

Puppen als gesellschaftskritisches Element in den späteren Texten von Lenka Reinerová

Puppets/Dolls as a Socio-Critical Element in the Later Texts of Lenka Reinerová

Markéta Balcarová

ABSTRACT (Deutsch)

Die Puppe stellt in Reinerová's Texten eines der Mittel dar, eine gesellschaftskritische Funktion auszuüben. In der Darstellung der Puppen geht Reinerová von dem (tschechischen) Marionettentheater aus. Die Kritik der Gesellschaft wird vor allem durch ausgeprägte Gesichtszüge der betreffenden Puppe ausgedrückt. Die Themen, auf die hingewiesen wird, hängen größtenteils mit dem Judentum zusammen und sind mit Erinnerungen an den Holocaust verquickt. Das wiederum hat mit der Tatsache zu tun, dass alle nahen Verwandten Reinerová's in Konzentrationslagern gestorben sind. Gleichzeitig beziehen sich die Themen Holocaust und Antisemitismus auch auf die Zukunft und warnen vor der Wiederholung ähnlicher Gräueltaten.

Schlüsselwörter: Puppe, Marionette, Gesellschaftskritik, Holocaust

ABSTRACT (English)

In Reinerová's literary texts, puppets and marionettes represent one of the means of exercising a socio-critical function. In the description of the puppets and marionettes, Reinerová takes the (Czech) puppet theatre as a starting point. The criticism of society is expressed primarily through pronounced facial features of the puppet/marionette in question. The themes referred to are mostly related to Judaism and are intertwined with memories of the Holocaust. This, in turn, has to do with the fact that all of Reinerová's close relatives died in concentration camps. At the same time, the topics of the Holocaust and anti-Semitism also relate to the future and warn against the repetition of similar atrocities.

Keywords: puppet, marionette, criticism of society, Holocaust



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Lenka Reinerová – eine Prager deutschsprachige Schriftstellerin und Zeitzeugin

Lenka Reinerová (1916-2008) gilt in den Medien sowie in der Literaturwissenschaft als letzte deutschsprachige Prager Schriftstellerin (Prase 2003; Höhne 2009) sowie Zeitzeugin (Weinzierl 2007; Salmhofer 2009). Ihre in den 1950er und 1960er Jahren geschriebenen Texte sind im Großen und Ganzen dem sozialistischen Realismus verpflichtet. Dies gilt beispielsweise für den 1958 erschienenen Roman *Grenze geschlossen*, der die sechsjährige Flucht der Autorin vor den Nationalsozialisten behandelt, oder auch für die 1962 erschienene Erzählung *Ein für allemal*, die sich dem tschechoslowakischen antifaschistischen Kampf widmet. Eine Ausnahme bildet der 1958 auf Tschechisch erschienene autobiografische Text *Barva slunce a noci [Die Farbe der Sonne und der Nacht]*, in dem die Autorin eine Beichte über ihre Inhaftierung während der Slánský-Prozesse ablegt.

Der zeithistorische Hintergrund von Reinerová's Biografie – mit Bezug auf die Erinnerungen ihrer Tochter Anna Fodorová – sei hier kurz skizziert. Lenka Reinerová wurde am 17. 5. 1916 in Prag, Stadtteil Karlín, in einer assimilierten jüdischen Familie geboren. Ihr Vater war ein tschechischer Eisenwarenhändler und ihre Mutter eine Deutschböhme. Reinerová konnte sowohl Deutsch als auch Tschechisch. Mit sechzehn Jahren musste sie wegen der finanziellen Lage in ihrer Familie die Gymnasialausbildung abbrechen. Der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei trat Reinerová im Jahre 1934 bei. Im Jahre 1935 fing sie an, für die antifaschistische linksorientierte *Arbeiter Illustrierte Zeitung* zu arbeiten, zuerst war sie Sekretärin, später Redakteurin. Im Jahre 1939 ging sie wegen ihrer jüdischen Herkunft und politischen Gesinnung ins Exil. Nach vielen Peripetien gelangte sie über Frankreich und Marokko im Jahre 1941 nach Mexiko. In Mexiko heiratete sie den jugoslawischen Schriftsteller und Arzt Theodor Balk, mit dem sie 1945, nach Ende des Krieges, nach Belgrad umsiedelte. 1948 kehrte die Familie nach Prag zurück. In den Jahren 1952 und 1953 verbrachte sie fünfzehn Monate in Untersuchungshaft im Prager Gefängnis Ruzyně, im Zusammenhang mit dem Slánský-Prozess im Rahmen der stalinistischen Säuberungen. Ende der 1950er Jahre trat sie erneut der Kommunistischen Partei bei. Im Jahre 1964 wurde sie rehabilitiert. 1958–1970 arbeitete sie für die Zeitschrift *Im Herzen Europas*. Erst nach der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 trennte sich Reinerová definitiv von der Ideologie der Kommunistischen Partei. Trotzdem glaubte sie

auch weiter an die Ideale des Kommunismus, wie ihre Tochter Anna Fodorová in dem Buch *Lenka*, das Erinnerungen an ihre Mutter beinhaltet, schildert:

Ihre Besuche [in England, wo Anna Fodorová seit 1968 lebt; M. B.] waren aber nicht immer idyllisch. Sobald sie ankam, begannen unendliche feurige Debatten, im Großen und Ganzen um die Politik. Mein Ehemann war sehr hartnäckig und meine Mutter, obwohl sie ihm kaum zur Brust reichte, hatte etwas aus Stahl in sich versteckt. Unsere Rollen waren verteilt: meine Mutter mit ihren Problemen, von dem Glauben am Sozialismus Abschied zu nehmen – und es war ein Glauben mit allem, was dazu gehört, sie investierte in die Idee das ganze Leben – als Kämpferin für eine bessere Gesellschaft, mein Mann als zweifelnder Gegenkämpfer, fast Klassenfeind, und ich als Vermittler zwischen ihnen. (Fodorová 2020, 14; Übersetzung: M.B.).

