

**„ICH TRÄUME DIE WELT, SIE PASST GANZ
IN EINE AUGENHÖHLE HINEIN“¹
LIBUŠE MONÍKOVÁS FRÜHE TEXTE –
VOR EINE SCHÄDIGUNG²**

LUCIE KOUTKOVÁ

Im Nachlass der deutsch schreibenden tschechischen Schriftstellerin Libuše Moníková, der seit 2006 im Museum der tschechischen Literatur in Prag in den Räumlichkeiten des Strahov Klosters aufbewahrt wird, befindet sich unter anderen Manuskripten ein Konvolut von frühen Texten Moníkovás, die vor dem Roman *Eine Schädigung* entstanden sind. Diese Texte sind von der Autorin nicht selbständig veröffentlicht worden, flossen aber zum Teil in spätere Schriften Moníkovás ein. Die folgende Untersuchung macht es sich zur Aufgabe, auf die Spezifika dieser Texte hinzuweisen und ihre Funktion im Rahmen des Gesamtwerkes der Autorin zu erfassen.

Die Texte sind im Nachlass unter dem Sammeltitle *Frühe Texte* zusammengestellt. Der Titel stammt von dem Ehegatten der Autorin, Dr. Michael Herzog. Es handelt sich um zwölf Texte, die nach den Hinweisen auf den Manuskripten auf die zweite Jahreshälfte von 1972 zu datieren sind. Es sind die ersten erhaltenen literarischen Versuche Libuše Moníkovás. Beinahe jeder Text liegt in mehreren handschriftlichen und schreibmaschinengeschriebenen Versionen oder Varianten vor. In den meisten Fällen handelt es sich um parallele tschechische und deutsche Versionen, wobei durch einen Textvergleich nachgewiesen werden kann, dass die tschechische Version immer die ältere ist.

Diese Tatsachen machen diese Sammlung erstens zu einem außerordentlichen Zeugnis des Werdegangs einer Schriftstellerin, ihrer frühen Experimente mit verschiedenen Erzählmustern und -strategien, und zweitens des Übergangs von der Muttersprache als der natürlichen Sprache sowohl der Kommunikation als auch des literarischen Schaffens zur Fremdsprache als Sprache der Literatur.

Es ist der Forschung aus Selbstzeugnissen³ und aus dem Nachlass der Autorin bekannt, dass sie ihren Erstling, den Roman *Eine Schädigung*, auf Tschechisch anfang, später jedoch ins Deutsche übergang.⁴ Es ist demnach nicht überraschend, dass sie bei den

¹ Libuše Moníková: „Únava mě tlačí k zemi...“ / Vor dem Erwachen.

² Die hier besprochenen Texte wurden im Ausstellungskatalog der Ausstellung Libuše Moníková: *Moje knihy jsou drahé* / Meine Bücher sind teuer (Prag, 7. 2. 2007 – 13. 4. 2007) veröffentlicht. Im Rahmen dieses Sammelbandes wird nur eine Textprobe abgedruckt, die mit dem Charakter der *Frühen Texte* bekannt machen möchte. Die Originaltexte sind im Archiv des Museums für tschechische Literatur in Strahov zugänglich.

³ Vgl. die Aufzeichnung der Diskussion zu tschechischsprachigen Autoren im Ausland, die 1992 an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität in Prag unter Anwesenheit von Eduard Goldstücker stattfand. Die Aufzeichnung ist im Museum der tschechischen Literatur zugänglich.

⁴ Siehe dazu das Manuskript im Nachlass.

ganz frühen Texten ähnlich vorgegangen ist. Im Nachlass sind Teile des Manuskripts von *Eine Schädigung* erhalten. Ihre Datierung platziert die Entstehung des Textes um das Jahr 1976.

Die *Frühen Texte* liefern im Rahmen des Œuvre eine Vorgeschichte des Schreibens der größeren literarischen Form. Sie sind ein Schatz an Motiven, die im Gesamtwerk verwertet werden. Es handelt sich um überwiegend kürzere Textabschnitte, teilweise Fragmente, von einigen Seiten Länge. Die Titel sind hier, so wie im Nachlass, nach dem tschechischen Titel oder Inzipit alphabetisch geordnet angegeben. Ebenfalls angeführt ist der deutsche Titel beziehungsweise das Inzipit:

Dětství / „Als ich vier Jahre...“
Herec ve snu / Spiegelung und Brechung / Submersus
„Jiří Konečný, student...“
„Paní Krausová je...“
„Pater noster klouže...“ / „Der Paternoster gleitet...“
Porod / Ut pictura poesis / Die Geburt
Postel na můstku
Prodavačky / Zurechtweisungen
Spolužačky / Třídní večírek / Mitschülerinnen
Stáří / Das Paar am Fenster / Figuren aus dem Schattentheater
Štěrkové jezero I, II
„Únava mě tlačí k zemi...“ / Vor dem Erwachen

Der hier vorliegende Text umfasst zwei Aufgaben: Erstens die Erfassung der *Frühen Texte* bezüglich der Fabel, der Plots und ihrer Einbindung in die späteren Romantexte. Zweitens eine Analyse des erzählerischen Vorgehens Libuše Moníkové mit Hinblick auf die später von ihr verwendeten erzählerischen Verfahren. Die Texte, und das ist meine These, bilden einen Subtext für das Werk der Autorin und sie beinhalten bereits einige Bausteine, die Libuše Moníková in einer weiterentwickelten Form systematisch in ihrem Werk geltend gemacht hat. Es handelt sich vor allem um die Elemente der *gender*-Problematik und die Darstellung der Deformation des Alltags durch die totalitäre Macht. Was dagegen in der frühen Schaffensphase noch nicht vorhanden ist, das ist der Mythos, die intertextuellen Verfahren, die Neigung der Protagonisten zum Enzyklopädismus und die enge Verbindung von Kunst und Krankheit.

Widmen wir uns nun den einzelnen Texten:

Dětství / „Als ich vier Jahre...“

Der erste Text mit dem Titel *Dětství*, in Deutsch nur mit dem Inzipit „Als ich vier Jahre ...“ bezeichnet, erzählt in der Ich-Person die Geschichte eines vierjährigen Mädchens, das während der Kur der Mutter in der Tatra bei Bekannten in der Slowakei untergebracht wird. Es erlebt schmerzhaft die Trennung von der Mutter, gewöhnt sich an die neue Umgebung, bis es sich schließlich nicht mehr an die Mutter erinnert und sich fürchtet, als es von ihr wieder abgeholt wird.

