

Reinhard Ibler
Justus-Liebig-Universität Gießen
Reinhard.Ibler@slavistik.uni-giessen.de

Data przesłania tekstu do redakcji: 28.12.2015
Data przyjęcia tekstu do druku: 15.07.2016

Kunst im Holocaust: Zu Josef Bors Novelle *Tereziňské rekviem* und ihrer Rezeption

ABSTRACT: Ibler Reinhard, *Kunst im Holocaust: Zu Josef Bors Novelle Tereziňské rekviem und ihrer Rezeption* (Art in the Holocaust: On Josef Bor's Novella *Tereziňské rekviem* and its Reception). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 167–179. ISSN 2084-3011.

The name of the Czech writer Josef Bor (1906–1979) is nearly forgotten today, although he was very successful with two works in the sixties. Both works deal with the Holocaust. The novel *Opuštěná panenka* (1961) is inspired by the author's own horrible experiences at Terezín, Auschwitz and other places of the Holocaust. In 1963, the novella *Tereziňské rekviem* followed which is subject of this paper. Bor's novella is about the Jewish musician Rafael Schächter and his staging of Verdi's Requiem at Terezín. From the viewpoint of reception, this work is interesting on two counts: on the one hand, in the story the reception and interpretation of art play a crucial role, on the other hand, there are some special features in the reception of the novella itself, as the work has mostly been read in the light of the real events the story is referring to, whereas the text's literary character has often been neglected.

KEYWORDS: Josef Bor; Holocaust; novella; reception; Terezín; Rafael Schächter; requiem; Giuseppe Verdi

Die Novelle *Tereziňské rekviem* des tschechischen Schriftstellers Josef Bor ist unter dem Aspekt der Rezeption in textinterner wie textexterner Hinsicht von besonderem Interesse. Einerseits handelt das Werk vom Problem der Kunstwahrnehmung und -interpretation unter den spezifischen Bedingungen des Holocaust, andererseits führt uns die Rezeptionsgeschichte des erstmals 1963 erschienenen Buchs eine Reihe von Fragestellungen vor Augen, die mit der generellen Rolle der Holocaustliteratur – und nicht nur dieser – im kulturellen Prozess verbunden sind.

Josef Bor (eigentlich Bondy) wurde 1906 als Sohn einer tschechisch-jüdischen Familie in Ostrava geboren. Seine Tätigkeit als Rechtsanwalt nahm mit der deutschen Okkupation ihr Ende. 1942 deportiert, überlebte er

nach den Stationen Theresienstadt (bis 1944), Auschwitz und Buchenwald den Holocaust als einziger seiner gesamten Familie¹. Nach dem Krieg arbeitete er zunächst im tschechoslowakischen Justizministerium, von 1952 bis zu seiner Pensionierung 1966 übte er diverse Bürotätigkeiten aus. 1979 starb er in Prag. Bors schreckliche Erfahrungen, zu denen der Gaskammertod seiner Frau und seiner beiden kleinen Töchter in Auschwitz gehörte, flossen in sein Debütwerk ein, den Roman *Opuštěná panenka* (1961), an dem der nichtprofessionelle Schriftsteller seit Beginn der fünfziger Jahre gearbeitet hatte². Dieses umfangreiche Buch schildert das Leben im Holocaust in seinen verschiedensten Facetten und bietet eine detaillierte Innenansicht des grausamen Geschehens. Der größte Teil des Romans spielt in Theresienstadt, das Bor von seiner Internierung her gut kannte.

Auch die Handlung von *Terezínské rekviem*, Bors zweitem Werk, ist in der nordböhmischen Ghettostadt angesiedelt. Während *Opuštěná panenka* durch eine fast ausufernde Detailfülle gekennzeichnet ist, beschränkt sich *Terezínské rekviem* im Stil einer echten Novelle auf einen einzigen Handlungsstrang, der, auf einige Schlüsselszenen konzentriert, zunehmend an Dynamik gewinnt. Das Werk hat ein reales Fundament: die Einstudierung und Aufführung von Verdis Requiem in Theresienstadt durch den Dirigenten Rafael Schächter. Zunächst seien einige Bemerkungen zum realen Kontext vorausgeschickt.

