

Sich (k)einen Namen machen: Die *Židovská jména* der Honza K.



Natascha Drubek

Freie Universität Berlin
dr.nataschadrubek@gmail.com

RÉSUMÉ

Even though the anthology *Jewish Names*, often called the beginning of Czech alternative culture, was published in 1995, several central questions concerning this seminal collection from the early 1950s remain unclear: Who initiated it, when was it assembled, and what is its connection with the causa of the 'Trotzkyites' in Prague and later anti-semitic show trials? Answers can be found if one appreciates the pivotal role of Honza Krejcarová in this unique project. The article connects dots between Czech history during the Protectorate when young Honza witnessed her mother Milena Jesenská's resistance activities, and the late 1940s of Stalinist Czechoslovakia when the State Security started surveilling and persecuting Krejcarová.

Based on archival studies the article argues for the parallelism between secret service practices (interrogation, the revealing of names in the form of denunciation) and automatic surrealist writing techniques. Drawing on the example of the name of the Author it analyses the paratextual structure of the anthology connected to its literary models, mainly from France. *Jewish Names* is a rich collection of fictitious 'Jewish' pseudonyms attributed to real Czech writers, stressing the vulnerability of the literary intelligentsia, their mineurité. And it is this paratextual construction which can be considered as the most daring and auto-referential aspect of this illegal publishing project. The article reveals problematic aspects of the chosen path of pseudonymy and anonymity. Changing or omitting one's name is a common trait of female biographies, complicating the attribution of authorship. The article shows how pseudonymy takes its toll on an existential, gender, political, and historical level — precluding until today the proper names from entering Czech literary history.

SCHLÜSSELWÖRTER / KEYWORDS

Tschechische Literatur; Samisdat; Pseudonym; Surrealismus; weibliche Autorschaft; Milena Jesenská; Jana Krejcarová(-Černá); Egon Bondy, Antisemitismus; Staatssicherheit; Verhör; köstliche Leiche / Czech literature; samizdat; pseudonym; surrealism; authorship of women; Milena Jesenská; Jana Krejcarová(-Černá); Egon Bondy; antisemitism; Czechoslovak State security; interrogation; delicious corpse.

TOCHTER, EHEFRAU, AUTORIN: DIE NAMEN DER JANA KREJCAROVÁ

Die ersten Namen erhält man von seinen Eltern: Jana Krejcarová war Tochter eines namhaften Vaters, des Devětsil-Mitglieds Jaromír Krejcar, der jedoch zu einem Staatsfeind wurde, als er von einer im Mai 1948 angetretenen England-Reise nicht



zurückkam. „Honza“ wurde Jana von ihrer Mutter Milena Jesenská genannt, einer Frau, deren Name in der sozialistischen Tschechoslowakei nicht ausgesprochen werden konnte — und wenn, dann nur in Form einer Verleumdung. Die doppelte Auslöschung der Mutter — zuerst physisch durch einen deutschen Arzt im Konzentrationslager Ravensbrück und dann in der Erinnerung durch das Totschweigen im eigenen Land — hat zweifellos ihre Spuren bei der Tochter hinterlassen, die unter diesen Umständen als Trägerin der negativ markierten Namen bzw. Identitäten ihrer Eltern keine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen strebte. Gleichzeitig entwickelte sich Milena Jesenská im Westen zu einem Mythos; sie wurde posthum zu einer der international bekanntesten Tschechinnen — und zwar als Kafkas Übersetzerin und Brieffreundin.¹ Erst später wurde auch ihr Schicksal während des Kriegs bekannt und sie wurde als Gerechte der Völker ausgezeichnet, die Juden zur Flucht verholffen und dafür ihr Leben gegeben hat. Der Name Jesenská steht für eine Jahrzehnte und drei politische Systeme überdauernde tschechische Solidarität mit der jüdischen Minderheit.

Das Fehlen Jesenskás als realer Mutter wie auch die Streichung ihres Namens aus der Geschichte des tschechischen Volkes präfiguriert die Biographie der Tochter. Honzas/Janas schwankende Identität ist der Mehrnamigkeit eingeschrieben, die typisch ist für Frauen, aber auch für Minderheiten, die von Mehrheiten und ihren Institutionen dazu gezwungen werden, ihren Namen (und damit ihre Identität) abzulegen und den Namen des/der Anderen, der Mehrheitlichkeit oder Hegemonie repräsentiert, anzunehmen. Wenn man dem Kafka-Buch zur „kleinen Literatur“ von Gilles Deleuze und Félix Guattari (*Pour une littérature mineure*, 1976) folgt, spiegelt sich in ihm das Lebensthema der aus einer hoch-patriotischen Familie stammenden Milena Jesenská und ihrer jüdischen Partner (Ernst Pollak, Franz Kafka, Evžen Klinger). Jesenská legt ihren im tschechischen Kontext eher mehrheitlich-hegemonialen Namen zwar nicht ab, aber ihre programmatische Annäherung an die Minderheit der Prager Juden, deren deutsche bzw. eingedeutschte slavische Namen die minoritäre Logik der Anpassung gegenüber der Mehrheit aufzeigen, ist ein Beweis dafür, dass Jesenskás Leben und Werk unter dem Zeichen der Minderheitlichkeit zu lesen sind: eine für Honza Krejcarová relevante und — wie aus den Akten der Staatssicherheit (Státní bezpečnost, StB) der 1950er Jahre hervorgeht — brisante Familien-Vorgeschichte. Krejcarová setzt sie fort, denn sie ist als Person wie auch als Autorin sehr schwer zu benennen. Sie ändert ihren amtlichen Namen nach nahezu jeder neuen Eheschließung² und publiziert als Autorin nur in ihrer ersten Schaffensphase als Jana (oder Honza) Krejcarová,³ später als Sarah Silberstein bzw. Gala Mallarmé und Jana Černá.

1 Diese Entwicklung setzte nach dem bei S. Fischer 1952 erschienenen Band *Briefe an Milena* ein. Es handelte sich um jene überaus wertvollen Briefe Kafkas, die Jesenská 1938 Willy Haas zur Aufbewahrung anvertraut hatte und die nach dem Krieg mit Kurierpost aus dem Land geschafft worden waren. Jesenskás Briefe an Kafka sind nicht erhalten.

2 Eine Ausnahme bildet die 1964 geschlossene Ehe mit Ladislav Chimčuk-Lipanský, der ihren früheren Ehenamen Černý übernahm (Militzová 2015, S. 101).

3 Zu Krejcarová's Publizistik im Jahr 1946 vgl. Krejcarová-Černá 2016, S. 459–460.



Diese einerseits biographische, andererseits paratextuelle⁴ Polynomie ist von Bedeutung sowohl für Krejcarová's Leben und Werk als auch für ihre Rezeption. Sie hat nämlich dazu geführt, dass diese Frau als Autorin, Herausgeberin und literarische Aktivistin keine greifbare Identität innerhalb der tschechischen Literaturgeschichte aufweist; die verdienstvolle Herausgabe ihrer Werke im Verlag Torst im Jahr 2016 könnte hier Abhilfe schaffen. Der Verlag und die Editorin Anna Militz haben sich für die chronologisch-additive Namensform Jana Krejcarová-Černá entschieden, um keinen Zweifel zu lassen, dass Honza Krejcarová und Jana Černá identisch sind.

In meiner Untersuchung werden die verschiedenen Namen der Autorin, da sie nun einmal schon in der Welt sind (sowohl in den publizierten Texten als auch im Samizdat), bedeutungsunterscheidend verwendet. Ich möchte dabei insbesondere auf den doppelten jüdischen roten Faden aufmerksam machen, der in Krejcarová's biographischer und auktorialer Polynomie als Jana Fischlová und Sarah Silberstein zu erkennen ist. Der erste Nachname ist nämlich der Ehepartner, zu dem sie 1947 kommt, als sie den Holocaust-Überlebenden Pavel Fischl heiratet, und es ist außerdem der Name, mit dem sie überwiegend in den Unterlagen der Staatssicherheit der späten 1940er und frühen 1950er Jahre bezeichnet wird. Der zweite Name ist eines der beiden ad-hoc-Pseudonyme, die Krejcarová für sich wählt, als sie um 1950 an der Zusammenstellung des Sammelbands *Židovská jména* [Jüdische Namen] arbeitet (das andere Pseudonym ist Gala Mallarmé). *Židovská jména* zeigt, dass sich Krejcarová grundsätzlich für das Jüdische als Trope der Bedrohten und Ausgeschlossenen interessiert. Der Sammelband ist darüber hinaus wichtig, weil Krejcarová hier dem aus einer Militärfamilie stammenden Gymnasiasten Zbyněk Fišer, der sich als Surrealist und Dichter einen Namen machen möchte, zu einem jüdischen Pseudonym verhilft, mit dem er später Karriere machen wird. Dieser markig-ironische Deckname lautet Egon Bondy — ein Pseudonym, das eine größere Bekanntheit erlangt als alle anderen jüdischen Namen der *Židovská jména*. Ich möchte deshalb einerseits zu klären versuchen, wieso Krejcarová's Namen anders als der Name Egon Bondy relativ unbekannt geblieben sind, und andererseits die These aufstellen, dass Krejcarová für die Herausgabe von *Židovská jména* in größerem Maße verantwortlich ist als — wie überwiegend angenommen — Zbyněk Fišer/Egon Bondy. Ich konzentriere mich also auf Krejcarová's erste Schaffensphase um das Jahr 1950. Um diese vom restlichen Werk der Autorin zu unterscheiden, spreche ich von „Honza K.“ — und von „Krejcarová“ nur dann, wenn ich auf das gesamte Leben und Werk verweise. Honza K. soll für all das stehen, was der Autorin vor der — ihre literarische Biographie in zwei Hälften schneidenden — Namensänderung widerfährt, also bevor sie beginnt, mit „Jana Černá“ zu signieren.⁵

4 Autornamen gehören meist zum Paratext (zu diesem Begriff vgl. Genette 1989), allerdings gehen Krejcarová's Pseudonyme Silberstein, Mallarmé bzw. die Schöpfungen Pavel Ungar, Herbert Taussig oder Egon Bondy im fiktiven Raum der Anthologie *Židovská jména* über den gewöhnlichen Paratext des Autornamens auf dem Deckblatt hinaus.