Im Nachlass gibt es eine undatierte tschechische und eine auf den 13/VII/1972 datierte deutsche Version. Beide bestehen aus sechs schreibmaschinengeschriebenen Blättern. Die tschechische Version ist länger und beinhaltet Passagen, die in dem deutschen Text

nicht oder nur in einer verknüpften Fassung enthalten sind. Dabei handelt es sich vor allem um Passagen zur Darstellung kindlicher Wahrnehmung und zur Beschreibung der Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und der Mutter.

So wird in der tschechischen Version der Blick aus dem Zugfenster noch in allen Einzelheiten beschrieben und die augenblickliche Wahrnehmung wird zum Schwerpunkt: „... Jízda vlakem mě fascinovala, každý okamžik byl významný a cesta nepotřebovala cíl, aby pro mne měla smysl. Prožívala jsem otřesy vlaku a proměnu krajiny bez myšlenky na výstup“ (Moníková, *Dětství*).⁵ Diese erklärende Art von Impressionen kommt in Moníkovás Romanen kaum noch vor. Hier wird sie jedoch gemeinsam mit der detailliert dargestellten Mutter-Tochter-Beziehung zur Charakterisierung der Erzählerin gebraucht.

Hervorgehoben wird die Ausschließlichkeit des Kontakts der Tochter mit der Mutter, der in dieser Form nicht zu Hause, sondern nur im Laufe der Reise stattfinden kann. Die Räumlichkeit des Zuges in Verbindung mit der Reise erhält besondere Qualitäten. Die Intimität, die aufgebaut wird, steigert sich noch in dem Abschluss dieses Teils der Erzählung. Die Episode der Reise geht mit folgendem Abschnitt zu Ende:

Ke konci cesty jsem ležela matce na klíně v kupé plném vojáků, na chodbách stáli lidé a ve vagóně byl těžký vzduch. Byl to náš poslední úsek. / Gegen Fahrtende in einem langsameren Zug lag ich der Mutter auf dem Schoß in einem überfüllten Coupé. Neben uns saßen Soldaten, es war eine schwere Luft. (Moníková, *Dětství*)

In diesen zwei letzten Sätzen des Abschnitts kehrt das Kind auf den Schoß der Mutter zurück, in die unmittelbare Nähe zu der Mutter oder auch lokal in die geborgene Situation vor der Geburt. Gleichzeitig wird durch die Anwesenheit der Soldaten und die schwere Luft das Motiv des Krieges, der Einschränkung oder Unfreiheit hervorgerufen. Eine ähnliche Konstellation entwickelte Emine Sevgi Özdamar in ihrem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei ...* von 1992, in dem die noch ungeborene Ich-Erzählerin die gleiche Situation wie Moníkovás Protagonistin erlebt und dadurch das Thema des Todes und der Geburt zusammenführt.⁶ In Moníkovás Text signalisieren die unscheinbaren Sätze nicht das Zusammentreffen von Leben und Tod, sie heben jedoch die Mutter-Tochter-Beziehung noch einmal hervor, bevor sie für die Tochter einer Katastrophe ähnlich in die Brüche geht.

Nachträglich distanzierte Libuše Moníková die Ich-Erzählerin vom Text und milderte die Intensität der Darstellung. Das zeigt stellvertretend die handschriftliche Korrektur des Wortes „maminka“ (deutsch *Mama*) zu der distanzierteren „matka“ (deutsch *Mutter*) im tschechischen Text. In der späteren deutschen Version kommt ausschließlich das Wort „Mutter“ vor.

Das Thema der Reise gipfelt mit der Episode des „fliegenden Eises“, in der die Mutter von einer Verkäuferin auf dem Bahnsteig Eis kauft und der Zug in Bewegung kommt. „Eis fliegt“, dachte ich und reihte es zu den positiven Gegenständen in dem Spiel ‚alles fliegt was Federn hat‘ ein.“ (Moníková, *Dětství*). Der Wortlaut der beiden Versionen ist hier identisch. Diese durch die kindliche Ich-Erzählerin ausgeführte Kategorisierung

⁵ Die meisten *Frühen Texte* haben keine Seitenzahlen und sind noch nicht archivtechnisch verarbeitet. Darum habe ich auf die Nennung der Seitenzahlen in den ohnehin kurzen Skizzen verzichtet.

⁶ Zur genauen Analyse siehe Todorow, Almut (2004): „Das Streuen der gelebten Zeit“. Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada“, in: Schenk, Klaus / Todorow, Almut / Tvrđík, Milan (Hrsg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen – Basel: Francke, S. 25–50.

weist bereits auf die späteren Vorlieben der „enzyklopädisch denkenden“ (Delius, S. 52) Moníková in ihrer Prosa voraus, z. B. in *Die Fassade*, und in den Essays, z. B. zu Jorge Luis Borges' fiktiver chinesischer Enzyklopädie.

Die Geschichte spielt weiter in der slowakischen Stadt Levoča. Hier lässt die Mutter unter einem Vorwand und ohne richtigen Abschied das Kind zurück. Es ist zur Zeit des Abschieds auch nicht klar, für wie lange das Kind in Levoča bleiben soll.

Das Kind knüpft eine feste Beziehung zu dem Hund der Bekannten, der in der ersten Version des Textes Rek genannt wird, bei der handschriftlichen Korrektur des tschechischen Textes jedoch auf Čučík beziehungsweise in der deutschen Version auf Tschutschik umgetauft wird. Der Hund bildet seit der Ankunft des Kindes einen roten Faden in der Geschichte und spielt eine wichtige Rolle in der Sozialisierung des Mädchens in der fremden und fremdsprachigen Familie und Stadt.

Während zu dem Tier sofort eine instinktive Nähe besteht, kommt eine positive Beziehung zu der Gastgeberfamilie nur langsam zu Stande. „Bála jsem se těch cizích lidí, kteří se takticky označovali za mého strýce a tetu.“ / „Ich hatte Angst vor den fremden Leuten, die sich (taktisch) Onkel und Tanten nannten.“ (Moníková, *Dětství*) Die negative Sicht des Kindes auf die Erwachsenen wird noch durch ein mit Märchenmetaphern arbeitendes Schema von Aufgabenerfüllungen verstärkt. Das Vollziehen der sonst alltäglichen Routinen soll die Rückkehr der Mutter heraufbeschwören. Diese Einstellung ändert sich erst, nachdem das Kind die Gedanken an die Mutter verdrängt und anfängt, sich mit der neuen Umgebung zu beschäftigen.