Theresienstadt war bekannt für sein reiches kulturelles Leben und hatte in dieser Hinsicht eine Sonderstellung inne:

Theresienstadt war keinem anderen Zwangslager, das die Bezeichnung Ghetto trug, gleich. Die Häftlingsgesellschaft, die von jüdischen Intellektuellen, Künstlern, Wissenschaftlern, von Prominenten und Alten geprägt war, bildete ein Unikum und ebenso einzigartig war das kulturelle Leben, das sich in Theresienstadt entwickelte. Die künstlerische Produktion der Musiker, Maler, Dichter verklärte nachträglich das Bild; die Werke von Rang entstanden trotz des Elends, das in Theresienstadt herrschte (...) (Benz 2013: 108).

Im Laufe der Zeit erkannten die Nazis sogar den Nutzen kultureller Förderung, weshalb man Theresienstadt zur Bühne eines beispiellosen Täuschungsmanövers machte:

¹ Zur Biographie Josef Bors v. Bolton 2004 und Schreiner 2007.

² Zur Interpretation dieses Romans cf. Ibler 2015.

Die Initiativen von Künstlern und Wissenschaftlern, die der Selbstbehauptung dienten und als geistiger und moralischer Widerstand zu werten sind, die außerdem Bildungs- und Unterhaltungsbedürfnisse eines anspruchsvollen Publikums befriedigen sollten, waren anfangs geduldet, ab Sommer 1943 wurden sie gefördert, im Sommer 1944 standen sie im Zenit, als die schaurige Komödie der selbstverwalteten jüdischen Stadt für die Weltöffentlichkeit, vertreten durch Abgesandte des Roten Kreuzes, inszeniert wurde (Benz 2013: 124f.)

Zu den vielen bedeutenden Persönlichkeiten im Theresienstädter Kulturleben zählte auch der 1905 geborene Rafael Schächter, ein renommierter Pianist und Dirigent, vormals Gründer und Leiter der Prager Kammerspiele, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft Ende 1941 nach Theresienstadt deportiert wurde, wo er sich aktiv um das Musikleben kümmerte. Bis zu seiner Deportation 1944 nach Auschwitz, wo er den Tod fand, realisierte er zahlreiche Vorhaben, von denen die Inszenierung von Smetanas *Prodaná nevěsta*³ und die Aufführung des Verdi-Requiems zu den bekanntesten gehören.

Das letztgenannte Projekt stieß zunächst auf heftigen Widerstand von jüdischer Seite (cf. Jantos 2014: 53f.). Auch wenn die *Messa da Requiem*, die Verdi 1874 zum einjährigen Todestag des Dichters Alessandro Manzoni komponiert hatte, weniger für den Gottesdienst als für den Konzertsaal bestimmt war⁴, stieß allein die Gattung der katholischen Totenmesse auf Ablehnung. Maßgebliche Repräsentanten der jüdischen Kultur in Theresienstadt versuchten stattdessen, „Oratorienkompositionen mit jüdischer Thematik durchzusetzen, denn wo sonst als gerade in Theresienstadt konnten diese anderswo verbotenen Werke interpretiert werden?“ (ghetto-theresienstadt.info: „Schächter, Raphael“). Schächter aber ließ sich von seinem Plan nicht abbringen, da es ihm nicht um religiöse und ideologische Argumente ging, sondern ausschließlich um die Kunst. Im Requiem glaubte er eine ästhetisch und ethisch wirksame, dem barbarisch-primitiven Charakter der nationalsozialistischen Ideologie diametral gegenüberstehende Macht zu erkennen. Es war also seine eigene ‚Lesart‘ des Werks, die Schächter antrieb.

Dies gab ihm wohl auch die Kraft, sich von den zahlreichen Rückschlägen, die er im Prozess der Einstudierung und Aufführung des Requiems

³ Davon berichtet auch Bor in *Opuštěná panenka*.

⁴ Zur Einführung in Verdis Requiem cf. Schweikert 2001.

einstecken musste, nicht entmutigen zu lassen. Nach der ersten, sehr erfolgreichen Aufführung folgte die Ernüchterung, da nahezu der gesamte, aus rund 150 Personen bestehende Chor und einige Solisten auf einen Transport geschickt wurden. Doch Schächter stellte ein neues Ensemble zusammen, dessen größtem Teil – nach der zweiten Vorstellung – allerdings ein ähnliches Schicksal zuteil wurde. Ein drittes Mal nahm Schächter die Mühen der Suche nach geeigneten Sängerinnen und Sängern auf sich, und mit diesem Ensemble konnte er immerhin fünfzehn Vorstellungen realisieren (cf. Karas 1985: 139f.), darunter auch die im Zusammenhang mit den Täuschungsaktivitäten anberaumte Sonderveranstaltung für die Mitglieder des Internationalen Roten Kreuzes, bei der Adolf Eichmann und weitere Nazi-Funktionäre zugegen waren.