5 In dieser Phase distanziert sich Krejcarová durch ihre Mutterschaften in der Ehe mit Miloš Černý von ihrer eigenen Herkunftsfamilie mit den drei „K.s“: von ihrem „mythischen“ Vater Franz/Frank Kafka, ihrem biologischen Vater Jaromír Krejcar und von ihrem Ziehvater Evžen Klinger. Krejcarová's letzter, nicht publizierter Text war laut ihrer Herausgeberin Anna Militz (2016, S. 455) mit Jana Ladmanová überschrieben. Dieser Umstand lässt



AUTORSCHAFT, GENDER UND (MEHR-)NAMIGKEIT IN DER ČSR

Die schwierige Autorschaft der Frauen beginnt nicht erst mit dem Problem, sich einen Namen zu machen. Sie beginnt bereits mit der Schwierigkeit, die Autorinnen mit dem richtigen Namen anzusprechen. Sollten wir alle Namen nennen; also etwa Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling sagen oder Therese Heyne-Forster-Huber? Angesichts dieser Schwierigkeit trifft vielleicht der Vorname das Individuelle der Schriftstellerinnen noch am besten, wenn auch in signifikanter Unterbestimmung, da ja der die Autorschaft kennzeichnende Eigename fehlt (Hilmes 2004, S. 45).

Einen nachhaltigen Namen hat sich die tschechische Autorin, der 2016 eine Konferenz in Wien gewidmet war, nicht gemacht — zumindest nicht in der Literaturgeschichte. Dies hat verschiedene Gründe, die — wie oben angedeutet — in erster Linie biographischer, politischer und gesellschaftlicher Natur zu sein scheinen. Die Autorin schrieb in der Tschechoslowakei der Nachkriegszeit und war weiblichen Geschlechts. Wie in Mitteleuropa üblich, erhielt sie durch nahezu jede Eheschließung einen neuen Namen: Fischlová, Černá, (Černá-)Krátká und (Černá-)Ladmanová. Dieser Umstand erschwerte die Rezeption ihres Werks, das durch die politische Verfolgung ihrer Familie ohnehin behindert war und sich mit geschlechtsbedingten Vorurteilen und Nachteilen verband. Im tschechischen Kontext fällt auf, dass sich die Autorin auf kein permanentes Pseudonym wie die in der Vorkriegszeit bereits aktive surrealistische Malerin Toyen festlegte, das ihrem Werk Wiedererkennbarkeit und Identität außerhalb der wechselnden Ehenamen geboten hätte. Toyen — geboren als Marie Čermínová — hatte zudem, wie viele Künstlerinnen vor ihr der bürgerlichen Geringachtung weiblichen Schaffens Widerstand leistend, ein außerhalb der eindeutigen Geschlechtszuordnung liegendes Pseudonym gewählt. Dieses probate Verfahren gegen die Diskriminierung des weiblichen Geschlechts war seit der Herausbildung des Autorbegriffs der Klassik bzw. Romantik für weibliche Schriftstellerinnen eher die Regel als die Ausnahme, denn „ein Autor ist keine neutrale geschlechtsunabhängige Instanz. Die Werkherrschaft ist eine männliche Angelegenheit. Frauen sind nur in Ausnahmefällen zugelassen, müssen sich bestimmter Strategien bedienen, um publizieren zu können“ (Hilmes 2004, S. 53).⁶

Unsere Autorin jedoch agierte nicht mehr im Rahmen dieses bürgerlichen Systems, sondern unter den neuen Bedingungen des Sozialismus, in dem die Geschlechter vermeintlich gleichgestellt waren. Ihre Kriminalisierung als schreibende Mutter ab den 1950er Jahren ist jedoch der beste Nachweis, dass Mann und Frau in der ČSR nicht gleichberechtigt waren — sonst wäre die Autorin nicht für die Vernachlässigung ihrer Kinder ins Gefängnis gekommen. Grund hierfür waren in erster Linie die materiellen Bedingungen, die zumindest zum Teil, wenn auch nicht ausschließ-

darauf schließen, dass die Autorin ihre Identität verbergen wollte, um die Publikation zu erleichtern (was jedoch nicht gelungen ist).

6 Carola Hilmes untersucht dieses Phänomen in der „Goethezeit“, in der sich „das bis heute gültige Konzept der Autorschaft“ herausbildet: „Rahel, die Jüdin ohne Werk, Karoline von Günderrode, die Selbstmörderin aus Liebe, Charlotte von Stein, die viel gerühmte Freundin und Muse Goethes“ (Hilmes 2004, S. 43).



lich, auf ihre politische Verfolgung zurückzuführen sind: Die Armut, unter der sie und ihre Kinder litten,⁷ hing nicht nur mit ihrer Herkunft und ihrem Verhalten, sondern auch mit der fehlenden Unterstützung des Nachwuchses durch die biologischen Väter zusammen — hießen sie nun Egon Bondy, Mikuláš Medek⁸ oder Ladislav Chimčuk-Lipanský. Den letzteren, einen Dichter, bewahrte Krejcarová im Zuge des sich gegen das Paar richtende Verfahren wegen Kindesvernachlässigung im Jahr 1966 sogar vor dem Gefängnis: „prosila svědky, kteří byli jejími přáteli, aby vinu nesvalovali na Chimčuka, ale na ni [sie bat die Zeugen, die ihre Freunde waren, darum, die Schuld nicht auf Chimčuk abzuwälzen, sondern auf sie]“ (Militzová 2015, S. 110); während sie ein Jahr im Frauengefängnis in Pardubice verbrachte, erhielt er lediglich sieben Monate auf Bewährung und beantragte in ihrer Abwesenheit die Scheidung, begleitet von einem „denunciantský spis [Verleumdungsschreiben]“ (Militzová 2015, S. 113–114). Wenn wir die Biographie dieser Autorin, Ehefrau und Mutter erforschen wollen, dann könnte dies unter dem Aspekt jenes von Sigrid Weigel bezeichneten „schielenden Blicks“ geschehen, den Susanne Kord so beschreibt:

Der „schielende Blick“ der Autorin ist für Weigel Ausdruck ihrer Doppelexistenz im Muster der herrschenden Frauenbilder und in der Antizipation der befreiten Frau. Er ist erlernbar und repräsentiert das Vermögen der Autorin, sich in gegenwärtigen Zuständen zurechtzufinden, ohne sich damit abzufinden — mit einem Blick schielt sie immer auf die feministische Utopie, entwirft selbst Utopien, Wünsche und Träume (Kord 1996, S. 17).

Eben dieser Blick wurde vom aufmerksamen Freund Bohumil Hrabal aufgefangen, der über Milena Jesenskás Tochter sagte: „V hlučné společnosti, [sic!] sedávala jako perla na dně propasti, posunutým okem zírala tam, kam se dívali moudří rabíni, kteří přečkali několik pogromů... [In lauter Gesellschaft, sie saß wie eine Perle am Grund des Abgrunds, mit dem verschobenen Auge blickte sie dorthin, wohin die weisen Rabbis zu schauen pflegten, die einige Pogrome überstanden hatten..]“ (zitiert nach Krejcarová 1990, S. 88). Hrabals Charakterisierung von Honza K. als „Perle“, die ihren Blick woandershin wendet, enthält sowohl das jüdische Motiv

7 Vgl. hierzu die Krankenakten aus den frühen 1950er Jahren, aus denen Militz zitiert: „kolikrátě se svěřila že až 3 dny nejedla, ležela na podlaze, na vysipaném [sic!] slamníku, a přikrývala se kabátem [wie oft gestand sie, dass sie 3 Tage nichts gegessen hatte, auf dem Boden schlief, auf einem leeren Strohsack, und sich mit einem Mantel zudeckte]“ (Militzová 2015, S. 66).

8 „Jmenuji se Martin Černý, jsem druhý syn Jany Krejcarové-Černé. Můj o rok starší bratr, Jan Černý je synem mojí matky a Bondyho. Pak mám mladšího bratra, ten je synem mojí matky a Mikuláše Medka [Ich heiße Martin Černý und bin der zweite Sohn von Jana Krejcarová-Černá. Mein um ein Jahr älterer Bruder, Jan Černý, ist der Sohn meiner Mutter mit Bondy. Dann habe ich einen jüngeren Bruder, der ist der Sohn meiner Mutter mit Mikuláš Medek]“ (Martin Černý, P. S. vom 16. 06. 2010 zu Soukupová 2010). Dabei war Bondy nicht mittellos. Er wohnte bei seinem Vater in einer Villa in Podolí, die er später verkaufte; vom Erlös lebte er mit seiner Frau Julie. Laut Agent „Jarda“ erhielt er in den 1950er Jahren von seinem Vater, solange dieser am Leben war, jeden Tag eine kleine Summe (Archiv bezpečnostních složek [Archiv der Staatssicherheit] — ABS 11135_MV_3_9_0006).



der leiderfahrenen Rabbis als auch ihr genderbedingtes „Schielen“ nach einer besseren Welt.

(UN-)FREUNDLICHE ÜBERNAHMEN

Auf Honza K.s geistige Schöpfungen treffen also die klassischen Ausschlussstrategien zu, wie sie Kord (1996, S. 173, 180) beschrieben hat: die „ausschließliche Betonung der Biographie“ und die „Besprechung des Geschlechts der Autorin“. Auffällig ist etwa Bondys Einschätzung, Krejcarová hätte unter dem Namen Jana Černá nur für den Broterwerb geschrieben, die dem von Kord beschriebenen Modell entspricht: „Sie war kein Genie, weil sie keine genialen Werke verfasste: stattdessen schrieb sie subjektive und konfessionale Literatur, oder sie schrieb, um finanziell zu überleben“ (Kord 1996, S. 175). Ebenfalls aus der Feder Bondys und seiner Kollegen, die das Leben von Honza K. für die Staatssicherheit dokumentierten, stammen Beschreibungen ihres Privatlebens. Man kann sie als indiskret bezeichnen, da sie — anders als Honza K.s Texte über oder an ihre Kollegen — nicht künstlerischer Art sind.