Ihre späteren autobiografisch geprägten Texte, die den Untersuchungsgegenstand dieser Studie bilden, bestehen größtenteils aus Erinnerungen an die Ereignisse des 20. Jahrhunderts (Zweiter Weltkrieg, Holocaust, Exil, Kommunismus in der Tschechoslowakei) sowie an bekannte Persönlichkeiten (z. B. Egon Erwin Kisch) und sind mit Topoi durchsetzt, die als Merkmale der Prager deutschen Literatur gelten: mystisches Prag, Anspielungen auf Franz Kafka und seine Texte sowie Symbiose dreier Kulturen (deutsch, tschechisch, jüdisch).¹

Reinerová's Erinnerungsarbeit hat in den Texten außer dem zeitzeugenschaftlichen Charakter im Sinne der Fixierung eigener, an historische Ereignisse gebundener Erfahrungen dezidiert auch eine zukunftsorientierte Funktion. Das Erzählen von den Schrecken der Geschichte des 20. Jahrhunderts dient als Warnung vor einer eventuellen Wiederholung in der Zukunft. Der in mehrere Texte integrierte Hinweis auf das latente Fortbestehen von Störungen auch in der Gegenwart (bestehender Antisemitismus, soziale und ökologische Probleme) deutet darauf hin, dass ständig an der Verbesserung der Beziehungen zwischen Menschen, Nationen und dem Verhältnis des Menschen zur Natur zu arbeiten ist, auch wenn gerade kein Krieg herrscht. Reinerová's Erinnerungstexte haben somit einen humanistischen bzw. didaktischen Impetus.

Somit kam auch Reinerová eine versöhnende Funktion in den politischen Diskussionen zu, so wie sie in tschechischen Medien der 1990er Jahre geführt wurden (vgl. Doležal 2008). Dabei wird die Rolle von Vermittlern für ein grundlegendes

¹ Zu den Merkmalen der sogenannten Prager deutschen Literatur, wie sie im Rahmen der 2. Liblice-Konferenz im Jahre 1965 definiert wurde, vgl. Goldstücker (1967). Zur Kritik dieser schematisierten marxistisch orientierten Definition vgl. Weinberg (2017).



Abbildung 1: Lenka Reinerová *Närrisches Prag*. Ein Bekenntnis. (Cover: Andreas Petzold (Peix) unter Verwendung einer Photographie von Getty Images). Berlin: Aufbau, 2005. ■■■

Merkmal der Prager deutschen Literatur gehalten (Goldstücker 1967, 41 ff.). Viele der deutschsprachigen jüdischen Intellektuellen übersetzten tschechische Literatur ins Deutsche und Max Brod stellte beispielsweise den berühmten tschechischen Komponisten Leoš Janáček dem deutschen Publikum vor. Diese ‚Brücken-These‘ der deutschsprachigen Prager Autoren bezog sich auch auf ihre übersetzerische Tätigkeit (vgl. Kliems 2017, 405 ff.). Auch Reinerová gehört zu dieser Tradition und erwähnt dem entsprechend in ihren literarischen Texten neben deutschen auch tschechische Persönlichkeiten (vgl. Reinerová 1996).

Im folgenden Beitrag soll allerdings ein ausgewählter Aspekt ihres Werks, nämlich die Poetologie der ‚reinerová’schen Puppe‘ untersucht werden, die in mehreren ihrer neueren literarischen Texte auftaucht und die sich vor allem am Marionettentheater orientiert. Gegenstand der Untersuchung bilden die Texte *Kein Mensch auf der Straße und Närrisches Prag* (vgl. Abbildung 1), in denen Puppen sowohl als Marionetten wie auch als „figürliche Nachbildung[en] eines Menschen oder menschenähnlichen Wesens“² auftauchen.

Tschechisches Puppenspiel – der Puppenfilmer Jiří Trnka

Reinerová kannte nachweislich das tschechische Puppenspiel und seine berühmtesten Repräsentanten, den Puppenmacher Josef Skupa (1892-1957) und Jiří Trnka (1912-1969).

Trnka wurde vor allem durch Puppenfilme weltweit berühmt (mehr zu Jiří Trnka: z. B. Augustin 2002), wobei Reinerová in ihrer Bibliothek ein Buch über Jiří Trnka (Boček, 1964) hatte. Am bekanntesten sind seine Verfilmungen *Staré pověsti české* (Alte böhmische Sagen) von Alois Jirásek (1953), *Osudy dobrého*