Die Anpassung an die neuen Bedingungen bedeutet auch eine (bei einem Kind, so Moníková) natürliche Akzeptanz der Mehrsprachigkeit der Region. Die Fremdsprachen werden absorbiert, „die Sprachunterschiede nahmen wir nicht wahr, zum Slowakischen begann ich bald auch ungarisch zu sprechen, es war mir nicht fremdartig“. Der letzte Abschnitt des Satzes existiert nur in der deutschen Fassung.

Nach und nach wird die Distanz zu Onkel und Tante abgebaut. Sie beide faszinieren durch Gerüche, auf deren Grundlage sich die Ich-Erzählerin beim Erzählen an sie erinnert: der Onkel als Imker und der Herr der Kiste mit Stoffabschnitten in der Schneiderwerkstatt, die Tante z.B. durch den Geruch frisch gebackener Brotlaibe. Die Skizze baut erzähltechnisch auf der kindlichen Sinneswahrnehmung, sowohl die der Natur wie auch des bewohnten Raumes.

Am Ende wiederholt sich die Szene der Ankunft bei den Bekannten. Das Kind ist diesmal jedoch innen und die Mutter kommt von außen als eine Fremde. Der Bruch der Mutter-Tochter-Beziehung wird bereits in der Mitte der Skizze vorweggenommen, als die Ich-Erzählerin über die „Scheu und Unsicherheit“ spricht, die sie beim Wiedersehen und für den Rest des Lebens gegenüber der Mutter empfindet. So kann der Text plötzlich bei der Ankunft der Mutter abbrechen.

Vergleicht man die tschechische und deutsche Fassung, so zeichnet sich die letztere durch eine straffere Sprache und knappere Ausdrucksweise aus, die wohl das Produkt der Bearbeitung während der Übersetzung aus dem Tschechischen ist.

Die Geschichte *Dětství* / „Als ich vier Jahre...“ wurde ausschnittsweise im Romanfragment *Der Taumel* im Rahmen der Kindheitsgeschichte von Halina Potocka verwendet. Bedenkt man den zeitlichen Abstand – die Skizzen wurden 1972 geschrieben und am Manuskript von *Der Taumel* arbeitete Libuše Moníková wahrscheinlich erst seit etwa

März 1997 – so muss sie diese kleinen Texte sehr geschätzt haben, da sie, wie wir bei weiteren Skizzen noch sehen werden, immer wieder auf sie zurück kam, und sie Eingang in ihr Werk fanden.

Im Falle von *Děťství* kann man bei der Übertragung in den Romantext neben der weiteren Straffung der Geschichte eine Verschiebung der Erzählerperspektive beobachten. *Děťství* wird durch eine Ich-Erzählerin erzählt, die sich immer wieder unreflektiert in die Erinnerungen des Kindes versetzt, sodass die intensiven Sinneseindrücke vermittelt und gleichzeitig ein Gesamtkommentar abgegeben wird. Dagegen ist die Erzählerin Halina Potocka eine Erwachsene, die erklärend und reflektierend auf die Vergangenheit zurückblickt.

So beschreibt Halina die Beziehung ihrer Familie zum Onkel folgendermaßen: „Der Onkel war eigentlich kein Verwandter, sondern ein Kunde. Vater belieferte ihn mit Stoffen, seit Jahren, sie waren befreundet“ (Moníková, 2000, S. 79). Die negativen Konnotationen aus der Perspektive des betrogenen Kindes, wie wir sie weiter oben beobachten konnten, erscheinen erst gar nicht.

Diese Blickwechsel begleitet auch die Veränderung der Rolle des Hundes Tschutschik. In der Skizze existiert eine ausschließliche Beziehung zwischen ihm und dem Kind. Sie wird im Roman dadurch gesteigert, dass der Hund und das Mädchen eine eigene Sprache haben: „Ich spielte mit dem Hund im Garten, redete mit ihm – noch eine Sprache. Ohne ihn wäre das Ganze viel schlimmer gewesen, auch für den Onkel“ (Moníková, 2000, S. 82). Gleichzeitig beschreibt der letzte Satz die Beziehung des Hundes und des Onkels, die in der Skizze nicht thematisiert wurde. Der Hund beschützt bei Anfällen den Onkel und ist ein vollwertiges Mitglied der Familie, eigentlich kein Haustier. Auch Brandl leidet an Anfällen. Durch dieses zusätzliche Merkmal der Halina-Onkel-Tschutschik-Beziehung eröffnet sich im Roman *Der Taumel* das Paradigma zwischen der Totalität und der Krankheit. So werden Berührungspunkte zwischen dem Holocaust, dem Zweiten Weltkrieg und der Gegenwart des Textes im totalitären Staat Tschechoslowakei angebahnt.

In *Der Taumel* kehrt auch die „Kiste mit Stoffabschnitten in Onkels Schneiderwerkstatt“ (Moníková, *Děťství*) wieder. In der Skizze dient sie als Versteck im Spiel mit dem Hund, im Roman glaubt Halina als Kind, ihre Mutter durch das Sich-Verstecken, das Nicht-Gesehen-Werden, zu beschützen. Im Roman bildet die psychologisch durchgearbeitete Geschichte über das Kind in der Seifenkiste eine zentrale Stelle, deren Bedeutung durch zyklisches Wiederholen verstärkt wird.

Herec ve snu / Spiegelung und Brechung

Im Text *Herec ve snu* oder *Spiegelung und Brechung* beziehungsweise *Submersus* verläuft die Handlung während einer Theateraufführung. Die Ich-Erzählerin nimmt die Aufführung zuerst als Realität wahr und will den Schauspieler aus der romantischen „feuchten Höhle“ retten. Nachdem sie die Szene verlässt, erkennt sie erst die Illusion der Schaubühne, glaubt jedoch, auf einer anderen Kommunikationsebene mit dem Schauspieler Blickkontakt anzuknüpfen. Auch dieser Schein bricht schließlich zusammen.