Im Fall von Bondy mögen „Ängste vor weiblicher Konkurrenz“ (ibid., S. 166) eine Rolle spielen; sie werden erst überwunden, sobald die ehemalige Partnerin nicht mehr am Leben ist. Aufschlussreich ist Bondys Beschreibung von Honza K.s und seiner eigenen Rolle in der und für die tschechische Untergrundkultur. Er beginnt im Jahr 1981 mit der Niederschrift seiner Memoiren mit dem Titel *Prvních deset let* [Die ersten zehn Jahre]. Anstoß für dieses relativ früh erfolgte Unternehmen (Bondy war erst 51 Jahre alt und sollte noch einige Jahrzehnte leben) war offensichtlich Krejcarovás tödlicher Verkehrsunfall im Januar 1981 — zu ihrem Begräbnis bequemte sich Bondy übrigens nicht, schrieb aber die Zeilen, „že byla tím největším / co může člověk dosáhnout [dass sie war das Größte war / was ein Mensch erreichen kann]“ (zitiert nach Militzová 2015, S. 131). Bondys Erinnerungsbuch hat im Verlauf der Zeit — und besonders nach der ersten offiziellen Publikation im Jahre 2002 — auch die Rezeption von Honza K. maßgeblich beeinflusst. Kord erwähnt das Abreißen der Rezeption und der Erinnerung an eine Autorin als etwas, das oft mit ihrem Ableben zusammenfällt: „Es gibt unzählige Beispiele für Autorinnen, die zu Lebzeiten berühmt, gefeiert und literarisch anerkannt waren, aber von der posthumen Kritik ignoriert wurden; dieses Übersehen der ehemaligen Berühmtheit tritt meist im Todesjahr der Autorin ein“ (Kord 1996, S. 169). Auch wenn Krejcarová in der Zeit der Normalisierung nicht weit hin bekannt war, hätte gerade ihr Tod Anstoß für eine neue Zirkulation ihrer Gedichte sein können, die ihr zumindest in der Underground-Szene ein gewisses Ansehen verliehen hätten. Dies geschah nach meinen Informationen erst sieben Jahre später durch die inoffizielle Publikation ihrer Gedichtsammlung *V zahrádce otce mého* (datiert mit 21. Dezember 1948; Krejcarová-Černá 2016, S. 12), die 1988 mit einer Einführung von Bondy in der Samizdat-Zeitschrift *Revolver Revue* erschien. Bondy sichert sich damit ab 1981 die Deutungshoheit nicht nur für seine eigenen Werke, sondern auch für die seiner damaligen Partnerin, und bindet diese dabei an seine eigene Person.

Durch die zunehmende Bekanntheit Bondys kam es zu einer „falsche[n] Einordnung der Autorin (d. h. ihre Tradierung nicht als Schriftstellerin, sondern in einer anderen Rolle). Aus leicht ersichtlichen Gründen waren es gerade die Autorinnen, die



in Kontakt mit einem berühmten Mann standen und deren falsche Einordnung sich aus diesem Grund anbot“ (Kord 1996, S. 169). So ereilte Honza K./Jana Černá das gleiche Schicksal wie ihre Mutter, die immer im Schatten Kafkas stehen sollte — mit dem kleinen Unterschied, dass Zbyněk Fišer/Egon Bondy mit Franz Kafka nicht vergleichbar ist. Während die Erinnerung an Milena Jesenská von der schier unerschöpflichen Rezeption Kafkas am Leben gehalten wird, ist dies im Fall von Honza K./Jana Černá und Zbyněk Fišer/Egon Bondy nicht der Fall. Zudem hat Fišer — im Gegensatz zu Kafka — sein literarisches Leben selbst und bewusst zu einer Marke geformt; in diesem Narrativ kommt Honza K. nur vor, wenn sie dieses zu stützen und zu ergänzen vermag. Diese Konstellation ist für den tschechischen literarischen Kanon keineswegs gewinnbringend.

Doch wenn es die ureigenste Tätigkeit der Autoren und Autorinnen wäre, ihr Bild und ihre Stellung im literarischen Prozess zu formen, wozu bräuchte es dann noch eine Literaturwissenschaft? Es ist die Aufgabe dieser Disziplin, sicherzustellen, dass weibliche Namen repräsentiert und nicht aus dem Kanon herausgehalten und unzugänglich gemacht werden — ähnlich wie es in der tschechischen Kultur nach 1989 selbstverständlich war, dass bestimmte Klassiker des Sozialistischen Realismus heraus- und die Werke von Dissidenten, Systemkritikern und Vertretern des Underground hineingenommen wurden. Hier war Bondys Moment gekommen, nicht aber Honza K.s, deren Werk ein verfemtes, marginalisiertes und unerforschtes Dasein fristen sollte, das in jedem Sinne auf eine „Besprechung des Geschlechts der Autorin (anstelle ihres Werks)“ hinauslief (Kord 1996, S. 173).

Bondys Karriere hatte jedoch ihren Anfang und bezog auch ihre Sprungkraft aus seinem Zusammentreffen mit Honza K. am Ende des Jahres 1948, als die beiden eine surrealistische Revue planten, die in den Sammelband *Židovská jména* mündete. In ihm finden sich Repräsentanten vor allem der jüngeren Generation unangepasster Dichter sowie die Übersetzung eines französischen Textes von Tristan Tzara aus dem Jahr 1931, übertragen ins Tschechische von Anna Marie Effenbergerová (geb. Bucalová). Der Sammelband *Židovská jména* wurde von Martin Machovec, der seine erste Ausgabe im Jahr 1995 besorgte, als der erste Samizdat in der ČSR gewürdigt (Machovec 2007).

„PRENDRE UN NOM JUIF“ – INTERTEXTE UND KONTEXTE

A roll-call of notables is a roll-call of pseudonyms: Voltaire, the godfather of Cabaret Voltaire was François-Marie Arouet [...]; Man Ray was Emanuel Radnitsky [...]; Marcel Duchamp was Rrose Selavie [sic!] (eros c'est la vie); Paul Eluard was Eugène Grindel [...]. The art-people pseudonyms came about for a variety of reasons, only some of which were conspirative, but the pseudonyms of revolutionaries were wholly for eluding the police. Lenin (Ulyanov, Jacob Richter [sic!]), Trotsky (Bronstein), Stalin (Djugashvili), Tito (Broz), Pol Pot (Saloth Sar) were covers that became, with success, trademarks. [...] but it is among the Jewish authors that pseudonyms have a weight greater than euphony and poetic concealment, among them Tristan Tzara (Samuel Rosenstock) [...]. Tristran Tzara's first pseudonym was S. Samyro, which was apt for a symbolist (Codrescu 2009, S. 55–56).



Laut Martin Machovec (1995, 2007) und Gertraude Zand (1998, S. 71) stellten Honza K. und Zbyněk Fišer den Band *Židovská jména 1948/1949* zusammen und vervielfältigten ihn im Samizdatverfahren. Die ursprüngliche Auflage wurde mit einem Mimeographen, tschechisch „cyklostyl“, hergestellt.⁹ Diese Technik wurde in der Protektoratszeit etwa für die Vervielfältigung der Zeitschrift *V boj* [In den Kampf] verwendet, an der die Widerständlerin Jesenská beteiligt war (Černá 1985, S. 138; Darowska 2012). Es war die kleine Honza, die die Zeitschrift innerhalb Prags von einem Ort zum anderen transportierte: „Die fertigen Exemplare der illegalen Zeitschrift holte meist ich ab“ (Černá 1985, S. 148). Sie war es auch, die nach der Verhaftung der Mutter 1939 durch die Gestapo die restlichen in der Kouřimská-Straße verbliebenen Exemplare in einem Eimer verbrannte. Honza K. war also bereits als elfjährige mit der Herstellung, Distribution und Liquidierung illegaler Druckwerke vertraut. Ende der 1940er Jahre konnte sie dieses Knowhow in der illegalen Vervielfältigung einsetzen — mit dem Unterschied jedoch, dass es sich nicht um politische Widerstandstexte handelte, sondern um schöne Literatur.

Gertraude Zand (1998, S. 71) skizziert in ihrer Geschichte der tschechischen Untergrund-Literatur den Kontext der Entstehung von *Židovská jména*, nämlich die Aktivitäten von Honza K. und Zbyněk Fišer ab 1948 als vom Surrealismus inspirierte Zusammenkünfte mit der Improvisation pornographischer Dialoge und dem Abtippen von Übersetzungen französischer Texte, vor allem von Salvador Dalí. Die eigentlichen Texte für den Sammelband stammen vorwiegend von Dichter, von denen sich einige als tschechische Jünger des französischen Surrealismus verstanden.

Aus den Akten des Archivs der Staatssicherheit (Archiv bezpečnostních složek, ABS) wissen wir, dass diese sich in Honza K.s Mansarde in der Straße Horní stromky 6 in Praha-Vinohrady treffenden Leute spätestens ab den frühen 1950er Jahren von der Staatssicherheit unter dem Decknamen „Surrealisté“ [Surrealisten] überwacht wurden. Die „Berichte“ der Agenten bzw. Resultate der Verhöre stammten überwiegend aus den eigenen Reihen, was der Angelegenheit eine ethische Brisanz verleiht, die mit den Fällen von Alexander „Sascha“ Anderson in der DDR und Oskar Pastior in Rumänien vergleichbar ist.

Die Texte der sich in Horní stromky treffenden „Surrealisten“ hatten mit der Poetik der surrealistischen Texte der Avantgarde immer weniger zu tun. Es bestand jedoch großes Interesse an surrealistischen Prozessen und Methoden der automatischen Textgeneration wie etwa der „köstlichen Leiche“ (*cadavre exquis*) oder dem Fragebogen, aber die Surrealisten um Honza K. und Zbyněk Fišer bezogen die erprobten Strategien und Gesellschaftsspielen ähnelnden Produktionsverfahren (etwa den grammatischen Automatismus) nicht nur auf das Unbewusste, sondern auch auf ihr (Diskurs-)Verhalten im Rahmen der sozialistischen Gesellschaft. Hier knüpften sie an die populären Subkulturen der *potápky* [wörtlich: Lappentaucher] und *bedly* [wörtlich: Parasole] der Protektoratszeit an, die sich vornehmlich in Kleidungs-, Frisur-, Musikstilen und in einem Slang ausdrückte, der auch von den gebildeten Schichten verwendet wurde (vgl. Koura 2016, S. 531). Die Gruppierung

⁹ Ein im Nachlass von Vratislav Effenberger erhaltenes Exemplar wurde 2011 im Rahmen der Ausstellung *Surrealistická východiska 1948–1989* vom Památník národního písemnictví im Letohrádek Hvězda in Prag gezeigt.



ABB. 1: *V boj*, illegale Zeitschrift des tschechischen Widerstandes gegen das nationalsozialistische Regime, an der Milena Jesenská vor ihrer Verhaftung 1939 mitgearbeitet hatte, Cyklostyl, Design: Vojtěch Preissig.

subvertierte das sich etablierende politische System des realen Sozialismus und die Ästhetik des sozialistischen Realismus. Anja Tippner schreibt über diese „surrealistischen Praktiken“:

Die Verschmelzung von Leben und Kunst, die zum theoretischen Programm des Surrealismus gehört, geschieht vor allem im Privaten, im Rahmen eines künstlerischen Mikrokollektivs. Dies erscheint jedoch unter den Bedingungen des Totalitarismus weniger als eine defizitäre Notlösung denn als Beispiel einer individualistischen, nicht-repressiven Lebenspraxis, die sich dem Zwangskollektiv des Sozialismus widersetzt (Tippner 2009, S. 51).

