.“ Vgl. Libuse Moniková, *Schloß, Aleph, Wunschort*, München 1990, S. 115.

⁷ Libuse Moniková, *Die Fassade. M.N.O.P.Q.*, München 1987, S. 350f.

⁸ Ebd., S. 356.

betitelt, in Restaurationsarbeit umgesetzt.

Sie fangen an, ihren gemeinsamen Rhythmus zu suchen. Noch sind sie einsame Inseln, jeder eigener Bilder und Sorgen voll, und Hoffnungen. Orten zeichnet eine Jurta und ein Iglu, skizziert eine Gestalt, die vor Lenas Zelt hätte stehen können. Die Fassade bröckelt, für diese flüchtige Vision ist sie aber zu kompakt. Die Frau wird immer deutlicher zu Marie. Podol hat einen Chinesen gezeichnet, das Lächeln von Liu kann er nicht treffen. Er sieht hoch. Über die Wand ziehen sich Sträucher, Blumen, Gemüse und Obst, dazwischen Vögel, Fische, Ungeheuer.⁹

In die Fassade des Renaissance-Schlusses Litomyöl werden zwischen die alten Sgraffitis Bilder aus dem Leben sämtlicher „Verlierer“ der Geschichte eingeritzt: die geheime Geschichte der Mongolen, Mädchenkriege, der Fahrradausweis von Joseph K. Die vier Restauratoren erstellen damit Geschichte nicht als ein privilegiertes zeitliches Ordnungsmuster, sondern als ein Nebeneinander verschiedener Standpunkte: als ein NETZWERK.

Das Schloß als Museum, als „materialisierte/s/ kulturelle/s/ Gedächtnis“¹⁰, hebt die Grenzen und die Einzigartigkeit des einzelnen Werkes auf und fügt es zu einem *texte generale* zusammen.

Monikovás Unternehmen, dies sollte hier noch gesagt werden, steht nicht ohne Tradition da.

Laut Roland Barthes erreichen Literatur und Geschichte die „tiefste Gemeinsamkeit“ und die „höchste Blüte“ ihrer „engen Beziehung“ aufgrund eines gemeinsamen Weltbildes, in dem eine bestimmte Art von Narration möglich ist. „Das Berichten als Form“ ist „Ausdruck einer Ordnung“, die aus einer „Gesamtheit kohärenter Beziehungen“ besteht¹¹. Es setzt eine „Mehrdeutigkeit zwischen Zeitlichkeit und Kausalität“¹², eine „Hierarchie der Akte“¹³ und eine Distanz zu den Fakten voraus. Die Doppeldeutigkeit des Wortes Geschichte ist damit voll ausgeschöpft. Diese ist erstens „eine empirische Wissenschaft der Ereignisse“, zweitens eine „radikale Seinsweise“, „die allen empirischen Wesen und auch jenen eigenartigen Wesen, die wir sind, ihr Schicksal vorschreibt.“¹⁴ Nach dem Zeitalter der klassischen Ordnung im 19. Jahrhundert ist sie, meint Foucault, „zum Unumgänglichen unseres Denkens

⁹ Ebd., S. 439f.

¹⁰ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 56.

¹¹ Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt/M. 1959, S. 39.

¹² Ebd., S. 38.

¹³ Ebd., S. 40.

¹⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1971, S. 271.

geworden.“¹⁵

Doch wenn die Geschichtsphilosophie durch Lyotard verabschiedet und die Erschütterung der linearen Geschichtsauffassung durch Foucault diagnostiziert worden ist und das „postmoderne Wissen“ die Skepsis gegenüber Metaerzählungen stolz auf seine Fahne schreibt, so bleibt noch immer das Problem, wie sich netzartige Strukturen des postmodernen Diskurses auf Geschichte beziehen lassen.

Es ist sinnvoll, den Zusammenbruch großer geschichtsphilosophischer Entwürfe auch als den Ausdruck eines Zweifels an Utopien zu deuten. Parallel dazu werden bei der postmodernen Beschäftigung mit Geschichte bestimmte Themen, wie der Gegensatz zwischen Peripherie und Zentrum, Männer- und Frauenperspektive, Kolonialmacht und Kolonie entdeckt.¹⁶

Entlang ähnlicher Bruchlinien bewegt sich eine Figur der *Fassade*. Sein Weg führt in die entgegengesetzte Richtung als jener der Restauratoren. Der amerikanische Mischling und Computermann, der den vielsagenden Namen „Snafu, signal noisy, all fouled up“ trägt und in sich den Indianer entdeckt, überquert Siberien auf der Suche nach seinem Ursprung. Statt einer Sprachbrücke ist ihm aber nur die Integration in die Computerlobby Akademgorodoks vergönnt, und als Trost bleibt ihm neben Spaßmacherchen nichts anderes als ein Doors-Lied:

Speak your secret alphabet,
light another cigarette,
learn to forget.¹⁷

Im Gegensatz zu ihm ist das Unternehmen der tschechischen Restauratoren weder eine Suche nach dem Ursprung noch eine Strategie des Vergessens. Ihre Gedächtnisarbeit bedeutet eine Liebe zu sämtlichen Formen der Geschichte, auch zu ihren Sackgassen. Vor Beliebigkeit bewahrt sie der Begriff der Gerechtigkeit, der in allegorischer Form auf der Schloßfassade erscheint. Im Anfangsbild des Romans ritzt der Künstler Orten zwei Gestalten in die Fassade: die Allegorie der Gerechtigkeit und einen Saurier:

Von der Anspannung der Augen hat er ein Lidflattern, es ist so unkontrollierbar und unpersönlich, als würde es nicht ihn meinen, sondern eine philogenetische Fehlentwicklung anzeigen, eine verspätete Antwort auf das schwache Ticken in den siebenschaligen Eiern der Saurierjungen, die ihre Schutzhüllen nicht mehr verlassen

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Paul Michael Lützel, „Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart“, in: *Neue Rundschau* 104. Jg. 1993 H. 1. S. 91-106.

¹⁷ Libuse Moniková, *Die Fassade.M.N.O.P.Q.*, München 1987, S. 323.

konnten; die Panzerung, die übergrosse Sicherung des Geleges war der falsche evolutive Weg, die Zukunft gehörte kleinen, beweglichen Arten.

Urchsen, Trilobiten – aus Sympathie für Versteinerungen, für die Sackgassen in der Evolution ritzt Orten ein Kerbtier in den Fries.¹⁸

¹⁸ Libuse Moníková, *Die Fassade.M.N.O.P.Q.*, München 1987, S. 7.