Die Geschichte thematisiert die Frage des *point of view* und des Scheins und Seins, die die barocke Theatralik und das Theater überhaupt verkörpern. In den 80er Jahren wird Moníková diese Thematik in *Pavane für eine verstorbene Infantin* durch das dort zitierte

Bild von Velázquez wieder aufgreifen.⁷ Die hier das erste Mal versuchte dezente Darstellung der Erotik ist für ihr Werk typisch. Die barocke Theaterbühne finden wir in *Die Fassade* bei der Inszenierung der Persönlichkeiten der nationalen Wiederbelebung wieder.

Bei diesem Text ist nur eine vollständige tschechische Fassung mit handschriftlichen Korrekturen erhalten. Die beiden erhaltenen deutschen Fassungen sind unvollständig und entsprechen einer direkten Übersetzung der ursprünglichen Fassung.

„*Jiří Konečný, student...*“

Der Text „*Jiří Konečný, student...*“ ist ein nur in der tschechischen Sprache vorhandenes Fragment, teilweise im Manuskript, teilweise auf der Schreibmaschine geschrieben. Es handelt sich um die Geschichte eines Studenten der Naturwissenschaften, der eines winterlichen Abends in der Universitätsbibliothek (erkennbar als das Prager Klementinum) eingeschlossen wird und den eine unheimlich schöne weibliche Stimme mit Gesang durch die dunklen Gänge in einen beleuchteten barocken Bibliothekssaal lockt. Die Geschichte mündet in eine Begegnung des modernen Studenten mit einem allwissenden Alchemisten aus dem Rudolfinischen Prag. Sie endet jedoch prosaisch, da dem Studenten seine Geliebte wichtiger erscheint als das Wissen über die Zukunft der Welt. Der Text erinnert im Duktus an Johannes Urzidil und seine Zeitgenossen. Moníková nutzte die Skizzen unter anderem, um mit verschiedenen erzählerischen Traditionen zu experimentieren.

Die genaue Beschreibung der Topographie der Universitätsbibliothek und ihrer Regelungen verwertete Moníková in ihrem ersten Roman, *Eine Schädigung*, von 1981. Als die Studentin Jana nach dem Bruch in ihrem Leben in die vertraute Bibliothek kommt, erfährt sie sie nicht als einen mystischen Ort, sondern als einen Begegnungsraum. „Jana war hier nicht ungerne, es war möglich, wiederzukommen, ...“ (Moníková, 1981, S. 83) Ohne den *genius loci* von Prag sind Texte von Moníková undenkbar.

„*Paní Krausová je nápověda...*“

Der Text ist ein handschriftliches Fragment des Monologs einer Souffleuse, in indirekter Rede wiedergegeben. Der auf Tschechisch erhaltene Text ist insofern interessant, als hier Moníková mit der Vermittlung von Gedanken anderer experimentiert. Der Text bricht jedoch schnell ab.

„*Pater noster klouže...*“ / „*Der Paternoster gleitet...*“⁸

Diese einseitige Skizze ist in beiden Sprachen erhalten und jede Ausführung ist datiert. Die tschechische Version entstand in Göttingen am 26. VI. 1972, die deutsche am 5. VII. 1972.

Die Skizze ist ein Spiel mit dem Erlebnis des Paternoster-Aufzugs, den Moníková in Prag erlebt haben konnte. Die Ich-Erzählerin steigt in der obersten Etage nicht aus, sondern fährt durch den Boden. Die Fahrt des Aufzugs ist eine gleitende Bewegung. Der Blick aus der Kabine bietet ständig wechselnde Perspektiven. Am Ende der Fahrt

⁷ Mehr zum Zusammenhang der Interpretation von Velázquez' Bild und der Autorkategorie bei Libuše Moníková vgl. Antje Mansbrügge (2002), Kapitel I.

⁸ Siehe Anhang.

steht nach der ungesagten und geschriebenen Regel der Ausstieg. Die Ich-Erzählerin verstößt gegen diese Regel. Es folgt jedoch keine Strafe, sondern der Bruch wird belohnt. „Botschaft für Abenteurer: Die Durchfahrt durch Boden und Keller ist ohne Gefahr!“ (Moníková, „*Der Paternoster gleitet...*“) Die Erzählzeit wird durch das regelmäßige, ununterbrochene und zyklische Gleiten des Aufzugs bemessen. Faktisch ist es eine Maschine, erzähltaktisch ein erster Schritt zum mythischen Erzählen und zum Erzählen des Mythos. Tabubrüche gehören zu beiden.

Porod / Die Geburt

Der Text liefert die Beschreibung der Geburt eines Kindes. Erhalten sind die tschechische und die deutsche Version. Beide stellen die unwürdigen, beinahe brutalen Umstände der Geburt im Krankenhaus am Beispiel einer schweren, späten Geburt bei einer älteren, sozial schwachen Frau dar. Die tschechische Version, datiert auf den 1. X. 1972, ist dabei differenzierter – sie liefert eine Vorgeschichte der Geburt, beschreibt umfangreicher die Beziehungen der Ärzte zu den Patienten und bietet auch Identifikationsfiguren in Gestalt der Schwester Beata, deren Gedanken das Geschehen kommentieren.

Die undatierte deutsche Version ist um etwa ein Drittel kürzer, sie konzentriert sich auf die Impression der Situation der Kreissenden auf dem Saal und lässt die kommentierenden Stimmen weg.

Dieser Text ist das älteste bekannte Zeugnis von Moníkovás Interesse an der Gleichstellungsthematik. Die versteckte Diskriminierung der Frauen reizte die Autorin immer wieder zur Produktion und gehört zum zentralen Themenkreis nicht nur der *Frühen Texte*.

In einem Essay schrieb Moníková rückblickend, wie sie die Diskriminierung in der sozialistischen Tschechoslowakei wahrnahm:

Nachträglich wird mir klar, daß ich das Land verlassen habe nicht wegen der allgemeinen politischen Unterdrückung, der konnte man sich weitgehend entziehen, sondern wegen der allumfassenden Diskriminierung von Frauen. Sie reicht tiefer als die jeweilige politische und ökonomische Misere, ist zäher als jeder politische Terror. Es deutet nichts darauf hin, daß sich daran grundsätzlich etwas ändern wird, (...). (Moníková, 1994, S. 21)

In ihren literarischen Texten wird deutlich, dass es ihr dabei vor allem um die Diskriminierung der Frauen durch andere Frauen ging, um die Ignoranz der Frauen ihrem eigenen Geschlecht gegenüber. Neben *Die Geburt* stehen die Beziehungen zu Frauen im Rahmen der *Frühen Texte* noch in *Prodavačky / Zurechtweisungen* und *Třídni večírek / Mitschülerinnen* im Mittelpunkt.