Der Umgang der Surrealisten mit der offiziellen Kultur des tschechoslowakischen Stalinismus (so etwa mit Zdeněk Nejedlýs Äußerungen im Frühjahr 1948) könnte als „paranoisch-kritisch“ im Sinne Dalís angesehen werden; von der StB wurden sie pauschal als „Trotzkisten“ eingestuft — eine ab 1950 lebensgefährliche Klassifizierung. Das ist umso interessanter, als die surrealistische Gruppe um *Židovská jména* ihre subversiven, paranoisch-kritischen Strategien auf die realen Verhöre anzuwenden scheint, die die Staatssicherheit ab den frühen 1950er Jahren mit verschiedenen Gruppenmitgliedern führte. Man weiß nicht, ob man diese verdächtigen Übereinstimmungen von Kunsttexten mit Verhörprotokollen als total(itär)en Realismus oder als Konzeptkunst bezeichnen soll. Hier möchte ich eine Kostprobe aus einer nach dem Prinzip eines Verhörs protokollierten Aussage anführen, in dem die Organe der



Staatssicherheit am 24. August 1953 in Prag den verurteilten Milan Herda als ehemaligen Angehörigen der sich in Honza K.s Wohnung treffenden Gruppe zu deren Beziehungen zu Záváš Kalandra (hingerichtet als Troztkist am 27. Juni 1950) und Karel Teige (knapp zwei Jahre nach seinem tödlichen Herzinfarkt am 1. Oktober 1951) befragen. Die Fragen betreffen insbesondere die „nepřátelská činnost“ [feindliche Tätigkeit] dieser „trockistická skupina“ [troztkistischen Gruppe], wie es der verhörende Offizier bezeichnet. Das Verhör wurde auf sechs Seiten protokolliert.

Otázka: Jakým způsobem si představovali školení této skupiny?

Odpověď: Měly být vypracovány referáty od jednotlivých členů skupiny [...]. Toto mělo být prováděno v nějaké staré — opuštěné — hospodě /mimo Prahu/, což měla zařídit Fischlová. Po dobu mé přítomnosti toto nijak nebylo realizováno.

Otázka: Udržoval s touto skupinou [...] spojení Záváš Kalandra?

Odpověď: Ano, tuto udržovali spojení s touto skupinou, i když stáli stranou. Toto spojení se dělo přes Fischlovou a Fišera, kteří k nim docházeli. [...]

Otázka: Jak do skupiny pronikal Teige?

Odpověď: Jak jsem již uvedl, byl tento ve spojení s Fischlovou, on sám se nikdy schůzky nezúčastnil. [...]

Otázka: Jak dlouho jste vy docházel na uvedené schůzky [...]

Odpověď: Já jsem sám přestal docházet na schůzky v roce 1950, kdy jsem se nepohodl s Fišerem z důvodů osobních... Víím, že Fischlová byla zatčena a byl ji byl odebrán, takže jejich scházení bylo ztížené.

[Frage: Auf welche Weise stellten sie sich die Schulung dieser Gruppe vor? —

Antwort: Es sollten Referate der einzelnen Mitglieder der Gruppe ausgearbeitet werden ... Dies sollte in einem alten — verlassenenen — Wirtshaus geschehen /außerhalb von Prag/, das sollte von Fischlová organisiert werden. Während meiner Anwesenheit hat dies aber nie stattgefunden. — Frage: Unterhielt Záváš Kalandra [...] Kontakt mit dieser Gruppe? — Antwort: Ja, diese unterhielten Kontakt mit dieser Gruppe, auch wenn sie nicht direkt beteiligt waren. Diese Verbindung geschah über Fischlová und Fišer, die sie aufsuchten. ... — Frage: Wie drang Teige in die Gruppe ein? — Antwort: Wie ich schon erwähnt habe, war dieser im Kontakt mit Fischlová, er selbst beteiligte sich an keinem Treffen. — Frage: Wie lange haben Sie an den angeführten Treffen teilgenommen [...]? — Antwort: Ich selbst habe im Jahr 1950 aufgehört zu den Treffen zu gehen, als ich mich aus persönlichen Gründen mit Fišer überworfen hatte ... Ich weiß, dass Fischlová verhaftet und ihr die Wohnung weggenommen wurde, so dass ihre Zusammenkünfte erschwert wurden] (ABS 11135_MV_1_9_0029-0035).

Das Frage-Antwort-Schema wird in *Židovská jména* ironisch wiederholt bzw. als automatisches Sprechen enttarnt:

Gala Mallarmé — Egon Bondy:

G — Je Salvador Dalí snílek?

E — Je to Karel Teige klusající za parníkem surrealismu.

[G — Ist Salvador Dalí ein Schwärmer?

E — Es ist Karel Teige dem Dampfer des Surrealismus hinterher trabend.]

(Židovská jména 1995, S. 15).



Die automatischen Frage-Antwort-Spiele zwischen den realen Personen sind durch eine Dreisätzigkeit gekennzeichnet, die sich in zwei automatischen Dialogen und in einem Dreiergespräch in *Židovská jména* wiederholt; das erwähnte StB-Verhörprotokoll wurde von drei Personen unterschrieben: „vyslychající“ [Verhörender], „svědek“ [Zeuge] und „vyslýcháný“ [Verhörter] (S. 6 des Protokolls). Eine ähnliche Trojka „automatisch“ Fragender und Antwortender findet sich in *Židovská jména*; Egon Bondy stellt die erste Frage:

Eg — Egon Bondy (Zbyněk Fišer)
D — Diana Š.¹⁰ (Libuše Strouhalová)
Ed — Edmond Š. (Vladimír Šmerda)
 (Židovská jména 1995, S. 15).

Die Initiale Š. funktioniert als Kryptonym für den realen Namen Šmerda (das Paar Libuše Strouhalová und Vladimír Šmerda wird unter diesem Buchstaben subsumiert). Decknamen kommen gerade in den StB-Akten häufig vor — sie werden von/für Agenten verwendet, von/für zur Kooperation Erpressten und in vielen Fällen auch für die Überwachten selbst. Auch wenn für eine Analyse dieser Parallelen zu den „surrealistischen“ Fragebögen des realen Sozialismus hier wenig Raum ist, lässt sich unschwer feststellen, dass die absurden Dialoge auch graphisch den StB-Verhör-Protokollen ähneln. Auch wenn diese durch die Bürokratie der Aktenzeichen gerahmt sind, werden sie teils von den gleichen Akteuren ausgeführt bzw. es kommen in den Protokollen die gleichen Namen vor. In allen drei Verhör-Konversationen (der Trojka, dem Dialog mit Gala Mallarmé und dem automatischen Dialog mit Benjamin Haas, hinter dem sich Jan Zuska verbirgt) fällt auf, dass Fragender und Befragter mindestens einmal die Plätze tauschen, mit einer Ausnahme, nämlich Edmond Š. (Vladimír Šmerda), der keine Frage stellt. Diese poetologisch signifikante Konstruktion legt eine Beliebigkeit der Rollen (Verhörender versus Verhörter) nahe, die die ethische Indifferenz des Autors der Dialoge reflektiert und Fišers realer StB-Verstrickung entspricht. Hiervon hebt sich Honza K.s philosophisch-theologischer Entwurf einer *Obhajoba eminentně právnická* [Eminent juristische Verteidigung] ab.

Die drei in der Mitte der Sammlung stehenden Texte bilden in *Židovská jména* einen beklemmenden Bondy-Binnenzyklus, in dem die Themen des Geschlechts mit Methoden des Verhörs und der Denunziation auch mit Hilfe von Eigennamen abgehandelt werden. Auffällig ist, dass nur Bondy in allen drei Verhör-Konversationen präsent ist, und dass er in den Dialogen die meisten Fragen stellt, nämlich insgesamt fünf (bei Gala sind es nur vier Fragen, bei Benjamin und Diana je zwei, Edmond stellt keine Frage) — er ist eher der Seite der Verhörenden oder zumindest der Provokateure und Namensnener zuzurechnen, wie seine Fragen belegen: „Co je třeba k revoluci [Was braucht man zur Revolution]?“, „Funkce ženy [Die Funktion der Frau]?“, „Co je panenská postel [Was ist ein jungferliches Bett]?“ und „Proč spíš [Warum schläfst Du]?“ (*Židovská jména* 1995, S. 15–16). Während Gala Mallarmé (Honza K.) als einzigen Eigennamen jenen von Salvador Dalí in einer Frage verwendet, nennt Egon Bondy

10 Diana in der Fassung von 1995 (vgl. Machovec 1995), Dina in der Fassung von 2007 (vgl. Machovec 2007).



zwei Namen tschechoslowakischer Bürger: seinen eigenen Decknamen „Egon Bondy“ und in seiner automatischen Antwort auf die Dalí-Frage jenen des „dem Dampfer des Surrealismus hinterher trabenden“ Karel Teige.