vojáka Švejka (Der brave Soldat Schwejk) von Jaroslav Hašek (1955) sowie der Puppenfilm *Sen noci svatojánské* (Sommernachtstraum) von William Shakespeare (1958). Für seine originellen Puppen sind ein zarter und poetischer Gesichtsausdruck, anmutige Proportionen und der Perfektionismus in den Kostümdetails typisch (Jirásková u. Jirásek 2011, 344). Reinerová war besonders von der Miene seiner Puppen beeindruckt. In der Rezension zu Trnkas pantomimischem Film *Sommernachtstraum als Puppenspiel*, die in der Zeitschrift *Im Herzen Europas* erschien, schreibt Reinerová in diesem Sinne: „Auch diesmal [wie es bei Trnka üblich ist, M.B.] erhält jede Puppe wiederum ein Köpfchen mit unbeweglichem Gesicht, das die charakteristischen Züge der dargestellten Person trägt.“ (Reinerová 1958)³. Die Marionette im Puppenspiel hat im Gegensatz zu einem Schauspieler auf der Bühne einen festen Gesichtsausdruck, dem häufig bestimmte verzerrte bzw. übertriebene Gesichtszüge verliehen werden, wodurch eine Marionette einen bestimmten Menschencharakter stilisiert und für diese Stilisierung sogar geeigneter sein kann als ein Schauspieler, dessen Gesichtsausdruck nicht stabil ist (Jirásková u. Jirásek 2011, 21 oder Černý 2000, 278 f.). Der Kopf und vor allem der Ausdruck im Gesicht sind es, die die Botschaft der Puppe in der Regel auch in Reinerová’s Texten prägnant zum Ausdruck bringen.

Josef Skupa – Spejbl und Hurvínek in ‚Kein Mensch auf der Straße‘

Während Jiří Trnka oder sein Werk in keinem der literarischen Texte Reinerová’s genannt wird, wird Josef Skupa (mehr zu Josef Skupa vgl. Jirásek 2015), der bereits zu Lebzeiten mit seinen Figuren Spejbl und Hurvínek auch im Ausland populär wurde, mit seinen bekanntesten und weltweit beliebten Marionetten dem Lesepublikum in *Kein Mensch auf der Straße* näher vorgestellt:

In der frühen Epoche der Tschechoslowakischen Republik, in den dreißiger Jahren, gab es unter den zahlreichen Prager Theatern eine Bühne, deren tragende Figuren zwei ulkige hölzerne Marionetten waren: Vater Špejbl und sein aberwitziges Söhnchen Hurvínek. Beide waren kahlköpfig, Hurvínek zierte ein einziges Löckchen über der hohen Stirn. Beide blickten mit Kulleraugen in die rätselhafte Welt, beide zeichneten sich durch kräftig abstehende Ohren aus. Sie waren die ausgesprochenen Lieblinge aller böhmischen Kinder. (Reinerová 2001, 24).

2 Vgl. die Definition des Stichwortes „Puppe“ im deutschen Wikipedia-Eintrag (Zugriff am 30.01.2022).

3 Für die in der Tschechoslowakei herausgegebene und an das deutschsprachige Ausland ausgerichtete Zeitschrift *Im Herzen Europas* arbeitete Reinerová von 1958 bis 1970. Zu der Tätigkeit Reinerová’s für diese Zeitschrift (vgl. Leclerc 2019).

In dieser Passage macht Reinerová im Sinne einer Vermittlerin zwischen der tschechischen und deutschen Kultur das deutschsprachige Publikum mit den wohl berühmtesten tschechischen Marionetten bekannt und beschreibt die eigenartige Ausgestaltung der Gesichter von Spejbl⁴ und Hurvínek⁵, deren Aussehen (kahler Kopf, abstehende Nase und Ohren, große Augen, Spejbls schwarzer Frack und Holzschuhe) am Dadaismus orientiert ist (Grym 1995, 21). Sie hebt hervor, dass diese Marionetten in Tschechien bei Kindern sehr beliebt waren, wobei sie in dieser einführenden Passage jedoch außer Acht lässt, dass Spejbl und Hurvínek durchaus auch für Erwachsene spielten und in bestimmten historischen Phasen sogar der politischen Satire dienten. Schon mit der berühmten Marionette des Kasperls kommentierte Skupa auf satirische Weise den Untergang der Monarchie Österreich-Ungarn; der Kasperl war ein Kämpfer gegen die zerfallende Monarchie. Seine später erfundenen Puppen Spejbl und Hurvínek benutzte er in der zweiten Hälfte der 30er Jahre zur Kritik am Nationalsozialismus. Während Spejbl in den Vorstellungen für Kinder ein durch ständige Konflikte mit Hurvínek gequälter Vater ist, ist er in den Abendvorstellungen die Karikatur aller erzieherischen Irrtümer. In anderen Fällen ist das Duo – beispielsweise in der Zeit nach der Machtübernahme Hitlers – ein Sprachrohr politischer Allegorien (Malík 1962, 91, 97). Pavel Vašíček (2000, 26) fasst das Spektrum zusammen, das die Figur Spejbls bewältigen kann: „Von einem Zirkus- oder Varieté-August über die städtische Variante des traditionellen Škrhola [tschechische Marionette, Archetyp des ländlichen Primitiven; M. B.], des dümmlichen, aber im Wesentlichen gütigen Papas bis zu dem unverwechselbaren satirischen Typen, der in Übertreibung manche schlechteren Seiten der menschlichen bzw. tschechischen Natur darstellt, bis zum rührend „Don-Quijoteschen“ Kampf gegen das Böse, das das menschliche Ausmaß überschreitet.“ (Übersetzung M.B.).