Erstaunlicherweise war es wohl nur Josef Bor, der diesen per se hochdramatischen Stoff in einem literarischen Werk aufgegriffen hat. Im Gegensatz zum Roman *Opuštěná panenka*, den Bor mit dem Ziel, sein persönliches Holocaust-Schicksal zu verarbeiten, aus eigenem Antrieb geschrieben hatte, kam der Anstoß zu *Terezínské rekviem* nach Aussagen des Autors von außen: „(...) na ulici jsem vrazil do pospíchajícího chodce. Byl to basista ND K. Berman. Tebe hledám, vykřikl, tys napsal *Opuštěnou panenku*, napišeš tedy také *Terezínské rekviem!*“ (Bor 1963). Der Bass Karel Berman, Ensemblemitglied des Prager Nationaltheaters, war einer der Solisten in Schächters Requiem-Inszenierung, und von ihm erhielt Bor offensichtlich auch viele interne Informationen über die Ereignisse: „Připomněl mi všechny ty události a prostředí Terezína“ (Dobeš 1965), hob der Schriftsteller in einem Interview die zentrale Rolle Bermans bei der Entstehung der Novelle hervor. Aufgrund der dürftigen Quellenlage lässt es sich jedoch kaum mehr verlässlich rekonstruieren, wie hoch der Anteil Bermans an diesem Prozess war, was der Schriftsteller aus eigener Erfahrung bzw. Anschauung wusste und von woher er ggf. weitere Informationen bezog.

Terezínské rekviem stellt eine Abfolge von Szenen aus Schächters Arbeit am Verdi-Requiem dar. Durch die Konzentration auf wenige Schlüsselmomente gewinnt die Handlung an Dichte und Dynamik. Dies wird dadurch intensiviert, dass der nichtdiegetische Erzähler großenteils an den personalen Standpunkt der Hauptfigur Schächter gebunden ist, dessen Gedanken und Gefühle er wiederzugeben weiß. Diese Verbindung aus erzählerischer Objektivität und subjektiver Wahrnehmung des Protagonisten

führt zur charakteristischen Spannung zwischen beschreibender und emotionaler Ebene des Werks. Dem für die Novellengattung typischen Prinzip von Selektion und Knappheit folgend, wird am Beginn des Textes der historische Kontext in wenigen Worten umrissen. Es geht um den Sommer 1944, als die Niederlage Deutschlands im Krieg bereits unausweichlich und die Wehrmacht überall auf dem Rückzug war, Eichmann aber stur an seinen Plänen einer „Endlösung“ festhielt und die Holocaust-Maschinerie sogar noch beschleunigte. Theresienstadt mit seinem Kulturleben schien ihm da als das perfekte Potemkinsche Dorf, um die Welt über den gerade vonstattengehenden Völkermord zu täuschen. Vor diesem Hintergrund erscheint die erzählte Geschichte umso tragischer.

Diese setzt unmittelbar vor der Premiere des Requiems ein, als sich Massen in die Turnhalle der ehemaligen Theresienstädter Schule drängen, wo die Aufführung stattfindet. Mit den ersten Takten taucht der Dirigent in seine Erinnerungen daran ein, wie es zum Entschluss kam, Verdis Werk im Ghetto aufzuführen zu wollen, und wie er sich mit den Bedenken von jüdischer Seite auseinanderzusetzen hatte, was seine künstlerischen Ambitionen aber nur noch mehr anspornte. Ausführlich geschildert werden Schächters Bemühungen um die Zusammenstellung des Chors und der Solisten, die Schwierigkeiten bei der Beschaffung der Musikinstrumente, größtenteils durch Schmuggel, schließlich die Rückschläge, die er in Kauf nehmen musste, weil die vor der Deportation eigentlich geschützten Ensemblemitglieder ihre auf den Transport gehenden Angehörigen nicht alleine lassen wollten. Trotz dieser frustrierenden Erlebnisse bringt Schächter die Kraft auf, unbeirrt weiterzumachen. Wir lernen ihn als einen Musiker kennen, der die immense Spannung zwischen maximalem künstlerischen Anspruch (selbst bei der Auswahl der Chormitglieder) und den desaströsen Bedingungen des Lagers aushalten muss und dessen unbeirrbarer Glaube an die Macht der Kunst ihn allen Widrigkeiten zum Trotz eine perfekte Aufführung gelingen lässt, die das Premierenpublikum zu tosendem Applaus hinreißt. Doch Schächter ist nur bedingt zufrieden. Sein künstlerischer Absolutheitsanspruch lässt ihn zur Auffassung gelangen, mit seiner Interpretation vor allem des finalen *Libera me* gescheitert zu sein, da das darin zum Ausdruck kommende christliche Heilsversprechen mit der Situation des Lagers und des jederzeit drohenden Todes nicht in Einklang zu bringen sei.