Die Verbindung der Autoren von *Židovská jména* zum „Trotzkisten“ Teige mag eine der Motivationen gewesen sein, den Autoren Decknamen zu verleihen. Der Weggenosse und Dichter Ivo Vodsedálek schreibt, die Pseudonyme wären Honza K.s Werk gewesen: „Jsem přesvědčen, že řadě autorů nebyly jejich židovské pseudonymy vůbec známy a že byly vymyšleny jako plod fantazie, nebo lépe řečeno mystifikace Janou Krejcarovou. Byla v tom ohledu přímo geniální [Ich bin überzeugt, dass einer Reihe der Autoren ihre jüdischen Pseudonyme gar nicht bekannt waren, und dass sie als Produkt der Phantasie ersonnen waren, besser gesagt, als Mystifikation Jana Krejcarovás. In dieser Hinsicht war sie einfach genial]“ (Vodsedálek 2001, S. 163). In der Edition von Martin Machovec aus dem Jahr 1995 handelt es sich um folgende Namen, Pseudonyme und Texttitel oder -anfänge:

Zbyněk Fišer	Egon Bondy	KAMARÁDKA KAMUFLÁŽÍ
Honza K.	Sarah Silberstein	Gala si zpívá
[Karel Hynek?]		<u>V AUTOMATICKÉM TEXTU LZE NAHRADIT MECHANISM...</u>
Jaroslav Růžička	Isaak Kuhnert	<u>OVĚŘENÍ NICOTY A VYKOUPENÍ NICOTY</u>
Karel Hynek	Nathan Illinger	<u>HOBOJE NAŘÍKALI JAKO VE VÁLCE</u>
Honza K. — Zbyněk Fišer	<i>Gala Mallarmé — Egon Bondy</i>	<u>PRAVIDLA HRY, JEJÍŽ VÝSLEDKY ZDE UVÁDÍME...</u> G — <i>Kdo byl nucen nechat éter...</i> E — <i>Egon Bondy a potom ostatní</i>
Zbyněk Fišer — Jan Zuska	<i>Egon Bondy — Benjamin Haas</i>	B — <i>Co je lidskost?</i> E — <i>Neštěstí v lese.</i>
Libuše Strouhalová — Vladimír Šmerda — Zbyněk Fišer	<i>Diana Š. — Edmond Š. — Egon Bondy</i>	Eg — <i>Co je to panenská postel?</i>
Honza K.	Sarah Silberstein	<u>OBHAJOBA EMINENTNĚ PRÁVNICKÁ</u>
Zdeněk Wagner	Herbert Taussig	<u>PSYCHOLOGICKÝ OKAMŽIK</u>
Vratislav Effenberger	Pavel Ungar	Protí proudu řeky
Honza K.	Sarah Silberstein	Připadáte mi jako raci
Oldřich Wenzl	Arnold Stern	<u>JSEM SYROTEK ZCELA OPUŠTĚNÝ</u>
Zbyněk Fišer	Egon Bondy	<u>TRANSVESTID</u>
Zdeněk Wagner	Herbert Taussig	<u>MIMOŇ</u>
Jan Zuska	Benjamin Haas	<u>KUTÁLKA POCHODUJE</u>
Tristan Tzara / Anna Marie Effenbergerová	Szatmar Neméthyová	<u>APROXIMATIVNÍ ČLOVĚK</u>

ABB. 2: *Židovská jména* in der Edition von Martin Machovec 1995.

Erklärung:

Unterstrichen: Ungeklärte Autorschaft.

Großbuchstaben: Gedichttitel, soweit vorhanden.

Kursiv: Automatische Dialoge.

Fett: Mehrfach vertretene Pseudonyme.



Die oben aufgelisteten Pseudonyme zu Zwecken der Deckung sind nicht nur typisch für Untergrundliteraturen, sondern sie sind hoch politisch, weil sie als jüdische Namen auf das Fortleben des Antisemitismus in seiner stalinistischen Spielart anspielen. Das Aufzwingen und Wegnehmen von Namen ist in den 1940er Jahren eine aus dem Leben gegriffene Praxis. Auch im Protektorat Böhmen und Mähren wurden Juden mit Namen wie Jiří mit dem Zusatznamen Israel zwangsausgestattet, Frauen mit Namen wie Hana mit dem Zusatz Sara (vgl. Drůbková 2016, S. 47 zur „Namenänderungsverordnung“ im „Dritten Reich“). Nach 1945 wiederum suchte man sich von allem Deutschen zu befreien. Deutsche, aber auch von Juden getragene Namen wurden in tschechische geändert, so etwa im Fall von Honza K.s erstem Ehemann, der Pavel Fischl hieß, als Schauspieler und Regisseur im Theater von E. F. Burian den Namen Pavel Gabriel verwendete und als Jan Krása die tschechische Heimat in Richtung Israel verließ, wo er schließlich den Namen Gabriel Dagan annahm (vgl. Militzová 2015, S. 33).

Namen als Marker von Identitäten für stigmatisierte gesellschaftliche Gruppen sorgen für unfreiwillige Etikettierungen und Klassifizierungen von Individuen, generieren also Differenz und damit Minderheitlichkeit. Während Bondy im Rückblick *Židovská jména* als „protest proti opět začínajícímu antisemitismu [Protest gegen den wieder beginnenden Antisemitismus]“¹¹ beschreibt, der übrigens zu der Zeit, auf die er die Herausgabe datierte (Anfang 1949), in der kommunistischen Tschechoslowakei noch nicht in vollem Maße begonnen hatte,¹² fallen in Honza K.s (damals amtlich: Jana Fischlovás) Leben das Jüdische und das Weibliche existentiell zusammen.¹³

11 „Ten sborník je pamětihodný jen tím, že jsme si pro něj všichni zvolili nápadně židovské pseudonymy, jako protest proti opět začínajícímu antisemitismu. Ostatní na své pseudonymy zapomněli — já svůj začal používat i dál a už mi zůstal [Diese Sammlung ist nur dadurch bemerkenswert, dass wir alle für sie auffällig jüdische Pseudonyme wählten, als Protest gegen den wieder beginnenden Antisemitismus. Die anderen vergaßen ihre Pseudonyme — ich begann meines weiterzuverwenden und es blieb mir]“ (Bondy 2002, S. 34).

12 Der Schauprozess von 1950 richtete sich noch nicht gegen kommunistische Parteimitglieder jüdischer Herkunft, sondern gegen demokratische und andersgesinnte Politiker wie Milada Horáková oder Závěš Kalandra, beschuldigt des Hochverrats und der Spionage. Der 1923 in die Kommunistische Partei eingetretene links orientierte Kalandra war ebenso wie die bürgerlich-liberale Horáková in Konzentrationslagern gewesen. Sowohl Jesenská, die nicht aus Ravensbrück zurückkehrte, wie auch Kalandra hatten die Moskauer Schauprozesse abgelehnt, beide wurden als Trotzkisten bezeichnet.

13 Auch hinter Marcel Duchamps dadaistischer Verkleidung als Rrose Sélavy (bei Codrescu Selavie) steht ein Gleichheitszeichen zwischen dem Weiblichen und dem Jüdischen. Die Konzeptualisierung des Minderheitlichen als weiblich oder jüdisch formuliert Duchamp allerdings erst über vierzig Jahre nach der Schaffung des eigenen Pseudonyms: „J'ai voulu changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente et tout d'un coup j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe!“ (Cabanne 1967, S. 118). Duchamp, der als Künstler mit allen Traditionen bricht, enthüllt hier nachträglich die mit einem Hauch Antisemitismus versehene Misogynie seines Cross Dressing: Da kein jüdischer Name passend war, musste ein weiblicher herhalten.



Doch Namen haben auch intertextuelle Resonanz, im konkreten Fall sind sie paratextuelle Brücken zu den französischen *poètes maudits* (Paul Verlaine) und Surrealisten. Im ersten der Silberstein-Gedichte trifft Gala auf einen Paul, der ihr klarmacht, dass man beim Beischlaf nicht singt. Der Beziehung von Gala (Elena D'akonova, bald Éluard) zu Eugène-Émile-Paul Grindel (bald Paul Éluard) ist diejenige von Jana (Krejcarová, bald Fischlová) zu Pavel Fischl nachgebildet. Éluard muss Gala an Dalí abtreten (den Honza K. ihren Freunden ans Herz gelegt hat). Er schreibt *Liberté*, das zentrale Gedicht der französischen Résistance, das als Flugblatt von der Royal Air Force über Frankreich abgeworfen wurde, erhebt als Stalinist jedoch im Juni 1950 seine Stimme nicht für den zum Tode verurteilten Prager Freund Kalandra. Hier sind wir freilich bereits über den angenommenen Entstehungspunkt der *Židovská jména* (1948/1949) hinaus. Aufgrund von Effenbergers Datierung („ungefähr aus dem Jahr 1950“, vgl. Fußnote 16), der Daten auf den Dokumenten im Archiv der Staatssicherheit, des politischen Kontexts der antisemitischen Prozesse (eine erste Verhaftung Ende gab es 1949, aber dann v.a. 1950–52 bis zum Slánský-Prozess im November 1952) scheint es geraten, die Entstehung der *Židovská jména* in die frühen 1950er zu legen. Dies ist auch die Zeit, als Hana Volavková, die Direktorin des Staatlichen Jüdischen Museums in Prag, ein Denkmal für die jüdischen Opfer aus Böhmen und Mähren plante. Laut Magda Veselská arbeitete sie und Jiří Weil mit Vertretern der zeitgenössischen Kunstszene zusammen, dem Architekten Jan Sokol (laut Urbanová Kasanová 2010, S. 68 bereits im Jahr 1951) und Jan Kaplický bzw. später seinem Studenten, Jiří John (Veselská 2012, S. 178–179, 230). So entstand 1951 die Idee, durch das Aufzeichnen von 77.282 ‚jüdischen Namen‘ auf die Innenwände der Pinkas-Synagoge der ermordeten Juden Böhmen und Mährens zu gedenken.¹⁴

Die von der tschechischen Frankophilie gezeichneten *Židovská jména* sind eine komparatistische Herausforderung. Eine Verbindung der Gesamtanlage der *Židovská jména* scheint zum *Album Zutique* zu bestehen, einem 24 Parodien umfassenden Gemeinschaftswerk unter Mitwirkung von Arthur Rimbaud und Paul Verlaine, das aufgrund seiner Obszönität erst 1943 publiziert wurde. Honza K.s lyrische Arbeit mit sexuellen Motiven erschließt sich durch eine Lektüre der verfemten Dichter und ihrer surrealistischen Nachfolger in Frankreich. Diese publizierten 1922 das seinerzeit indizierte Gedicht *L'Idole — Sonnet du Trou du Cul* [Das Idol — Sonett vom Loch des Hintern], dessen obszöne Spuren sich in Krejcarová's Sammlung *V zahrádce otce mého* finden, die im Titel ein französisches Volkslied aufruft. Auch Honza K.s Gedichte widmen sich analen Praktiken (das letzte ihrer Abwehr) — zweifellos eine Antwort auf ein parodistisches Sonett, das schon 1871 vom „ungewaschenen“ Poetenpaar Verlaine und Rimbaud gemeinsam verfasst wurde. Ihm eifert das Prager Dichterpaaar Honza und Zbyněk in jeder Beziehung nach.¹⁵

14 Die Namen, die in einem sich über Jahre hinziehenden Prozess von John und Václav Boštík auf die Wände geschrieben wurden, konnten erst 1960 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Berührungspunkte zwischen den *Jüdischen Namen*, dem 1952 konzipierten Namensdenkmal und Honza K.s Kontakten zur (inoffiziellen) Künstlerszene wären noch zu erforschen. John besuchte 1945–1946 die sog. Graphische Schule (Státní grafická škola), an der Honza K. 1942–1944 (bis zum Jahr ihrer Schließung) Kunst studierte.