Die Skizze *Die Geburt* spielt wiederum mit dem Wechsel der Erzählperspektiven, diesmal durch die Darstellung des Falles durch die Beobachtung mehrerer Frauen (in der tschechischen Version auch des Arztes). Der ständige Wechsel zwischen einem heterodiegetischen latenten Erzähler, einem Reflektor (Schwester Beate) und einer Darstellung durch Dialoge ist ein Experiment mit der später für Moníkovás Texte bestimmenden Viestimmigkeit und Perspektivenwechsel. In diesem frühen Text kann man eine unbeabsichtigte Unzuverlässigkeit des Erzählers beobachten, da die Erzählweise voreingenommen ist.

Diese konkrete Geschichte ging zwar in keinen der Romane ein, sie gehört jedoch zum Kreis der Texte, die sich mit dem Feminismus, der Diskriminierung von Frauen und der Gleichstellung beschäftigen.

Postel na Můstku

Die nur in Tschechisch erhaltene Skizze *Postel na Můstku* (Das Bett am Můstek)⁹ ist neben dem Text *Dětství* der einzige namentlich lokalisierte Text. Můstek befindet sich zwischen dem Wenzelsplatz und der Altstadt. In der Skizze liegt an dieser überlaufenden Stelle ein Mann im Bett. Alle wissen von ihm, aber niemand spricht ihn an:

Pod peřinou leží člověk a křečovitě se tiskne k polštáři, zadržuje dech a krev mu stoupá do hlavy. Pozoruje postranní skulinou okolí a má hrůzu z toho, že by někdo mohl náhle peřinu stáhnout, třeba jen ze zvědavosti, a proto peřinu stále drží. ... Setmělo se a snáší se snůh, chodci spěchají s červenými tvářemi a vyhrnutými límci kolem, jakoby ho neviděli. Trapnost přešla a ležící se teď se své teplé peřiny dokonce raduje.

Unter der Decke liegt ein Mensch und er drückt sich krampfhaft gegen den Kissen, er hält seinen Atem und das Blut schießt ihm in der Kopf. Durch einen seitlichen Spalt beobachtet er die Umgebung und er fürchtet, dass jemand auf einmal die Decke abziehen könnte, zum Beispiel aus Neugier, und deswegen hält er die Decke fest. ... Es ist Dunkel geworden und es fällt Schnee, die Fußgänger beeilen sich mit roten Wangen und hochgeschlagenen Kragen, als ob sie ihn nicht sehen würden. Die Peinlichkeit ist weg und der Liegende freut sich jetzt sogar über seine warme Decke. (Moníková, *Postel na Můstku*, Übersetzung L. K.)

Die Peinlichkeit ist das Schlüsselwort des Textes. Libuše Moníková übt sich hier im Stil eines ihrer literarischen Vorbilder und Widersacher Franz Kafka. Die von Außen schauende, kommentierende Erzählerfigur, die Absurdität der Handlung, die Knappheit der Sprache, die totale Unterordnung des Protagonisten unter die Situation und seine Anpassung sind auch für Franz Kafkas Texte charakteristisch.

Prodavačky / Zurechtweisungen

Diese Skizze ist in Tschechisch und Deutsch erhalten. Die deutsche Version ist etwas umfangreicher. Die Skizze ist nicht datiert.

So wie *Die Geburt* stellt sie eine Szene aus dem sozialistischen Alltag dar und widmet sich den Rollenspielen der Frauen in der Gesellschaft. Dargestellt wird eine Szene aus einem Buffet oder Lebensmittelladen. Der Text kritisiert einerseits die Anpassung der Verkäuferinnen an das herrschende System, seine Ausnutzung und willkürliche Ausübung der Macht den Kunden gegenüber, andererseits beobachtet er kritisch das Gruppenverhalten, vor allem bei Frauen.

Die Ich-Erzählerin will sich mittels einer Beschwerde gegen die vorgebliche Miss-handlung durch eine der Verkäuferinnen wehren und gerät so selbst in eine ungewollte Machtposition, deren Peinlichkeit ihr gleichzeitig klar wird. Die Verschiebung der Macht wird an den Reaktionen der Zuschauergruppe demonstriert:

„So was“, sagten die Kundinnen unter sich, dicke Matronen, die tagsüber nichts zu tun haben, und sandten mir anerkennende Blicke zu. Ich stellte in dem Moment eine Autorität dar, die Verkäuferin hatte allzu viel Schwäche gezeigt, hörte auf, für sie im Amt zu sein, sie spürten, wem sie sich anschließen sollten. (Moníková, *Zurechtweisungen*, S. 4)

⁹ Der Name kommt von einer Brücke (tschechisch *můstek*), die die mittelalterliche Alte Stadt mit der Neuen Stadt verband und deren Überreste in dem unterirdischen Vestibül der nach ihr benannten Metrostation zu besichtigen sind.

Der Text eröffnet hier ein Thema, dass Libuše Moníková noch mehrfach (z.B. in *Mitschülerinnen*) behandeln wird: das Verhalten der Frauen in einer Gruppe gegenüber einem/einer Fremden, anderen. Die Texte sind ein Versuch, die Mechanismen dieser Bewegung zu erfassen, und haben, wie wir aus dem Manuskript der *Mitschülerinnen* erfahren, einen autobiographischen Hintergrund.

Spolužačky / Třídni večírek / Mitschülerinnen

Die tschechische Version ist auf den 1. XII. 1972 datiert. Es handelt sich um eine Erzählung des Klassentreffens der ehemaligen Klasse der Ich-Erzählerin, das in einer offenen Straßenbahn in Prag stattfindet und wo die Ich-Erzählerin zufällig dazu gestoßen ist.