Umso mehr fühlt sich der Dirigent nach der Premiere herausgefordert, weiter an seinem Werk zu arbeiten. Damit beginnt der zweite Teil der Novelle, der sich vor dem Hintergrund des Befehls der Lagerkommandantur abspielt, für den bevorstehenden Besuch Theresienstadts durch Eichmann und andere ranghohe Nationalsozialisten eine Sondervorstellung des Requiems zu geben. Diese veränderte Präsentations- und Rezeptionssituation – die jüdischen Opfer spielen nicht mehr für ihresgleichen, sondern für ihre größten Peiniger – führt zu einer Neuinterpretation des Werks, in der alle Partien des Requiems eine veränderte Bedeutung gewinnen. Namentlich das *Libera me* ist in Schächters Auslegung nicht mehr besänftigender Ausdruck der Hoffnung auf Überwindung des Todes durch jenseitiges Glück, sondern wird zu einer Manifestation der Anklage und des Aufbegehrens, die es den Juden ermöglicht, ihren Todfeinden Zorn und Verachtung gleichsam ins Gesicht zu schreiben.

Všude se rozezvúčí zvony, ‚Libera me‘, vyzvánějí hlasy sboru, osvobod’ nás, hlaholí ze všech stran alty i tenory, soprány i basy, chceme svobodu, bouří orchestr. A kotle do toho pojednou zaduní: Svo – bo – du nám! (Bor 1964: 124).

Die Aufführung verfehlt beim Nazi-Publikum keineswegs ihre Wirkung: Man schwankt zwischen Faszination ob der grandiosen Leistung des Ensembles und Verwirrung angesichts der völlig neuartigen Interpretation des Requiems.

V klubovce hluboko zabořen sedí Eichmann. Divné myšlenky mu víří hlavou, divná byla hudba, která je vyvolala. ‚Zajímavé, velmi zajímavé,‘ prohodí k Moesemu. ‚Unikátní, neslyšel jsem ještě Rekviev v takovém provedení,‘ přisvědčí Moese. Eichmann zatleská. Ne silně, když umělci jsou židi, ani slabě, výkon byl unikátní, a pochvalu za vzorné aranžmá si zaslouží i lágrkomandant (Bor 1964: 125f.).

Diese Publikumsreaktionen bestätigen Schächter, dass er sein künstlerisches Ziel erreicht hat. Freilich fehlt es den nationalsozialistischen Zuhörern an einem tieferen ästhetischen und ethischen Empfindungsvermögen, weshalb sie nicht in der Lage sind, die eigentliche ‚Botschaft‘ dieser Interpretation zu erkennen. In der spezifischen Situation kann die Wirkung der Aufführung ohnehin nur eine augenblickhafte, flüchtige sein. Eine echte Kommunikation zwischen Kunstproduzenten und -rezipienten, d.h. im konkreten Fall: Opfern und Tätern, kann auch die mit Perfektion in

Szene gesetzte Musik nicht bewerkstelligen, da eine Vermittlung zwischen künstlerischer Vollkommenheit und Banalität bzw. Degeneriertheit nicht möglich ist. Jegliche Illusion und Hoffnung werden durch den kurzen, lapidaren, epiloghaft wirkenden Schluss der Novelle zunichte gemacht:

SKONČILO léto a znovu začala doba transportů. Lágrkomandant slíbil, že skupinu umělců od sebe neodtrhne. Slib splnil, nastoupili společně – Rafael Schächter se svými druhy. Do prvních vagónů prvního transportu... (Bor 1964: 126).