15 Sie kultivieren das Motiv der mangelnden Hygiene des genialen Dichters, das später Krejcarová anhaften sollte: „Within a week Banville had asked the miscreant to leave, but only

DIE VERSION DER ŽIDOVSKÁ JMÉNA VON 2007



Židovská jména ist als paratextueller Schabernack konstruiert: In dem illegalen Druckwerk erhielten „gute Tschechen“ (so nannten sich jene, die nach der Okkupation bemüht waren, sich als tschechische Patrioten im Sinne des *dobry Čech* zu präsentieren) „verdächtige“ Namen, d. h. solche mit germanischen Wurzeln und/oder „jüdische Namen“. Vratislav Effenberger („Pavel Ungar“) als der einzige, der neben seiner Frau, Fišer und Fischlová in Wirklichkeit einen „deutschen“ Namen hatte, wunderte sich 1965 in einem Brief über die „ungarisch-jüdischen Pseudonyme“.¹⁶

Der Nexus von Judentum, Namen und Geschlecht tritt in der von Polana Bregantová im Effenberger-Nachlass gefundenen erweiterten bzw. vollständigen Version der *Židovská jména* (vgl. hierzu Machovec 2007) noch klarer hervor, da Tzaras *Aproximativní člověk* [*L'Homme approximatif*, Der approximative Mensch] nicht — wie in der oben angeführten Machovec-Edition von 1995 — am Schluss steht, sondern die gesamte Sammlung einleitet und dadurch größeres Gewicht erhält:

[Samuel Rosenstock] — Tristan Tzara: APROXIMATIVNÍ ČLOVĚK
 Üb. von (Anna Marie Effenbergerová — Szatmar Neméthyová) „Jana“
Karel Hynek — Nathan Illinger: Chtěl jsem se střelit pistolkou „Hynek“
Zbyněk Fišer — Egon Bondy: KAMARÁDKA „Fišer“
Jana Fischlová — Sarah Silberstein: Gala si zpívá „Krejcarová“
 Jaroslav Růžička — Isaak Kuhnert: OVĚŘENÍ NICOTY
 Karel Hynek — Nathan Illinger HOBOJE „Hy“
Zbyněk Fišer — Egon Bondy: Civilisace cení nízko konkubinát „Fišer“
Karel Hynek — Nathan Illinger: Kyrie eleison
 Honza K. — Gala Mallarmé „Krejcarová“
 Zbyněk Fišer — Egon Bondy
 Zbyněk Fišer — Egon Bondy
 Jan Zuska — Benjamin Haas
 Libuše Strouhalová — **Dina Š.**
 Vladimír Šmerda — Edmond Š.
 Zbyněk Fišer — Egon Bondy
Jana Fischlová — Sarah Silberstein: OBHAJOBA „Krejcarová“

after Rimbaud had smashed the china in his room, soiled the bed sheets with his muddy boots and sold some of the furniture. [...] Soon enough Verlaine had given up his respectable clothes and returned to his slouch hat and dirty muffler, and although he and Rimbaud lived like beggars and Rimbaud was constantly being moved from one guest room to another, together the two managed to spend considerable sums of money“ (White 2009).

16 „Dva z jejich textů přikládám, jsou z cyklostylovaného sborníku asi z r. 1950, jehož spolupracovníci [...] dostali, možná z bezpečnostních důvodů — ale není vyloučen ani jakýsi iracionální aspekt —, maďarskožidovské pseudonymy [Zwei der Texte füge ich hinzu, sie stammen aus dem Cyklostyl-Sammelband, ungefähr aus dem Jahr 1950, dessen Mitarbeiter — wohl aus Sicherheitsgründen, aber auch ein gewisser irrationaler Aspekt ist nicht auszuschließen —, ungarisch-jüdische Pseudonyme erhielten] (Vratislav Effenberger in einem Brief vom 6. April 1965 an Svatava Pírková, die zweite Frau von Roman Jakobson, zitiert nach Typlt 1997, S. 32).



Zdeněk Wagner — Herbert Taussig: PSYCHOLOGICKÝ OKAMŽIK
 Vratislav Effenberger — Pavel Ungar: Proti proudu řeky „V. E.“
Jana Fischlová — Sarah Silberstein: Připadáte mi jako raci
 Oldřich Wenzl — Arnold Stern: JSEM SYROTEK „Wenzl“
Zbyněk Fišer — Egon Bondy: TRANSVESTID „Fischer“
Jan Zuska — Benjamin Haas: KUTÁLKA „Jan Zuska“
Zdeněk Wagner — Herbert Taussig: MIMONĚ

ABB. 3: Zusätzliche Texte und rekonstruierte Namensabfolge in *Židovská jména* (Fund von 2007) mit meiner Namensvariation Honza K./Jana Fischlová.

Erklärung:

Fett: Abweichungen von der Edition von Machovec 1995 (zusätzliche Gedichte; „Dina“ ist dort „Diana“).

Anführungszeichen: Die Namen in Anführungszeichen sind die handschriftlichen Entschlüsselungen mit Bleistift in der originalen Schreibweise (laut Machovec 2007 stammen sie von Effenberger).

Kursiv: Automatische Dialoge.

Unterstrichen: Veränderte Position in der Sammlung.

Zweifach unterstrichen: Erster Ehepartner der Autorin, eingeführt zur Differenzierung der Pseudonyme.

Eine Grundspannung in der Gesamtstruktur der Sammlung entsteht durch die Herausforderung der Pseudonymie des rumänischen Juden Samuel Rosenstock, der als Tristan Tzara zu einer zentralen Gestalt der Pariser Vorkriegsavantgarde (Dadaismus, Surrealismus) geworden war.¹⁷ Tzara war auch in Prag kein Unbekannter: Abgesehen von den Übersetzungen seiner Texte etablierte er noch vor dem Pragbesuch von André Breton enge persönliche Beziehungen zwischen Paris und Prag. Im Jahr 1932 hatte er die mit einer Tanztruppe in Paris gastierende Nataša Hodáčová-Gollová kennengelernt (Cibulka 2003, S. 42, 260–261). Bis 1948 führten Tzara zahlreiche Besuche zur Adresse der polyglotten Schauspielerin am Moldauufer Janáčkové nábřeží 33 im Prager Stadtteil Smíchov (Cibulka 2003, S. 36, 261, 314).

So wie in den 1910er Jahren aus Rosenstock Tzara wurde und aus Duchamp Rose, so wurde — an der Achse des Zweiten Weltkriegs gespiegelt — aus Zuska Haas, aus Fišer Bondy, aus Krejcarová Silberstein usw. In diesem Sinne ist der chiffrierte Name Tzara ein poetologischer Schlüssel zum Schloss der existentiellen Pseudonymie — und dies als Dada-Spiel ebenso wie im Ernst des Genozids. „Tristan Tzara = Samuel Rosenstock“ ist also jene Gleichung, mit deren Hilfe sich alles Andere berechnen lässt.

[***Samuel Rosenstock**] = Tristan Tzara

X

H. Krejcarová/J. Fischlová = **Sarah Silberstein**

Zbyněk Fišer = **Egon Bondy**

ABB. 4: Gleichung mit Überkreuzstellung von Geburtsnamen und Pseudonymen.

¹⁷ Hatte Samuel Rosenstock sich zunächst hinter dem dekadenten „Samyro“ verborgen, wählte er als Dadaist den Namen Tristan Tzara, um sich das zu sichern, was er als Jude nicht zu haben schien, nämlich ein Land: „in 1915 he became Tzara, meaning land, country..“ (Codrescu 2009, S. 56) – das rumänische Wort für Land ist țara (mein Dank geht an Maria Oprea).



Das X steht hier überkreuz für jene Unbekannte, die Pseudonyme mit Geburtsnamen verbindet. Freilich finden sich in *Židovská jména* nur die „jüdischen“ Namen der Nichtjuden und ein dejudaisierter (rumänisierter) Name des Juden Tzara; die realen tschechischen Autorennamen ebenso wie Tzaras jüdischen Geburtsnamen Rosenstock muss man sich hinzudenken.

Die Verkehrung stellt einen Chiasmus der Pseudonyme dar, der den geschätzten und der Anthologie vorangestellten Autor, dessen phantastischer *nom de plume* wie ein Markenname fungiert, zum Ausgangspunkt nimmt. Dabei wird nicht der „wahre“ Name gesucht, sondern die Willkürlichkeit von Namen sowie Pseudonymen entblößt. Resultat dieser über die Texte selbst hinweggehenden Poetik der Paratextualität ist die Ablehnung von Namenhaftigkeit an sich, wie wir sie in Honza K.s eigener Polynomie vorfinden. Für die Autorin ist jeder Name falsch, auch der sogenannte echte Name. Nach dem Holocaust und der Zurückweisung einheimischer Juden, die als Überlebende zurückkamen, findet in dem utopischem Projekt *Židovská jména* eine Rejudaisierung Böhmens statt, wenn auch nur auf im Eigenverlag bedrucktem Papier: „A proto slovem samota a melodií kadiše / neproklínám ani se nemodlím [Und deshalb verwende ich das Wort Einsamkeit und die Melodie des Kaddisch / weder zum Fluchen noch zum Beten]“ (Sarah Silberstein in *Obhajoba eminentně právníká, Židovská jména* 1995, S. 15).

Und hier findet sich wieder eine lebensweltliche Parallele: Ähnlich, wie die Änderung von Namen in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft einigen Juden das Überleben sicherte, versprach eine Judaisierung der Namen einigen Tschechen zumindest eine kleine Verschnaufpause: Eine solchermaßen ironisch gekennzeichnete Decknamenbildung verbarg die bürgerlichen Namen der Autoren und war fraglos ein positiver Effekt von Honza K.s Mehrnamigkeit, die jedoch in letzter Konsequenz zu ihrer Unnamhaftigkeit führen sollte.

SICH NAMEN GEBEN UND NAMEN NENNEN

Sich selbst gab die tschechische Herausgeberin zwei verschiedene Pseudonyme — ein jüdisches (Sarah Silberstein) und ein russisch-französisches (Gala Mallarmé), das zugleich der einzige fiktive Name ist, der nicht auf jüdische Träger verweist. Diese beiden Namenskombinationen enthalten *in nuce* Honza K.s Gestaltung einer weiblichen *persona ex negativo*; kritisch reflektiert wird die anachronistische Reduktion auf die Muse oder die dekadente *femme fatale*: ihre surrealistische Weiterentwicklung findet sich im Modell „Gala Dalí“, kombiniert mit dem verfemten Dichter (*poète maudit*) Stéphane Mallarmé und einem Verweis auf das gallizistische Pseudonym Toyen; Honza K. steckt dadurch ihr Territorium der weiblichen Dominatrix (Gala, Herrin des surrealistischen Hauses) und des männlichen Dichters (Mallarmé) ab.