Analysiert wird die Konstellation in der Mädchenklasse der Mittelschule – in der die Ich-Erzählerin mit einigen intellektuellen Kolleginnen dominierte – und ihre Fortsetzung bei dem Klassentreffen. Moníková greift hier, wie in der Skizzen *Zurechtweisungen* und *Die Geburt*, das Thema des Verhaltens der Frauen im Sozialismus untereinander, ihren Unwillen zur intellektuellen und wirtschaftlichen Selbständigkeit und Unabhängigkeit vom Mann auf. Die Frauen in der Skizze definieren sich durch die Beziehung zu der Ich-Erzählerin, hassen oder lieben sie, und wollen sich ihr durch Gefühle bemächtigen. Gleichzeitig haben sie durch ihre neue gesellschaftliche Position als Ehegattinnen und Mütter an neuer Sicherheit gewonnen, durch die sie die intellektuellen Mängel ausgleichen und die sie als Machtmittel einsetzen.

Der Text ist nur mit kleinen Veränderungen in Libuše Moníkovás Roman über eine Vergewaltigung, *Eine Schädigung*, eingeflossen (Vgl. Moníková, 1990, S. 94–100).

Stáří / Das Paar am Fenster / Figuren aus dem Schattentheater

Stáří (deutsch: Hohes Alter) ist eine kurze Skizze, die in der deutschen Fassung auf das Jahr 1972 datiert ist. Es handelt sich um die Beschreibung eines uralten Ehepaars, das langsam auf den Tod zu schreitet und inzwischen für den Blick von Außen durch seine Unbeweglichkeit und unveränderliche Erscheinung zu Figuren aus dem Schattentheater mutiert ist. Gleichzeitig behält es für einander die Liebe und die Menschlichkeit, die über den Tod hinaus reicht.

Die Ästhetik, die hier Moníková anspricht, und die auch in einer der Titelvarianten benannt wird, geht auf das chinesische Schattentheater zurück und wirkt mit ihrer Sparsamkeit an Bewegungen minimalistisch. Eine ähnliche Visualität finden wir in den späteren Romanen, zum Beispiel in *Treibeis*, wieder. In *Treibeis* ist sie durch die eingerahmten Nacherzählungen der japanischen Samurai-Filme von Akira Kurosawa und den Zweikampf der Liebhaber im Zeughaus von Graz präsent. Während die Skizze noch am Vorbild des Schattentheaters haftet, sieht man in *Treibeis* eine Weiterentwicklung des Ansatzes in Richtung Mechanisierung des Menschen. In den späteren Texten werden die traditionelle Ästhetik mit der modernen Ästhetik des Mechanischen, Roboterhaften und mit den science-fiction Utopien von Stanislaw Lem zusammengeführt.

Štěrkové jezero I, II

Štěrkové jezero I und II sind zwei undatierte Skizzen auf Tschechisch. Beide sind bei einem Baggersee in einer ehemaligen Kiesgrube lokalisiert, daher der Name, sie sind jedoch im Charakter gegensätzlich.

Štěrkové jezero I ist eine Naturstudie mit Impressionen der Landschaft.

Štěrkové jezero II ist eine Beschreibung der gleichen Lokalität mit Konzentrierung auf die Atmosphäre am Sonntag, wenn die Kleinbürger dort spazieren. In diesem Fall wird die Natur selbst zur Kulisse für die Angriffslustigkeit der in Gruppen organisierten Spießer. Der Stil erinnert an Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*. Anklänge an Štěrkové jezero I und II findet man im Roman *Pavane für eine verstorbene Infantin*.

„Únava mě tlačí k zemi...“ / Vor dem Erwachen

Es handelt sich um eine in beiden Sprachen erhaltene kurze Studie des Zustandes vor dem Erwachen. Die deutsche Fassung ist auf den 7/II/1972 datiert. Von Interesse sind die minutiösen Schritte, die die Ich-Erzählerin macht und die Bilder, die aus der Schwellensituation beim Erwachen entstehen.

Abschluss und Ausblick

Vergleicht man die tschechischen und deutschen Varianten der Texte, so sieht man, dass es sich immer um Übersetzungen aus dem Tschechischen ins Deutsche handelt. Die Texte sind ein Zeugnis von Moníkovás Übergang von ihrer Muttersprache als literarischer Sprache zu Deutsch als Sprache der beabsichtigten Publikation. Es gibt einige Texte, die nur auf Tschechisch erhalten sind, während die deutsche Variante nicht zu Stande kam. Es gibt jedoch keine Texte, die nur auf Deutsch vorhanden wären. Das direkte Schreiben in der deutschen Sprache ist wahrscheinlich erst ein Ergebnis eines langwierigen Prozesses und vor allem der Arbeit am ersten Roman Moníkovás, *Eine Schädigung*, den Moníková noch auf Tschechisch anfang, die Sprache jedoch nach und nach im Schreibprozess zugunsten des Deutschen verließ.

Die Erfahrung mit der Übersetzung eigener Texte ging in Moníkovás Umgang mit den Übersetzern ihrer Romane ein. Im Nachlass sind Bruchstücke eines Glossars erhalten, das sie zur Erklärung der tschechischen Idiome und Zitate anfertigte.

Es stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser Texte für Libuše Moníková. Da sie teilweise auch in mehreren Arbeitsstufen erhalten geblieben sind, musste sie die Autorin als wertvoll betrachten. Frühe Stufen und Fassungen der späteren Manuskripte sind, wie aus dem Nachlass hervorgeht, größtenteils nicht erhalten geblieben. Vor allem bei den Essays kommt es vor, dass sich nur die abgedruckte Fassung im Nachlass befindet.

Mehrere Skizzen sind in spätere Prosatexte der Autorin eingeflossen. Während „*Jiří Konečný, student...*“ und *Štěrkové jezero II* nur indirekt in Anklängen wie Motive und Atmosphäre übernommen werden, werden Teile von *Dětství* und *Spolužačky* beinahe ohne Veränderungen wiedergegeben. Diese beiden Erzählungen werden in ihrer Gestalt vom Anfang der 70er Jahre durch eine Ich-Erzählerin vermittelt und beide könnten sie auf einer autobiographischen Grundlage fußen. In ihrer Umarbeitung in *Der Taumel* und in *Eine Schädigung* bilden sie jeweils Schlüsselstellen. Erzähltechnisch ist es interessant, dass Moníková diese frühen Texte nicht der Erzählperspektive des gesamten Romans, der personalen Erzählsituation angleicht, sondern sie als eine selbständig eingerahmte Binnenerzählung einer Ich-Erzählerin einsetzt. Dadurch gewinnt die Episode an Unmittelbarkeit und erzeugt durch ihre mehrfachen Wiederholungen Spannungen im gesamten Text.