Auch Reinerová's Spejbl und Hurvínek werden zu Kritikern der erinnerten politischen und historischen Lage, wenn auch diese Funktion der Marionetten eingangs nicht explizit erläutert wird. Sie ergibt sich jedoch aus dem nacherzählten Erlebnis aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. In *Kein Mensch auf der Straße* wird eine Autofahrt in das ehemalige Konzentrationslager Theresienstadt thematisiert, wo die Ich-Erzählerin, die – wie die meisten Erzählerinnen Reinerová's – mit der

Autorin gleichzusetzen ist,⁶ im Jahre 1995 bei einem deutsch-tschechischen Kolloquium zu dolmetschen hat, in dessen Rahmen die gemeinsame Vergangenheit durch Dialog bewältigt werden soll. Später besucht die Ich-Erzählerin Theresienstadt noch privat. Der Anblick des einstigen Konzentrationslagers evoziert lebhaft Vorstellungen davon, was dort alles passierte. Geschildert wird unter anderem die Inszenierung eines Puppenspiels durch erwachsene Häftlinge für die internierten Kinder:

Die Erwartung schien geradezu greifbar zu sein, fast konnte man das ungeduldige Hämmern der vielen kleinen Herzen wahrnehmen. Und dann das erleichtert freudige Rauschen, als Vater Špejbl im vertrauten schwarzen Gehrock und Söhnchen Hurvínek in seinen kurzen Hosen erschienen. Sie begannen ihr lustiges Rededuell, Špejbl bemühte sich wie immer, seinen Sprößling zu erziehen, der widerstand diesen Versuchen ungerührt mit seinen altklugen Einwänden. (Malik 1962, 24).

Gespielt wird in Theresienstadt ein harmloses Stück für Kinder mit den beliebten Puppen Spejbl und Hurvínek, und zwar eine humoristische Auseinandersetzung zwischen dem Vater und dem trotzbenden Sohn, um die Kinder endlich einmal wieder zum Lachen zu bringen. Doch die Kinder lachen nicht. Sie sind irritiert, weil weder Spejbl noch Hurvínek einen gelben Stern tragen, sodass sie zwangsläufig als Feinde, das heißt Nationalsozialisten, wahrgenommen werden.

Daran hatten Regisseur und Schauspieler nicht gedacht. Dieser Mangel konnte schnell behoben werden, und wohl nie wurde ein mit dem Davidstern Gekennzeichneter so liebevoll und stürmisch begrüßt wie diese beiden Prager Kinderliebhaber von den jüngsten Gefangenen der Ghettostadt. (25).

Dadurch, dass Spejbl und Hurvínek mit einem gelben Stern versehen werden, um in dem eigenartigen Umfeld, in dem sie auftreten, durch das Publikum akzeptiert zu werden, wird das gespielte Stück politisch. Die gutmütigen Charaktere Spejbl und Hurvínek müssen in der Vorstellung für Kinder im Einklang mit der schwarz-weißen Dichotomie, die jegliche Kindermärchen prägt, einer der zwei Sphären, gut versus böse, zugeordnet werden. Durch die Zuordnung dem guten Bereich erhalten sie zwangsläufig einen gelben Stern, denn in dem Konzentrationslager gibt es nur wehrlose Juden, die in der Öffentlichkeit außerhalb der Konzentrationslager einen

4 Beide Bezeichnungen Špejbl/Spejbl sind geläufig.

5 Den ersten Spejbl schnitzte Karel Nosek im Jahre 1919 nach Skupas Entwurf (Jirásková u. Jirásek 2011, 321). Der erste Hurvínek war das selbstständige Werk Gustav Noseks, und er trat zum ersten Mal im Jahre 1926 auf (325).

6 Hier wird gemäß Lejeune (1994) vom ‚autobiografischem Pakt‘ gesprochen, so dass die Texte als autobiografische Texte gelesen werden.

gelben Stern tragen müssen, oder aber gewalttätige Menschen „von der Kommandantur und so“ (ebd.). Die Markierung mit dem gelben Stern verleiht dem sonst zeitlosen humoristischen Stück eine historisch-politische Dimension, es wird kontextualisiert und stellt keine harmlose Vorstellung für Kinder mehr dar.

Rabbiner-Marionetten in ‚Närrisches Prag‘

Die Frage des Antisemitismus wird durch Reinerová nicht nur in Bezug auf den Holocaust behandelt, sondern auch im Verhältnis zur Gegenwart. Die Ich-Erzählerin in *Närrisches Prag* flaniert durch das heutige Prag und erinnert sich während des Spaziergangs an die Vergangenheit. Sie kritisiert dabei den gegenwärtigen, sich in dem heutigen Stadtbild widerspiegelnden Kommerz sowie den latenten, auf der Welt fortbestehenden Antisemitismus, der nach wie vor eine potenzielle Bedrohung eines humanen Zusammenlebens darstellt. Diese Kritik ist in den Juden-Marionetten versinnbildlicht, die zur Empörung der Ich-Erzählerin als Souvenirs im Prag des 21. Jahrhunderts zu kaufen sind:

Figürchen in böhmischer Nationaltracht, weißbärtige Rübezahle, Wassermänner mit langen grünen Haarsträngen. Auf einmal stockte mein Blick, konnte nicht weiter, auch meine Füße waren plötzlich wie festgenagelt, rührten sich nicht von der Stelle. Vor mir hing in schwarzem Kaftan und mit einem steifen schwarzen Hut auf dem Kopf eine lange Reihe orthodoxer Judenmännchen, mit Vollbart und auffallend großen krummen Nasen, etliche mit einem scheußlichen, arglistigen Gesichtsausdruck. In nächster Nachbarschaft des Alten jüdischen Friedhofs und der Pinkas-Synagoge, deren Wände mit den Namen der Tausenden im Holocaust umgebrachten Juden aus unserem Land bedeckt sind. Kann so etwas überhaupt möglich sein? Wieso kann so etwas in unseren Tagen überhaupt noch möglich sein? (Reinerová 2005, 127f.)