Bor baut seine Novelle somit um ein komplexes Geflecht von Situationen auf, die alle mehr oder weniger deutlich mit der Rezeption von Kunst, d.h. mit deren Wahrnehmung, Interpretation und Verstehen bzw. Nichtverstehen zu tun haben. Im Zentrum steht dabei Schächters anhaltendes Ringen um die ‚richtige‘ Lesart von Verdis Requiem. In diesem Prozess kommt er zur Erkenntnis, dass es unter den extremen Bedingungen des Holocaust mit seiner permanenten Präsenz von Entwürdigung und Todesnähe nicht ausreicht, die ethischen Ansprüche reiner Kunst als Gegenposition geltend zu machen. Vielmehr macht es die inhumane Situation des Ghettos bzw. Lagers erforderlich, auch im künstlerischen Handeln Potentiale von Auflehnung und Abrechnung zu erschließen. Nach intensiver Auseinandersetzung mit dem Requiem wird Schächter gewahr, dass solche Potentiale im Subtext des Werks sehr wohl verborgen sind, die sich schließlich in der spezifischen ‚Kommunikationssituation‘, in der die Nazis als Rezipienten fungieren, konkretisieren lassen. Da es sich dennoch nicht um eine gleichberechtigte künstlerische Kommunikation handelt, die ‚Produzenten‘ außerhalb der Kunst rechtlos sind und die Rezipienten zudem nicht über ein tiefgreifendes Verständnis für die Kunst verfügen, von dieser deshalb auch nicht beeinflussbar sind, kann das vom jüdischen Ensemble zum Ausdruck gebrachte Aufbegehren nur symbolischer Natur sein kann. Die Komplexität des künstlerischen Prozesses unter Extrembedingungen ist also einer der treibenden Faktoren im thematischen Profil des Werks. Es mag dieser thematischen Komplexität und den damit verbundenen ideologischen, moralischen wie auch kulturellen Fragestellungen und Disputen geschuldet sein, dass auch die Rezeption der Novelle selbst eine ganz eigene Richtung genommen hat.

Terezínské rekviem war in den sechziger Jahren ein großer Erfolg, und das nicht nur in der Tschechoslowakei, wo das Buch 1964 eine 2. Auflage

erlebte (eine 3. tschechische Ausgabe folgte 1995), sondern auch im Ausland. Davon berichtet Bor in einem Interview aus dem Jahre 1965:

Ta knížka se v pravém slova smyslu rozlétla celým světem. Vyšla v Praze, pak v Londýně u Heinemanna, v Novém Yorku, kde ji New York Times zařadily mezi nejúspěšnější knihy roku 1963, vyšla v NDR, kde právě dostala cenu jako nejlépe upravená kniha v Lipsku, vyjde nyní v SSSR, Itálii, Francii, Holandsku, Dánsku, Portugalsku, Brazílii, Izraeli a Norsku (Dobeš 1965).

Auch in anderen Medien war das Buch präsent, und es gab darüber hinaus große Pläne:

V New Yorku vysílala televize dramatickou úpravu, kterou připravil Jan Hartman. (...) BBC uvedla *Tereziňské rekviem* jako četbu na pokračování. U nás o knihu projevil zájem režisér Ot. Vávra a napsali jsme spolu již filmové scénář. Také Hollywood se zajímá o tuto látku. U nás se má *Tereziňské rekviem* objevit i jako opera (Dobeš 1965).

Es ist nicht bekannt, warum die szenischen und filmischen Pläne, von denen Bor hier spricht, damals nicht umgesetzt wurden. Jedenfalls gibt es keinerlei Hinweise, dass solche Aufführungen bzw. Inszenierungen stattgefunden hätten. Auch wenn es bis heute immer wieder vereinzelte Ausgaben von *Tereziňské rekviem* gegeben hat (so zuletzt 2011 eine in Prag erschienene englische Übersetzung), ist der Name Josef Bor relativ schnell in Vergessenheit geraten. Über die Gründe hierfür kann man nur spekulieren. Einer war sicherlich der, dass in den Jahren der ‚Normalisierung‘ die literarisch-kulturelle Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der Tschechoslowakei grundsätzlich eine eher untergeordnete Rolle spielte. Auch im Bereich von Samizdat und Exil herrschten andere Themen vor. Ansonsten dominierten im Kanon der tschechischen Holocaustliteratur schon früh andere Namen. Dass Bor hier bestenfalls ein Platz in der zweiten Reihe zugebilligt wurde, wird in einer Buchanzeige zur 3. Auflage von *Tereziňské rekviem* (1995) recht deutlich, worin der Rezensent die Novelle als „(...) určená pro čtenáře Lustigových či Fuksových novel, povídek a románů“ (Žantovský 1996) charakterisiert. Als Repräsentanten der Holocaustliteratur galten also unabhängig davon, ob sie wie Lustig den Holocaust miterlebt oder wie der Nichtjude Fuks diesen aus der Beobachterposition beschrieben haben, Autoren, deren Werke über ein klar literarisch-fiktionales Profil verfügten. Bors Texte hingegen wurden vorwiegend unter dem