Dieses Spiel mit den Erzählsituationen ist ausschlaggebend für die Subjekt-Problematik in Libuše Moníková's Texten.

Moníková musste einige Jahre auf die Publikation ihres Erstlings warten. Wichtige Themenbereiche und Stiltendenzen sind bereits in den Skizzen vorhanden. Zwischen den frühen Skizzen und den Romanen, vor allem seit der *Pavane für eine verstorbene Infantin*, ist jedoch eine große, langwierige Entwicklung der Schreibweise bei Moníková beobachtbar. Erst in Einbeziehung der frühen Skizzen tritt die Arbeit der Schriftstellerin an ihrem Werk voll ins Licht.

Überzeugend ist die Vielfalt der Erzählsituationen, die Moníková in ihren Skizzen erprobt. Als promovierte Germanistin kannte sie sich mit Fragen der Narratologie aus und in den Skizzen scheint sie systematisch verschiedene Erzähler und Perspektiven durchzuspielen. Die hier gewonnenen Erkenntnisse nutzte die Autorin systematisch in ihren Romanen, genannt sei nur *Pavane für eine verstorbene Infantin*, in der die Ich-Erzählerin und eine Reflektor-Figur koexistieren und gleichzeitig intertextuell *Das Schloss* von Franz Kafka neu geschrieben wird. So wird die Frage nach der Autorschaft des Textes beziehungsweise der Texte aufgeworfen.¹⁰⁰

Die Experimente mit den Erzählsituationen sind auch im Hinblick auf die Gender-Fragen von Bedeutung. Da im Tschechischen das Genus der Erzählerinstanz meistens eindeutig bestimmt werden kann, muss nicht nach der geschlechtlichen Bestimmung des Erzählers gesucht werden. In den *Frühen Texten* werden die Geschichten mit Hilfe von Schemata konstruiert, die als typisch weiblich bezeichnet werden können. So steht zum Beispiel in „*Als ich vier Jahre ...*“ eine problematisierte Mutter-Tochter-Beziehung im Zentrum, so werden in *Zurechtweisungen* die Frauen aus der Menge anhand von Klischees charakterisiert. Auf der Ebene der Erzählsituation wird in den späteren Werken Moníková's die weiblich konnotierte mündliche Erzählung eingesetzt, die der Erzählung des Mythos und der *gender performance* dient. Gleichzeitig wird in den *Frühen Texten* die in der Gesellschaft tradierte Konstruktion der Weiblichkeit sabotiert, z. B. in *Mitschülerinnen*. In den Romanen sind die Protagonistinnen immer Fachfrauen, die ihr enzyklopädisches Wissen mit einer ungeheuren Selbstverständlichkeit einsetzen. Sibylle Cramer erfasst sie mit Hinblick auf die Beziehung der Texte zur Kunst mit größter Erudition folgendermaßen:

Der Widerstand der Autorin gilt der Opferstruktur imaginiertes Weiblichkeit, auch in der Selbstdarstellung der Kunst. Mit ihren androgynen Figuren, die nicht primär geschlechtliche, sondern Verstandeswesen sind, vernünftige, kenntnisreiche, autonom entscheidende Frauenzimmer, bestreitet sie die maskuline Besetzung und Bestimmung der Kunst, die sich immer wieder als Überwindung eines vorzugsweise weiblich konnotierten Naturzustandes darstellt – etwa im spätromantisch-biedermeierlichen Figurenschema des Naturkindes, das den im ästhetischen Akt besiegen vorrationalen Anteil von Subjektivität darstellt. (Cramer, S. 73)

Cramer beschreibt Moníková's Texte als „mehrstimmig, antitotalitär, antiideologisch“, da ihre Erzählkunst „System- und Einheitsbildungen im Text“ verhindert (Cramer, S. 76) und somit zu einer Ästhetik des Widerstands wird.

Es lässt sich auf diesen Grundlagen schließen, dass die *Frühen Texte* nicht nur durch ihren Inhalt, sondern auch durch die erzähltechnischen Experimente eine Basis für das

¹⁰⁰ Mehr dazu bei Antje Mansbrügge (2002), Kapitel II.

Gesamtwerk Libuše Moníkové bilden. Dass das Werk inhaltlich und formal eine große Entwicklung durchmachte, ist logisch. Doch schöpfen aus den *Frühen Texten* ihre Nachfolger die Sicherheit ihrer Erzähler, auf sie rekurriert die Autorin auf der Suche nach für ihr Werk innovativen Erzähler-Konstellationen, sie bilden die Grundlage für ihren literarischen Humor.

LITERATUR

- Cramer, Sibylle (1999): „Eine humoristisch gewendete Ästhetik des Widerstands. Prospekt zur Verbesserung Mitteleuropas: das Werk Libuše Moníkové“, in: Delf Schmidt / Michael Schwidtal (Hrsg.): *Prag – Berlin: Libuše Moníková*. Reinbek b. H.: Rowohlt, 70–77.
- Delius, Friedrich Christian (1999): „Rede auf die Fürstin Libuše“, in: Delf Schmidt / Michael Schwidtal (Hrsg.): *Prag – Berlin: Libuše Moníková*. Reinbek b. H.: Rowohlt, 48–53.
- Fludernik, Monika (2006): *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG.
- Mansbrügge, Antje (2002): *Autorkategorie und Gedächtnis. Lektüren zu Libuše Moníková*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Moníková, Libuše (1990): *Eine Schädigung*. München: dtv.
- Moníková, Libuše (1994): „Semiaride Landschaft mit Küste. Neues Verhältnis von Ost – West?“, in: *Prager Fenster. Essays*. München / Wien: Carl Hanser, 18–29.
- Moníková, Libuše (2000): *Der Taumel*. München, Wien: Carl Hanser.
- Nünning, Vera / Ansgar Nünning (2004) (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Todorow, Almut (2004): „Das Streunen der gelebten Zeit‘: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada“, in: Klaus Schenk / Almut Todorow / Milan Tvrđík (Hrsg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen / Basel: Francke, 25–50.