Die Ich-Erzählerin erleidet bei dem Anblick der Marionetten einen starken Schock, der noch schmerzhafter wird, als der Verkäufer im Souvenirladen die Figuren als Rabbiner bezeichnet (128). Verstörend für die Ich-Erzählerin sind vor allem die Gesichtszüge, die ein negatives Judenbild präsentieren: „Mancher hatte ein dümmliches Gesicht, andere kennzeichnete ein unverkennbar hämisches Lächeln unter der recht großen Nase.“ (129). Eine große Habichtsnase, Bart, Arglistigkeit und Schadenfreude – dies sind nämlich Gesichtsmarkierungen und Eigenschaften, die für ein antisemitisches Judenbild typisch sind. Auch die Tatsache allein, dass der Jude in den Regalen neben Märchenfiguren erscheint, entwürdigte ihn, weil er in diesem Umfeld beliebige, auch demütigende Rollen spielen kann, zu denen seine negativen Charakterzüge nur anregen:

Zwischen der Alt-Neu-Schule und der Klaus-Synagoge, dem Jüdischen Rathaus und dem alten Friedhof – das kann man hier nicht vergessen, das ist in stummer Würde immer präsent –, in dieser nicht wegzudenkenden Umgebung kann man mit Hand und Fuß an Schnürchen bewegbare Rabbi-Figürchen mit abstoßender Miene für private Puppenspiele oder auch als einzigartigen Zimmerschmuck erstehen. Kann sie nach Belieben aufdringlich gestikulieren, herumspringen, auf dem Boden krabbeln lassen. Und sie müssen das tun, sind doch Marionetten für Puppenspiele. (128f.)

Dadurch, dass sich der Souvenirladen in der Nähe des alten jüdischen Friedhofs in Prag befindet, wirkt der Vertrieb der Rabbiner-Marionetten noch absurder und schmerzlicher.

Ähnlich, wie die Kinder in Theresienstadt mit ihrer Naivität durch die Ausstattung von Spejbl und Hurvínek mit einem gelben Stern auf die Schrecken der Judenvernichtung hinwiesen und damit das unfassbare an Juden verübte Unrecht besonders grausam erscheinen ließen, ist es auch hier ein Kind, ein Mädchen, das die Ungehörigkeit der Situation hervorhebt: „Manche Puppen in dem Laden waren traurig. [...] Ganz dunkel und mit schwarzen Hüten und solchen Gesichtern“, und sie stülpte die Unterlippe ein wenig vor und zog eine kleine Grimasse. „Mutti meinte, mit denen kann man gar nicht spielen.“ (158).

Kitschige Gipszwerge in ‚Kein Mensch auf der Straße‘

Außer Marionetten erscheinen in Reinerová's Texten auch andere Puppen, nämlich menschenähnliche Figuren aus Gips bzw. aus einem anderen Material. Auch diese üben Kritik an der Vergangenheit und auch an der Gegenwart aus. Neben Spejbl und Hurvínek tauchen in *Kein Mensch auf der Straße* billige kitschige Gartenzwerge aus Gips auf, die vor allem in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Tschechien an den Straßen in der Nähe der deutschen Grenze massenhaft verkauft wurden. Viele solche Stände mit dieser Ware sieht die Ich-Erzählerin während der Autofahrt von Prag nach Theresienstadt:

Am Straßenrand war ein Regiment von Zwergen postiert. Wann und woher waren die hier einmarschiert? Bewegungslos standen sie da, mit für immer erstarrtem Grinsen auf den dümmlich freundlichen Gesichtern, bedrohlich nur durch ihre unglaubliche Menge. Weiße Gipszwerge mit langen Bärten, pausbäckige und bartlose, auf krummen Beinchen und mit glotzenden Äuglein, der Größe nach gereiht, von winzig bis zu unwahrscheinlich groß. (Reinerová 2001, 16f.)

Der Gesichtsausdruck der Zwerge wirkt trotz der suggerierten Freundlichkeit unaufrichtig, er ruft die Vorstellung einer aufgesetzten Maske hervor. Die Unmenge der Gestalten evoziert die Vorstellung von Soldatencorps, weswegen vom „Einmarschieren“ bzw. „Miniregimentern“ (26) gesprochen wird. Die Ich-Erzählerin präsentiert die Gipszwerge durch ihre leeren Mienen, den Hinweis auf die Armee sowie durch den jeweiligen Kontext (Geschichte – Holocaust, Gegenwart), in dem von den Zwergen die Rede ist, aber nicht im Sinne von gütigen Märchenzwerge, sondern eher als deren negative Doppelgänger:

Ich starrte angestrengt in die Finsternis. Wo waren die Zwerge, die tagsüber in so unwahrscheinlicher Menge an beiden Seiten unseres Weges paradierten? Woher waren sie gekommen und wohin waren sie nun verschwunden? Haben sie etwa die ganze Zeit in dieser Gegend gehaust, in den Theresienstädter Kasernen und Baracken, zwischen dem Gestein der Kleinen Festung, unter den feuchten Fliesen der Kasematten, in einer dunklen Ecke der Hinrichtungsstätte? Waren sie hilfreich wie im Märchen von Schneewittchen und wie deren Nachkommen, die drolligen kleinen Kerlchen von Walt Disney? Oder stahlen sie aus den Eßschalen die letzten Brocken in der dünnen Suppe, verwischten die Schriftzüge in heimlich geführten Tagebüchern, gaukelten den verängstigten Menschen Wahnvorstellungen vor? (23).