Das Pseudonym „Sarah Silberstein“ wiederum verweist auf die Willkürlichkeit und problematische Überdeterminiertheit der jüdischen Namen im modernen Europa. Schließlich hatte die Emanzipation der jüdischen Minderheiten Mitteleuropas zu jenen künstlich mit deutschen Wortstämmen gebildeten Nachnamen geführt, die es später den Bürokraten des Holocaust erleichterten, sie in ganz Europa als Juden auszumachen und auszurotten.



Das Verblüffende an dieser Konstruktion ist, dass die Streichung der Eigennamen, die das Eigene wie auch National-Tschechische auslöscht, ein Verfahren symmetrischer Konsequenz ist: Honza K.s eigene Autoren-Persona wird gelöscht; die in drei Richtungen weisenden Namen (Gala, Mallarmé, Sarah Silberstein) als Methode der Zurückweisung von individueller Autorschaft sind eine paratextuelle Inszenierung einer existentiellen wie literaturgeschichtlichen Unnamhaftigkeit, die der Literatin später zu Teil werden sollte.

Diese Inszenierung der Selbst-Negation als Autorin und Herausgeberin — mit historischem Rückblick auf die Geschichte und Gegenwart des Surrealismus (vgl. Drůbková 2016) — konnte nur von einer Person unternommen werden, die sich ihrer literarischen Stellung sicher war und die eine Ablehnung weder aufgrund ihres (weiblichen) Geschlechts noch ihrer Herkunft (aus „trotzkistischem“ Elternhaus) zu fürchten schien. Diese Stellung hatte Honza K. in Prag durch ihren ersten Gedichtband *V zahrádce otce mého* seit 1948 inne. Hier kann man Bondy Recht geben, der die phänomenale Qualität dieser Gedichte mit folgenden Worten anerkennt: „Když mně bylo osmnáct let / a psal jsem ještě surrealistické blbinky u Karla Teigeho / Honza Krejcarová měla už napsaný klenot druhé poloviny našeho století / Kde je těm básním konec? [Als ich achtzehn Jahre war / und noch surrealistische Lappalien bei Karel Teige schrieb / hatte Honza Krejcarová schon das Juwel der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts geschrieben / Wo ist das Ende dieser Gedichte?]“ (Bondy 1992, S. 158).

1949 war Honza K. auf dem Zenit ihres jungen und inoffiziellen Ruhms, und das erklärt auch, warum die anderen Autoren diesem begabten *enfant terrible* Gedichte und Übersetzungen lieferten; zudem war bekannt, dass sie durch die Familiengeschichte des widerständigen Journalismus in der (illegalen) Vervielfältigung geschult war. Insofern liegt es nahe, Honza K. die Verantwortung für die Herausgabe und die kuratorische Anlage der *Židovská jména* zuzuschreiben.

Im literaturgeschichtlichen Rückblick scheint es, dass Honza K. mit ihrem Namen leichtfertig umgegangen ist; offensichtlich hat sie nicht mit der magnetischen Hegemonie des männlichen Autorbilds und seiner resultierenden Attribuierungsaufomatik gerechnet, die letztendlich ihren unikalen Beitrag zur tschechischen Literatur und Kultur verdunkelt hat; daran änderte sich auch nichts, als im Jahr 1990 ihre einstigen Bewunderer, darunter Bondy, das Buch *Clarissa a jiné texty* [Clarissa und andere Texte] herausgaben.

Während Ende der 1940er Jahre ihr jüngerer Partner Fišer auf der Suche nach seinem mythologischen Autornamen war und eines der jüdischen Pseudonyme zugeteilt bekam, legte sie zu diesem Zeitpunkt keinen Wert auf einen eigenen Namen als Autorin, der ihr ein Œuvre zusichern und ihre Wiedererkennbarkeit garantieren würde. In der stalinistischen Tschechoslowakei, an deren öffentlicher Kultur sie nicht teilnehmen durfte, brauchte sie eine sich in einem Eigennamen niederschlagende persönliche Identitätsmarke nicht, da sie in der damaligen Situation für die Poetik und Pragmatik ihres Schaffens irrelevant oder gar gefährlich war. Als Tochter ihrer Eltern, durch die Gedichtsammlung *V zahrádce otce mého*, als Gastgeberin in der Mansarde an der Adresse Horní stromky und durch ihr freies Benehmen war Honza K. innerhalb der frühen inoffiziellen tschechischen Kultur der Mythos selbst — dies lässt sich mühelos aus den Erinnerungen ihrer Weggefährten herauslesen. Sie war jene Achse der Verfemung, um die sich die jungen tschechischen (Post-)



Surrealisten drehten und die ab 1949 einer Verfolgung und Kriminalisierung ausgesetzt war: als Autorin und als Mutter, aber im Kontext der Jagd auf die sogenannten Troztkisten in erster Linie als Herausgeberin illegaler Literatur.

Die Gestalt des Bandes *Židovská jména* spiegelt die qualitative Heterogenität der Einzeltexte wider, die innerhalb dieser Gruppe produziert wurden — und sie stellt durch den monotonen „grammatischen Automatismus“ (wie ihn Egon Bondy, Nathan Illinger und Isaak Kuhnert vertreten) und der sexuellen Motivik eine Brücke dar zwischen den verfemten Dichtern, den „köstlichen Leichen“ (*cadavre exquis*) des Surrealismus und der künftigen Popart bzw. Konzeptkunst mit ihren Readymades.

NAME, IDENTITÄT UND IDENTIFIKATION

Namen stehen manchmal für ungewollte oder unerwünschte Identitäten. Barbara Hahn (1991) hat in ihrem Buch *Unter falschem Namen: von der schwierigen Autorschaft der Frauen* jedoch darauf hingewiesen, dass alle Frauen eigentlich „unter falschem Namen“ schreiben — unter dem des Vaters, unter dem des Mannes oder unter einem Pseudonym; andere Optionen, etwa den Namen der Mutter zu wählen, wurden früher kaum praktiziert. Honza K. strebt in *Židovská jména* aber weder nach dem Namen der Mutter noch nach einem einheitlichen Pseudonym. Durch die Konstruktion des Sammelbands selbst — auch ohne den Titel, der ja nicht verbürgt ist — ist der Paratext eine poetisch-philosophische Analyse von Namenhaftigkeit als problematischer Identität und Auffindbarkeit, von Minderheit(-lichkeit) — und dies alles aus einer in der tschechischen Literatur und Kultur einmaligen Gender-Perspektive, die sich jedoch in einem eminent europäischen Kontext befindet. Nicht umsonst entstehen die *Židovská jména* zur gleichen Zeit wie Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe*, in dem das sogenannte „Problem der Frau stets das des Mannes ist“: „de même que ‚l’antisémitisme‘ n’est pas un problème juif, c’est notre problème, ainsi le problème de la femme a toujours été un problème d’hommes“ (de Beauvoir 1949, S. 49). Nicht zufällig ist ihre Hauptparallele der Antisemitismus, der „kein jüdisches, sondern unser Problem ist“.

Im Vorwort zur englischen Ausgabe von Beauvoirs Buch deckt Judith Thurman die strukturelle Minderheitlichkeit als Objektifizierung und Unterwerfung des Anderen auf:

The black, the Jew, and the woman, she concluded, were objectified as the Other in ways that were both overtly despotic and insidious, but with the same result: their particularity as human beings was reduced to a lazy, abstract cliché (‘the eternal feminine’; ‘the black soul’; ‘the Jewish character’) that served as a rationale for their subjugation (Thurman 2011, S. 13–14).

Hier fasst Thurman die alltägliche Diskriminierung des „anderen Geschlechts“, Kolonisation und Völkermord als Techniken der Sekundarisierung zusammen. Und bei all diesen oft subtilen Techniken der Unterdrückung kommen Namen der registrierenden Bürokratie zu pass, um das andere Geschlecht auch amtlich zu beschränken, die Anderen zu dominieren, die Abweichler auszuschließen: Man kann sie an ihren Namen erkennen.



Insofern knüpft Honza K.s achtloser Umgang mit dem eigenen Namen an Kafkas Absage an den Namen als bürokratisches Instrument des Staates überhaupt an. Sie geht einher mit dem Ab- und Eintauchen in Ehenamen und Pseudonyme, die symbolhaft für das Andere, Nicht- und Anti-Identische stehen. Dem noch halb-verspielten Sich-Flüchten in den jüdischen Namen (Fischlová, Silberstein) folgt im Stalinismus eine praktische Flucht in die Allerweltsanonymität des zweiten, von Miloš Černý angenommenen Ehenamens. Mit ihm sucht sich Honza K. nun als Jana Černá dem bürokratischen und polizeilichen Zugriff zu entziehen, den sie seit der Zerschlagung und Besetzung ihres Heimatlands, der Verhaftung ihrer Mutter und ihrer eigenen Persekution erfahren hat — sei es durch die Gestapo oder die tschechoslowakische Polizei und Staatssicherheit.

Doch bricht die Verfolgung von Honza K./Jana Černá nicht ab, sie setzt sich in den Denunziationen der Familien von Militärs und ihren Söhnen fort. Diese schuldigen die verwaiste und verfolgte Honza K. bei der Staatssicherheit an, um sich vor ihr zu schützen: Anders als in Tomáš Mašíns Film *Tři sezóny v pekle* ([Drei Jahreszeiten in der Hölle], 2009) geschildert, verhält sich Jan Fišer, Oberst a. D. und Vater von Egon Bondy, zu Honza K. keinesfalls ritterlich. Am 28. Dezember 1949 teilte er der Staatssicherheit mit, sein Sohn sei „nervově a pohlavně plně zvrácen, což prý zavinila jmenovaná [nervlich und sexuell völlig pervertiert, was angeblich die Genannte verschuldet hatte]“ (ABS 11135_MV_1_9_0013).

Der Maler Mikuláš Medek — Sohn des 1940 verstorbenen Generals Rudolf Medek — soll wiederum 1953 dem Agenten „Jarda“ verraten haben, dass Honzas Eltern unbehandelte Geschlechtskrankheiten gehabt hätten,¹⁸ dass Honza in Abwesenheit ihres Mannes, der seinen Militärdienst ableiste, ihr drittes Kind erwarte und eines der beiden ersten Kinder nicht von Černý, sondern von Fišer sei. Medek merkt kryptisch an: „Sám jsem upozorňoval, aby ji byli děti odňaty [Ich selbst habe darauf hingewiesen, dass man ihr die Kinder wegnehmen möge]“ (ABS 11135_MV_3_9_0007). Die Organe nahmen diese Anregung dankbar auf¹⁹ — dass Medek selbst das dritte Kind gezeugt hatte, das am 30. Juli 1953 zur Welt kam und zur Adoption freigegeben wurde (vgl. Militzová 2015, S. 74), verrät uns dieser schlampig abgefasste Bericht aber nicht.