„ICH TRÄUME DIE WELT, SIE PASST GANZ IN EINE AUGENHÖHLE HINEIN“¹¹ LIBUŠE MONÍKOVÁ'S EARLY TEXTS – BEFORE *EINE SCHÄDIGUNG*

Summary

The article deals with the early fiction attempts by Libuše Moníková which were written around 1972 and are now a part of the Libuše Moníková inheritance located in the Museum of Czech Literature in Prague. The up to now unpublished drafts are summarized and described here, the author dwells on the differences between the original Czech texts and their German counterparts. The drafts are seen as documents of the move from Czech to German as the means of the creative process. The article inquires into the use of the drafts in later novels on the level of themes and narrative strategies (in e.g. *Eine Schädigung*, *Der Taumel*). The author sees the early drafts as a subtext of the oeuvre of Libuše Moníková.

¹¹ Libuše Moníková: „Únava mě tlačí k zemi...“ / Vor dem Erwachen.

**„ICH TRÄUME DIE WELT, SIE PASST GANZ
IN EINE AUGENHÖHLE HINEIN“¹²
RANÉ TEXTY LIBUŠE MONÍKOVÉ – PŘED EINE SCHÄDIGUNG**

Resumé

Text se zabývá ranými literárními skicami Libuše Moníkové z období okolo roku 1972 z pozůstalosti autorky uložené v Památníku národního písemnictví v Praze. Skici shrnuje, popisuje a zamýšlí se nad rozdíly mezi prvotními českými verzemi a jejich dochovanými překlady z pera autorky. Chápe často fragmentární náčrty jako doklad zrodu autorky Libuše Moníkové a jejího příklonu k němčině jako jazyku vlastní literární tvorby. Zabývá se způsobem, jakým Moníková zapojovala své náčrty do románových textů (např. *Eine Schädigung*, *Der Taumel*). Studie sleduje nejen přenos jednotlivých tematických okruhů, ale také experimenty s formami vyprávění. Rané texty považuje za subtext literárního díla Libuše Moníkové.

Pater noster klouže neslyšně, žádné zastávky a bouchání dveřmi, jen v dálce je slyšet tlumené hučení. Vedle sebe se pohybují kabiny opačným směrem. Nastoupím tak, že se předkloním a nechám jednu nohu viset doprázdna až ji zachytí stoupající hladina a vyzdvihne s celým tělem. V tomto okamžiku, kdy druhá noha náhle visí ve vzduchu a já jsem bez pohnutí unášena, cítím podivnou nehmotnost. Postoupím kousek dopředu a opřu se o zadní stěnu. Předě mnou pomalu roste masivní zeď a zaplní celý prostor. Pak přijde nápis s označením poschodí a světlo s chodby nahoře. Čekajícím ženám je vidět pod sukně. Někdo nastoupí, někdo vystoupí, výtah mě nese dál a ukazuje střídavě hrubé zdi, narychlo počmárané, otevřená poschodí a dlouhé chodby. Nohy mám ještě před diváky a hlavu už zabetonovanou v další temnotě. Hučení sílí. V nejvyšším patře zdvínají poslední pasažéři chodidlo a došlapují na chodbu. Ohlížejí se za mnou udiveně. Jsem sama v tmavém prostoru, varovné signály jsem nechala pod sebou. Je zde zvláštní teplo a slabý zápach strojního oleje doprovází hučení. Napjatě sleduji zeď před sebou. Není tak ohmataná a poškrábaná jako v dolních patrech. Připadám si osaměle. A náhle zpráva pro mne, kůd pro dobrodruhy: "půdou a sklepem projedete bez nebezpečí!" Do kabiny pronikne světlo a já vidím před sebou veliká hučící kola transmise. Výtah se přehoupne, začne klesat a pak mě jemně vysedí hned vedle východu.

Göttingen, 26. VI. 1972

¹² Libuše Moníková: „Únava mě tlačí k zemi...“ / Vor dem Erwachen.

Der Paternoster gleitet unhörbar, kein Stehenbleiben und Türschlagen, nur in der Ferne gedämpftes Rumpeln. Nebeneinander bewegen sich monoton die Kabinen, nach oben und nach unten. Ich lehne mich vor und lasse einen Fuss ins Leere hängen bis der aufsteigende Boden ihn erfasst. Das Bein versteift sich und hebt mich mit sich hoch, Der andere Fuss ist locker geworden und hängt ab als ob er nicht zu mir gehörte. Ich spüre den Widerstand der Luft und eine Schwäche vom Magen während ich ihn nachstelle. Es ist merkwürdig, plötzlich trägt mich eine fremde Kraft. Ich fühle mich umschlossen, aber es gibt immer einen Weg hinaus. Jetzt wächst vor mir eine massive Mauer an, abgegriffen und in Eile bekritzelt. Dann kommt die Inschrift mit der Bezeichnung von Stockwerken und das Licht vom Gang oben. Die Schuhe, Hosen und Beine der Wartenden sind übermässig nahe. Ich erinnere mich nicht mehr, aber natürlich ist auch jemand zugestiegen. Der Aufzug trägt mich weiter und zeigt abwechselnd schwere Mauern, offene Etagen und lange Flure. Die Beine habe ich noch in dem offenen Ausschnitt vor den Zuschauern, der Kopf ist schon in der weiteren Dunkelheit einbetoniert. Das Rumpeln wird stärker. Jetzt kommt das höchste Stockwerk und die Letzten müssen hier aussteigen. Mein Nachbar steigt aus und dreht sich verwundert nach mir um. Ich sehe ihm nach, zuletzt meinen Füßen, und bin schon im Dunkeln. Die warnenden Signale sind unten geblieben. Es ist hier warm und einschwacher Ölgeruch begleitet das Summen. Ich sehe gespannt auf die Mauer vor mir. Sie ist unengetastet, ich fühle mich einsam. Und plötzlich eine Nachricht, Botschaft für Abenteurer: "Die Durchfahrt durch Boden und Keller ist ohne Gefahr!". Bald dringt in die Kabine Licht ein und vor mir drehen sich zwei grosse Transmissionsräder. Sie sind die Ursache des Geräusches. Der Aufzug schwenkt hindüber und sinkt. Auf meiner Etage steige ich aus, ich werde ganz sanft abgesetzt.

Anton von Langen