Die Gipszwerge werden einerseits mit dem Thema des Holocaust in Verbindung gesetzt, andererseits weisen sie auf die gegenwärtigen Probleme auf der Welt hin – Kommerz, Prostitution, unbewältigte Vergangenheit:

Wegschauen ist allerdings kaum möglich, die Miniregimenter dieser neuzeitlichen Gnomeninvasion haben sich beinahe lückenlos an beiden Seiten der durch den grenzübergreifenden Sextourismus infam berühmt gewordenen E55 postiert, grinsen von rechts und links die durchfahrenden Reisenden an. (26).

Die Straße Nummer E55 wurde in den 1990er Jahren anrühlich wegen der vielen Prostituierten, die dort ihre Kundschaft fanden. Reinerovás Darstellung dieser Straße übt Kritik an diesem Phänomen, und das von Prostituierten und grinsenden Gipszwerge überfüllte Bild zeigt, dass die Welt auch nach den Diktaturen des 20. Jahrhunderts noch unschöne und unmenschliche Seiten zeigt. Der letzte Satz der Erzählung ist ein Appell an das Verantwortungsbewusstsein der Menschen, die sich in verschiedenen Bereichen für die Verbesserung der Situation engagieren sollten, ohne sich auf Wunder oder Märchenkräfte zu verlassen, denn diese gibt es auf der Welt nicht. Zwar werden Unmengen von geschmacklosen Gipszwerge produziert, „dieser süßlich verbrämte kommerzielle Unfug“ (25f.)

ist jedoch der falsche Weg der menschlichen Betätigung. Eine solche Tätigkeit kann die Ungereimtheiten auf der Welt nicht gut machen: „Kein Mensch auf der Straße [in Theresienstadt; M.B.]. Auch das wird sich eines Tages ändern. Die Märchenzwerge werden damit nichts gemein haben, nur die Menschen, die Menschen.“ (37). Nur dürfen die Menschen nicht oberflächlich sein, sie sollten sich endlich für gegenwärtige Probleme interessieren sowie über die Geschichte reflektieren. Der Text legt es nahe, dass der Charakter des heutigen Menschen auffällig mit der Miene der massenhaft produzierten Gipszwerge korrespondiert, welche offenbar unter solchen auf Konsum ausgerichteten Menschen alle ihre Kunden finden.

Golem-Figuren in ‚Närrisches Prag‘

Während die Kritik am Kommerz am Beispiel der Gipszwerge im Kontrast zum Holocaust geübt wird, gibt es eine andere Art der an einer „Puppe“ dargestellten Kommerzkritik in *Närrisches Prag*. Auf den Kommerz und die Konsumlust als große Laster der Gegenwart weisen unter anderem kleine sowie größere Golem-Figuren hin, die in etlichen Geschäften in der Prager Altstadt als Souvenirs verkauft werden. Obwohl der Golem auf eine alte jüdische Sage zurückzuführen ist und somit wie die Rabbiner-Marionetten mit dem Judentum zu tun hat, stellen die Golem-Abgüsse in *Närrisches Prag* keineswegs einen kritischen Kommentar zum immerwährenden Antisemitismus dar. Vielmehr wird in diesem Fall der Missbrauch des kulturellen Erbes durch kommerzielle Produkte unter die Lupe genommen: „Hätte der Rabbi Löw, hätte der Schriftsteller Gustav Meyrink je ahnen können, daß ihr Golem in winzigem oder auch sehr großem Format, in Holz, Ton, Glas und Porzellan (!) eines Tages in Schaufenstern ausgestellt und ein beliebtes Mitbringsel sein wird?“ (Reinerová 2005, 12). Die Massenproduktion von Golem-Gestalten in verschiedenen Größen und aus verschiedenem Material devalviert das Kulturerbe, die geheimnisvolle Golem-Skulptur aus Ton eines Rabbi Löw, und der Golem als Symbol für eine höhere Erkenntnis in Meyrinks gleichnamigem Roman wird materialisiert. Er schrumpft zu einem in Massen produzierten Artikel zusammen und verliert als solcher seine magische Aura und seine Einzigartigkeit. Die Kritik richtet sich auch hier, wie es bei den Gipszwerge der Fall ist, nicht nur auf den Produzenten und Verkäufer, sondern auch auf den Käufer bzw. Konsumenten. Dieser kauft als Tourist eine Golem-Figur in der Regel, ohne Meyrinks Roman gelesen zu haben und die Golem-Sage

zu kennen, und er macht das kulturelle Erbe dadurch zu einem bloßen „Mitbringsel“ dadurch, dass er dieses als kitschiges Souvenir nach Hause mitbringt.

Fazit – vom Verlust der Unschuld der Puppe

Während der kommunistischen Ära symbolisierte eine Puppe für Reinerová als überzeugte Kommunistin die friedliche Symbiose der menschlichen Gemeinschaft. In Havířov, einer Stadt in der Nähe von Ostrava, die in den 1950er Jahren erbaut wurde, um dort Unterkunft in Blockhäusern für Bergmänner der dortigen Kohlenwerke zu sichern, schien Reinerová alles ideal zu sein, auch das geschmackvolle Spielzeug: „Aus den Puppengesichtern ist das krampfhaft Starre gewichen, die Bausteine und kleinen Autos sind bunt und formschön.“ (Reinerová 1960, 10). Ein entspanntes Puppengesicht versinnbildlicht hier ein glückliches Leben, eine ohne jegliche Reibflächen funktionierende menschliche Gemeinschaft. Nach dem Fall des Kommunismus, an den Reinerová unkritisch und sehr lange als auf die einzige erlösende Alternative nach der Ära des Nationalsozialismus glaubte, kommt es zum schmerzhaften Zusammenbruch ihrer Ideale. Eine einwandfreie Puppe existiert für Reinerová nicht mehr.