Blickwinkel des Dokumentarischen gelesen wurden. Dies erweist sich bereits bei dem Roman *Opuštěná panenka* als nicht unproblematisch⁵, bei *Terezínské rekviem* hat es wiederholt zu einseitigen Auffassungen und Missverständnissen geführt. Dazu trug die frühe Rezeption maßgeblich bei.

So werden in den kurz nach der Veröffentlichung des Buchs erschienenen Rezensionen dessen literarische Züge meist nur gestreift. Im Wesentlichen wird dabei der Novellencharakter des Werks hervorgehoben und *Terezínské rekviem* als typisches Beispiel jener am Beginn der sechziger Jahre in der tschechischen Literatur vonstattengehenden Renaissance kürzerer Prosaformen genannt (cf. Běhounek 1963), von der man sich damals in Abgrenzung zu den oft überlangen und monotonen Romanen der vorangegangenen Phase erhoffte, „že intenzita pohledu nahradí planou, nezvládnutou extenzitou“ (Pohorský 1963). *Terezínské rekviem* entspreche dieser Zielsetzung in hohem Maße:

Bor vypraví prostě, bez ozdob a odboček, obyčejným, až trochu šedivým slovem; vlastně jenom sleduje vnitřní zrání ideového smyslu skladby. Pouze letmo naznačí osud některých postav, ale hlavně postihuje, jak za pomoci řeči hudby a soustředěné práce nad jejím tajemstvím roste napřimující pocit a vědomí, co lidé zmohou (Pohorský 1963).

Solche feinen Beobachtungen zur künstlerischen Spezifik des Werks bilden freilich die Ausnahme. Im Zentrum der Besprechungen stehen eher Erwägungen zum historischen Hintergrund, also zu Rafael Schächter und seinem Requiem-Projekt, wobei auch die nicht unerheblichen Differenzen zwischen geschichtlicher Realität und literarischer Gestaltung zur Sprache kommen. Auf den Punkt bringt dies die Musikwissenschaftlerin und Opernkritikerin Eva Herrmannová, die selbst längere Zeit in Theresienstadt gefangen und mit den Interna des dortigen Kulturlebens vertraut war:

Například: jak Requiem, tak všechny ostatní hudební pořady byly v terezínském ghettu prováděny bez orchestru, pouze s doprovodem klavíru. S orchestrem byla – u příležitosti druhé návštěvy komise mezinárodního Červeného kříže – provedena pouze dramatizace Karafiátových Broučků několik měsíců před osvobozením (Herrmannová 1965).

Vieles von dem, was Bor in seiner Novelle motivisch aufgegriffen hat, ist nach Herrmannová in Bezug auf die Theresienstädter Lagerrealität

⁵Ausführlich zu dieser Thematik v. Ibler 2015.

nicht grundsätzlich falsch, im konkreten Kontext des Requiem-Projekts aber nicht zutreffend. Die Rezensentin macht Bor auch gar keinen Vorwurf hinsichtlich seiner künstlerischen Freiheiten, vermisst im Buch aber die Kenntlichmachung der Unterschiede zwischen Realität und Fiktion: „Bývá dobrým zvykem autorů upozornit čtenáře na jisté záměny, úpravy skutečnosti, na jejich stylizaci či ‚přebásnění‘“ (Herrmannová 1965). Bor hat in einer Replik auf diesen Vorwurf darauf hingewiesen, dass er den inwie ausländischen Verlagen, bei denen seine Novelle erschien, durchaus entsprechende Materialien zugeschickt, es den Herausgebern aber selbst überlassen habe, ob sie diese Informationen in beigefügten Kommentaren an die Leser weitergeben wollten oder nicht. Bor selbst hielt solche zusätzlichen Angaben nicht für wichtig, da es in einem literarischen Werk wie *Terezínské rekviem* nicht um historische Überprüfbarkeit, sondern ausschließlich um die „künstlerische Wahrhaftigkeit“ gehe:

Základem umělecké koncepce novely byla pro mne Verdiho hudba. Ona dala směr, které z terezínských postav a příhod je třeba zapojit do děje novely, aby se dokreslilo prostředí a oživilo Verdiho Rekviem v podmínkách lágrového inferna (Bor 1965).

Darüber, dass historische Literatur keinem Authentizitätsdruck ausgesetzt ist, herrscht heute weitgehend Konsens. Und bei sensiblen Themen wie dem Holocaust ist es vor allem wichtig, dass Literatur nichts schön, verniedlicht oder in sonstiger Weise unser Verständnis von dem Geschehen verfälscht. Von alledem kann bei Bor auch nicht die Rede sein, ganz im Gegenteil. Durch die knappe, konzentrierte Novellenform kommt der Schrecken in seiner ganzen sozialen, humanen wie auch psychologischen Dimension zum Ausdruck. Dass dies in Bors Werk nicht im nötigen Umfang gewürdigt wurde, hat vor allem damit zu tun, dass man das eigentliche Anliegen von *Terezínské rekviem*, die Möglichkeiten und Grenzen der Kunst unter den Bedingungen des Holocaust auszuloten, nicht hinreichend erkannt hat. Hierzu wäre es nötig gewesen, ein ganzheitliches Verständnis für den Text zu entwickeln, das alle Ebenen der Sinnbildung, einschließlich der literarisch-künstlerischen, umfasst⁶. Tatsächlich hat sich die Rezeption

⁶ Eine Ausnahme bildet hier der Aufsatz von Ludger Udolph über *Terezínské rekviem*, worin der Verfasser bestrebt ist zu zeigen, „wie gerade die ästhetische Funktion seines Textes zum Mittler des ethischen Programms von Josef Bor wird“ (Udolph 2003: 329).

von *Terezínské rekviem* vorwiegend auf die Komponenten Erinnerung und Authentizität konzentriert, wodurch wichtige Sinnbezüge des Werks aus den Augen verloren wurden.

Zumindest mitverantwortlich für dieses Manko dürfte der Umstand gewesen sein, dass Anfang der sechziger Jahre das Wissen vom Holocaust als einem spezifischen Phänomen noch nicht sehr stark ausgeprägt war – dies gilt für die Tschechoslowakei wie auch andere Länder. Romane und Erzählungen, die vom Holocaust handeln, erfüllten somit in einem bestimmten Maße gleichzeitig die Funktion, das Bedürfnis an Informationen über das reale Geschehen zu befriedigen. Im konkreten Fall war von dem in der Novelle thematisierten Geschehen ohnehin wenig bekannt. Viele übersahen offensichtlich, dass die Ereignisse um Schächter für Bor in erster Linie eine Inspiration zu seinem Werk darstellten und der Autor mit seinem Stoff ziemlich frei umging. Aus einigen Rezensionen und sonstigen Texten drängt sich hingegen der Eindruck auf, dass *Terezínské rekviem* mitunter wie eine authentische Beschreibung des realen Geschehens gelesen wurde. Dass eine solche Vermengung von Realität und Fiktion auch die Gefahr von Fehlern in sich birgt, zeigt das Beispiel von Walter Schamschulas tschechischer Literaturgeschichte, wo behauptet wird, die Novelle handle „(...) von der Aufführung von Verdis Requiem im Lager Theresienstadt durch jüdische Künstler, einer Veranstaltung, bei der neben einer Beobachterkommission des Roten Kreuzes auch Adolf Eichmann zugegen war“ (Schamschula 2004: 469). Von der Sonderaufführung des Requiems für die Kommission des Roten Kreuzes ist bei Bor jedoch nicht die Rede. Für sein literarisches Anliegen, den Akt symbolischer Auflehnung durch Kunst sichtbar zu machen, war dieses historische Faktum nicht maßgeblich. Ihm kam es auf die Präsenz der Nazi-Prominenz an, auf die er sich in seiner Darstellung beschränkt. Hier wird der Unterschied zwischen Historiographie und historischer Literatur deutlich. Erstere setzt auf die Rekonstruktion des tatsächlich stattgefundenen Geschehens, letztere benutzt das historische Geschehen als Impuls, um an künstlerisch gestalteten Exempeln Fragen allgemeinerer Natur, im konkreten Fall etwa das Verhältnis von Holocaust und Kunst, herauszuarbeiten und dem Lesepublikum zur Reflexion und Diskussion zu überlassen.