Namenslisten und Namenshervorhebungen in Kapitälchen sind die Charakteristika vieler Geheimdienstakten, selten aber enthalten sie solch ein *name dropping* der hervorragendsten Namen, welche die tschechische Kultur im 20. Jahrhundert

18 „Podle vyprávění M. Medka byla nějaký čas za okupace v jejich rodině. Dále tvrdí toto: Její otec i matka trpěli venerickou chorobou, kterou nechali zastarat. Jejich dcera Jana Krejcarová má na oku zákal, následek nemoci její matky [Laut der Erzählung von M. Medek war sie eine Zeit lang während der Okkupation in seiner Familie. Weiter behauptet er Folgendes: Ihr Vater und ihre Mutter hätten eine Geschlechtskrankheit gehabt, die sie unbehandelt ließen. Ihre Tochter Jana Krejcarová hat einen Grauen Star, eine Folge der Krankheit ihrer Mutter]“ (ABS 11135_MV_3_9_0007). Dieses Gerücht wirkt wie die Fehlinterpretation einer Zeile in Silbersteins Gedicht *Obhajoba eminentně právnícká* aufgrund mangelnder Lateinkenntnisse: „a protože jsem obdržela od matky per contiguitatem / somnambulismus projevů sexuálních [und weil ich von meiner Mutter per contiguitatem / einen Somnambulismus sexueller Äusserungen erhielt]“ (Židovská jména, S. 17).

19 Vgl. Martin Černý in Soukupová 2010 und Militzová 2015, S. 74.

hervorgebracht hat, wie die Akten über die „Surrealisté“. Ob Medek den Rufmord an der Familie von Krejcar und Jesenská tatsächlich selbst betrieben hat oder dieser auf den Agenten „Jarda“ zurückzuführen ist, ist zweitrangig. Wichtig wäre jedoch, die Herkunft all dieser „history“ [Histörchen], wie „Jarda“ selbst sie nennt, und der weiterhin auch in seriösen Publikationen kursierenden Halb- und Unwahrheiten offenzulegen, also die StB-Verhöre, die Agentenberichte samt ihren Denunziationen als die eigentlichen Quellen zu benennen. Diese „Informationen“ sind durch ihren kriminellen Entstehungskontext nicht nur mit ethischen Makeln behaftet, sondern sie sind schlichtweg unzuverlässig. Aus den Akten der frühen 1950er Jahre wird deutlich, dass die StB-Agenten nicht immer informiert sind, inwieweit es sich bei Krejcarová um die gleiche Person handelt, wenn von Fischlová berichtet wird (manchmal figuriert sie auch als Fišrová). Ihre Mutter wurde von der StB zuweilen mit ihrer Tante, der politisch unproblematischen Schriftstellerin Růžena Jesenská verwechselt (vgl. ABS 11135_MV_3_9_0006) — offensichtlich geht dieser Irrtum auf eine gezielte, vielleicht sogar von Honza K. selbst lancierte Desinformation zurück.

ZUM SCHLUSS

Die Problematik des falschen Namens und des Pseudonyms, die in der Gesamtlage der *Židovská jména* konzeptuell und autoreferentiell verhandelt wird, hat auch das Grundproblem aller Nennungen und Namensänderungen als Dissimulationen im Auge. Sie sind sowohl politisch als auch im Hinblick auf die Werkpoetik relevant, da Denunziation wie auch Verstellung (Pseudonymie ist eine Spielart davon) zu den zentralen politisch-kulturellen Methoden der stalinistischen Ära gehören.

Die Anonymität und Pseudonymität in *Židovská jména* machen es den Editoren heute schwer, die Herausgeberschaft und damit Autorschaft an der Sammlung eindeutig zu klären — sie kann von verschiedenen Seiten an sich gezogen werden, wie dies zunächst durch Bondy selbst, später in seinem Namen durch die Kanonisierung desselben in der inoffiziellen Kultur geschieht. Hier steht Bondys ‚falscher‘, jedoch zur Marke gewordener jüdischer Name gegen den einer namenlosen bzw. vielmännigen Autorin. Die Rezeption der weiblichen Autorinnen des tschechischen Underground, die durch eine Einengung auf das Biographische strukturell benachteiligt sind, wird durch eine männliche Namen bevorzugende Kanonbildung in der Literaturwissenschaft verstetigt. Honza K.s Verzicht auf einen durchgehenden Eigennamen bedeutet eine Problematisierung traditioneller Formen von Autorschaft — und dies zu einer Zeit, als der Tod des Autors in der französischen Literaturtheorie diskutiert wurde; zuvor war das Konzept in weniger dramatischer Form bereits im tschechischen Strukturalismus zum Standard geworden. Unsere Autorin war auch in dieser Hinsicht auf der Höhe ihrer Zeit.

QUELLEN

ABS 11135_MV_1_9_0013: Untersuchung vom 28. Dezember 1949 „Věc Zbyněk

Fišer — šetření, k č. j.: 56763/46282a/49“, Archiv bezpečnostních složek.





ABS 11135_MV_1_9_0029-0035: Protokoll der Aussage von Milan Herda vom 24. August 1953, „Protokol o výpovědi“, StB Praha, Archiv bezpečnostních složek.

ABS 11135_MV_3_9_0006: Bericht „Jarda“ 42025 vom 17. April 1954 zu „Zbyněk

Fišer — zpráva, Az. č. 11/2.4.1954“, Archiv bezpečnostních složek.

ABS 11135_MV_3_9_0007: Bericht „Jarda“ 42035 vom 17. April 1954 zu „Krejcarová-Černá — zpráva, Az. č. 12/2.4.1954“, Archiv bezpečnostních složek.

LITERATUR

Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe*. Gallimard, Paris 1949.

Bondy, Egon: *Básnické dílo*. In ders.: *Básnické sbírky z let 1974–1976*, Bd. 8, hg. von Martin Machovec. Pražská imaginace, Praha 1992.

Bondy, Egon: *Prvních deset let*, hg. von Tomáš Mazal. Maťa, Praha 2002.

Cabanne, Pierre: *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Belfond, Paris 1967.

Cibulka, Aleš: *Nataša Gollová 2. Černobilé vzpomínání*. Sláfká, Lidice 2003.

Codrescu, Andrei: *The Posthuman Dada Guide: Tzara & Lenin Play Chess*. University Press, Princeton — Oxford 2009.

Černá, Jana: *Milena Jesenská*, übers. von Reinhard Fischer. Neue Kritik, Frankfurt am Main 1985.

Darowska, Lucyna: *Widerstand und Biografie. Die widerständige Praxis der Prager Journalistin Milena Jesenská gegen den Nationalsozialismus*. transcript, Bielefeld 2012.

Drůbková, Nataša: Od prvního českého samizdatu k Barvotiskům. In: *Trhliny světa. Kniha studií o Bohumilu Hrabalovi*, hg. von Roman Kanda. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2016, S. 18–54.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig. Campus u. a., Frankfurt am Main u. a. 1989.

Hilmes, Carola: *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*. Helmer, Königstein im Taunus 2004.

Kafka, Franz: *Briefe an Milena*, hg. von Max Brod. S. Fischer, Frankfurt am Main 1952.

Kord, Susanne: *Sich einen Namen machen — Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Metzler, Stuttgart u. a. 1996.

Koura, Petr: *Swingaři a potápky v protektorátní noci. Česká swingová mládež a její horkej svět*. Academia, Praha 2016.

Krejcarová, Jana: *Clarissa a jiné texty*, hg. von Tomáš Mazal. Concordia, Praha 1990.

Krejcarová-Černá, Jana: *Tohle je skutečnost. Básně, prózy, dopisy*, hg. von Anna Militz. Torst, Praha 2016.

Machovec, Martin: Ediční poznámka. In: *Židovská jména 1949*. Praha 1995, S. 28–30.

Machovec, Martin: *Židovská jména rediviva: Významný objev pro dějiny samizdatu*. A2, Jg. 3, 2007, Nr. 51/52 (19. 12.), S. 10–11.

Militzová, Anna: *Ani víru ani ctnosti člověk nepotřebuje ke své spáse. Příběh Jany Černé*, übers. von Jan Jeništa. Burian & Tichák, Olomouc 2015.

Soukupová, Jana: Rozhovor se synem Egona Bondyho a poněkud šokující post scriptum tohoto interview <zpravy.idnes.cz/rozhovor-se-synem-egona-bondyho-a-ponekud-sokujici-post-scriptum-tohoto-interview-gz1/zpr_archiv.aspx?c=A100610_212122_kavarna_chu> [12. 7. 2017].

Tippner, Anja: *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag*. Böhlau, Köln — Weimar — Wien 2009.

Thurman, Judith: Introduction. In: Simone de Beauvoir: *The second sex*, übers. von Constance Borde und Sheila Malovany-Chevallier. First vintage books edition, New York 2011 <uberty.org/wp-content/uploads/2015/09/1949_simone-de-beauvoir-the-second-sex.pdf> [13. 7. 2017].

Typlt, Jaromír: Dvě svědectví o Židovských jménech. *Host* Jg. 13, 1997, Nr. 3, S. 21–35.

Urbanová Kasanová, Karin: *Tvůrčí proces architekta Jana Sokola*. ČVUT,

- Praha 2010 <www.fa.cvut.cz/Cz/ArchivPraci/4f99a7d35016531354004a18> [Dissertation].
- Vodsedálek, Ivo:** Okouzlení gramatickým automatismem. *Aluze* 2001, Nr. 3, S. 161–163.
- Veselská, Magda:** *Archa paměti. Cesta pražského židovského muzea pohnutým 20. stoletím.* Academia — Židovské muzeum, Praha 2012.
- White, Edmund:** Teenage dirtbag. *The Guardian*, 10. 1. 2009 <www.theguardian.com/books/2009/jan/10/arthur-rimbaud-edmund-white> [8. 10. 2017].
- Zand, Gertraude:** *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953.* Peter Lang, Frankfurt am Main — Berlin — Bern — New York — Paris — Wien 1998.
- Židovská jména 1949,** hg. von Martin Machovec. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1995.