Die Puppe, die die Kinderwelt und somit Naives bzw. Harmloses assoziiert – sei es eine Marionette (vgl. die Rabbiner-Marionetten, Spejbl und Hurvínek) oder eine figürliche Nachbildung eines menschenähnlichen Wesens (vgl. die Gipszwerge und Golemfiguren) – wird in Reinerovás neueren literarischen Texten mit einem verstörenden Gesichtszug (große Nase, dummer Ausdruck) oder anderen irritierenden Merkmalen (z. B. gelber Stern an der Bekleidung, diverse Material-Varianten und Formate) versehen. Diese Merkmale lassen vor der Folie der mit einer Marionette zu assoziierenden Märchengeschichte und Kinderwelt die Störungen in der Beziehung zwischen Menschen, Nationen, Religionen und Kulturen sowie die Kritik am gegenwärtigen Wertesystem besonders krass hervortreten. Nicht zufällig erscheinen in einigen Fällen in der Nähe der Marionetten Kinder; der Kommentar des jüdischen Kinderpublikums zu Spejbl und Hurvínek sowie die Anmerkung eines kleinen Mädchens zu den Rabbiner-Marionetten machen die Aussage im Text dadurch, dass sie der Mund eines Kindes ausspricht, umso wehmütiger und peinigender.

Reinerovás Puppen mit ausgeprägten Gesichtszügen stellen eines der Mittel dar, die in ihren literarischen Texten eine gesellschaftskritische Funktion ausüben. Ein anderes Mittel sind zum Beispiel leitmotivisch gebrauchte Sätze und

Zitate, die in unterschiedliche Kontexte gesetzt werden und je nach Kontext auf die betreffenden Ungereimtheiten auf der Welt hinweisen oder diese kommentieren, sei es die Geschichte oder die Gegenwart. Als Kontrast zu den in der Menschheitsgeschichte verübten Gräueln gebraucht Reinerová außerdem beispielsweise friedliche Naturschilderungen, die an ekphrastische Realisierungen impressionistischer Bilder oder an Ansichtskarten erinnern. Solche idyllischen Bilder heben die Grausamkeiten des in der Folge geschilderten Unrechts hervor (ausführlicher hierzu vgl. Balcarová 2018).

Die Gesellschaftskritik wird nicht explizit ausgesprochen, sondern schwingt implizit in dem beschriebenen Gesichtsausdruck bzw. in einem anderen irritierenden Merkmal der jeweiligen Puppe mit. „Den moralisierenden Zeigefinger“ (Reinerová 1958, 4) mag die Autorin nämlich nicht, die Moral soll „unaufdringlich“ (Reinerová 1959, 7) vermittelt werden, wie die Autorin in *Im Herzen Europas* im Rahmen ihrer Filmrezensionen häufig wiederholt. Wenn sich auch das Lob eines hintergründigen didaktischen Zwecks auf die Filme bezieht und wenn die Vermittlung der Moral (im Sinne einer didaktischen Erziehung zum Sozialismus) für die Autorin gerade im Kommunismus eine spezifische Rolle spielte, so steht fest, dass die Moral und Humanität für Reinerová auch nach dem Fall des Kommunismus höchst wichtig waren, denn diese haben, wie die Autorin in ihren medialen Auftritten häufig betonte, auch ihre Hinwendung zum Kommunismus begründet und galten auch nach der Abwendung vom Kommunismus und nach der Samtenen Revolution für die Autorin als Prämissen des menschlichen Daseins, die sie auch durch ihre Texte vermitteln wollte.

Die Themenfelder, auf die die Puppen in Reinerovás Texten hinweisen, haben größtenteils mit dem Judentum zu tun. Sie sind mit Erinnerungen an den Holocaust eng verknüpft, was mit der Tatsache zusammenhängt, dass alle nahen Verwandten Reinerovás in Konzentrationslagern ermordet wurden. Zugleich sind die Bezüge auf das Thema Holocaust und Antisemitismus jedoch auch zukunftsorientiert, um vor der Gefahr der Wiederholung ähnlicher Grausamkeiten in der Zukunft zu warnen. Hier üben die Ich-Erzählerinnen die Funktion eines „moralischen Zeitzeugen“ im Sinne Aleida Assmanns (2014, 88f.) aus, der im Unterschied zum „historischen Zeugen“ mit seinem erfahrenen Leid, seiner Vorwarnung vor künftigen Grausamkeiten und mit dem Appell an Humanität den Überlebenden bzw. das Opfer des Holocaust kennzeichnet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Reinerová, Lenka (1996). Das Traumcafé einer Pragerin. In Lenka Reinerová, *Das Traumcafé einer Pragerin* (S. 7-45). Berlin: Aufbau.
- Reinerová, Lenka (1989). *Die Premiere. Erinnerungen an einen denkwürdigen Theaterabend und andere Begebenheiten*. Berlin/Weimar: Aufbau.
- Reinerová, Lenka (2001). Kein Mensch auf der Straße. In Lenka Reinerová, *Mandelduft. Erzählungen* (S. 7-38). Berlin: Aufbau.
- Reinerová, Lenka (2005). *Närrisches Prag. Ein Bekenntnis*. Berlin: Aufbau.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2014). *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck.
- Augustin, Luboš Hlaváček (2002). *Jiří Trnka*. Praha: Academia.
- Balcarová, Markéta (2018). Lenka Reinerová (1916-2008) – eine Prolongierung der berühmten Ära „Prager deutsche Literatur“? Zur Popularität und Poetologie ihrer Texte. *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* 26 (2), 135-166.
- Boček, Jaroslav (1964). *Jiří Trnka*. Praha: Orbis.
- Černý, František (2000). Nespokojenost s hercovým tělem jako portrétní hmotou divadla [Unzufriedenheit mit dem Körper des Schauspielers als Portraitmasse des Theaters]. In František Černý, *Kapitoly z dějin českého divadla [Kapitel aus der Geschichte des tschechischen Theaters]* (S. 278-283). Praha: Academia.
- Doležal, Bohumil (2008). Zneužívání Lenka Reinerová. [Die missbrauchte Lenka Reinerová]. *Rádio Česko [Rundfunk Tschechien]* 07.07.2008. Zugriff am 30.01.2022 unter: http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/fejton/_zprava/bohumil-dolezal-zneuzivana-lenka-reinerova--472306
- Fodorová, Anna (2000). *Lenka*. Praha: Labyrint.
- Goldstücker, Eduard (1967). Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In Eduard Goldstücker (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur* (S. 21-45). Praha: Academia.
- Grym, Pavel (1995). *Spejbl a Hurvínek aneb sólo pro Josefa Skupu [Spejbl und Hurvínek oder das Solo für Josef Skupa]*. Žďár nad Sázavou: Impreso plus.
- Höhne, Steffen (2009). Böhmisches Erinnerungsarbeiten. Zum Werk Lenka Reinerová (17.5.1916-27.6.2008). *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. Neue Folge* 17 (1-2), 9-17.
- Jirásek, Pavel (2015). Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist. *Theatralia. Revue of Contemporary Scholarship on Theater Culture* 18, 168-230.
- Jirásková, Marie, Jirásek, Pavel (2011). *Loutka a moderna [Puppe und Moderne]*. Řevnice: Arbor vitae.
- Kliems, Alfrun (2017). Übersetzungen. In Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg (Hg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder* (S. 404-409). Stuttgart: Metzler.
- Leclerc, Héléne (2019). The Czechoslovak Monthly Journal „Im Herzen Europas“ and the Prague

Spring. In: Martin Schulze Wessel (Hg.), *The Prague Spring as a Laboratory. Proceedings of the Annual Conference of Collegium Carolinum – Bad Wiessee, 26.-29. October 2017*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 213-226.

- Lejeune, Philippe (1994). *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Malík, Jan (1962). *Josef Skupa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- Prase, Eva (2003). Stilles Zeugnis einer Zeit des Grauens. Die letzte deutschsprachige Prager Schriftstellerin Lenka Reinerová erzählt aus dem schlimmsten Kapitel ihres Lebens: der Stalinzeit. *Freie Presse. Chemnitzer Zeitung* 11.04.2003.
- Reinerová, Lenka (1959). Der Tod im Sattel. Ein farbiger Breitwandfilm. *Im Herzen Europas* 1959 (7), o. S.
- Reinerová, Lenka (1960). Havířov, die jüngste Stadt der Republik. *Im Herzen Europas* 1960 (10), o. S.
- Reinerová, Lenka (1958). Junges Blut. Ein neuer Film über Jugendprobleme. *Im Herzen Europas* 1958 (4), o. S.
- Reinerová, Lenka (1958): Sommernachtstraum als Puppenspiel. *Im Herzen Europas* 1958 (1), 24.
- Salmhofer, Gudrun (2009). „Was einst gewesen ist, bleibt in uns.“ *Erinnerungen und Identität im erzählerischen Werk Lenka Reinerová*s. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Vašíček, Pavel (2000): Loutkové divadlo Feriálních osad 1918-1925 [Das Puppentheater der Feriäl-Siedlungen 1918-1925]. In Pavel Vašíček (Hg.), *Plzeňské loutkařství, historie a současnost [Das Pilsner Puppenspiel. Geschichte und Gegenwart]* (S. 23-35). Plzeň: Divadlo Alfa.
- Weinberg, Manfred (2017). Die beiden Konferenzen von Liblice. In Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann und Manfred Weinberg (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder* (S. 24-27). Stuttgart: Metzler.
- Weinzierl, Ulrich (2007): Die Toten bleiben jung. *Welt Print* 07.07. 2007 Zugriff am 31.01.2022 unter https://www.welt.de/welt_print/article1005640/Die-Toten-bleiben-jung.html.

Über die Autorin / About the Author

Markéta Balcarová

2010-2016 Promotion an der Karlsuniversität zu Prag (Germanistik – neuere deutsche Literatur); zuvor Masterstudium in Germanistik an der Karlsuniversität zu Prag; seit 2012 Gerichtsübersetzerin; seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistik und Slavistik, Philosophische Fakultät der Westböhmisches Universität in Pilsen; Forschungsschwerpunkte: deutsche Romantik, Lenka Reinerová und die sog. Prager deutsche Literatur, Adalbert Stifter und die Böhmerwaldliteratur; Forschungsaufenthalte in Berlin, Leipzig, Konstanz, Augsburg, Bamberg, Wien.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
mbalc@seznam.cz