Insgesamt hat die Rezeption von *Terezínské rekviem* vor allem dazu beigetragen, dass die Erinnerung an den von den Nazis ermordeten Dirigenten

Rafael Schächter und eine zentrale Episode seiner Theresienstädter Jahre aufrechterhalten wurde. Es stellt sich die Frage, ob die diversen medialen Unternehmungen der jüngeren Zeit, die Schächters Requiem-Inszenierung künstlerisch wiedererstehen ließen, ohne die Novelle überhaupt möglich gewesen wären. Hierzu gehören Aktionen wie das am 21.6.2008 in Terezín aufgeführte Oratorium⁷, ein zum Gedenken an die Reichspogromnacht veranstaltetes Konzert des Berliner Oratorien-Chors am 8.11.2011⁸, eine musikalische Performance des Amphitéâtre de l'Opéra national de Paris Bastille vom Mai 2013⁹ und nicht zuletzt das von dem amerikanischen Dirigenten Murry Sidlin seit 2002 betriebene Projekt *Defiant Requiem: Verdi at Terezín*¹⁰, zu dem diverse Konzerte, eine gleichnamige multimediale Produktion, eine preisgekrönte Filmdokumentation sowie die Defiant Requiem Foundation und das Rafael Schächter Institute for Arts and Humanities in Terezín gehören.

Terezínské rekviem dürfte zu all diesen Aktivitäten zumindest in erheblichem Maße beigetragen haben. Nunmehr ist es an der Zeit, den Blick stärker auf den Text selbst zu richten. Denn die Würdigung von Bors Novelle als eigenständiges literarisches Kunstwerk wurde bislang weitgehend vernachlässigt und bleibt ein interessantes Projekt für die Zukunft.

Literatur

- Běhounek V., 1963, *Prózy malé a ještě menší*, „Práce“ 19, Nr. 255, 25.10., S. 5.
 Benz W., 2013, *Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, München.
 Bolton J., 2004, *Josef Bor (Bondy)*, in: *Holocaust Novelists (Dictionary of Literary Biography, V. 299)*, ed. E. Sicher, Detroit, S. 58–64.
 Bor J., 1963, *O „Terezínském rekviem“*, „Svobodné slovo“ 19, Nr. 303, 20.12., S. 3.
 Bor J., 1964, *Terezínské rekviem*, Praha.
 Bor J., 1965, *Zasláno*, „Literární noviny“ 14, Nr. 23, 5.06., S. 2.

⁷ Cf. <http://www.terezin.cz/assets/File.ashx?id_org=16647&id_dokumenty=136360>, 27.12.2015.

⁸ Cf. <<http://www.berliner-oratorienchor.de/2011/10/24/theresienstadter-requiem/>>, 27.12.2015.

⁹ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=PTiDADhQpw0>>, 27.12.2015.

¹⁰ Cf. <<http://www.defiantrequiem.org/>>, 27.12.2015.

- Dobeš K., 1965, *A tu nemohl jsem mlčet... Pět minut hovoru a dlouhá doba mlčení s Josefem Borem*, „Svobodné slovo“ 21, Nr. 72, 14.03., S. 4.
- Herrmannová E., 1965, (Rez. J. Bor, *Terezínské rekviem*), „Literární noviny“ 14, Nr. 22, 29.05., S. 4.
- Ibler R., 2015, *Josef Bors Roman „Opuštěná panenka“ zwischen Faktizität und Fiktionalität*, „Slovo a smysl“ 23, Jg. 12, S. 80–93.
- Jantos C.-M., 2014, *Brundibár in Terezín. Zur Bedeutung des Musiklebens im Konzentrationslager Theresienstadt*, Hamburg.
- Karas J., 1985, *Music in Terezín 1941–1945*, New York.
- Pohorský M., 1963, *Baladické rekviem o lidské nezdolnosti*, „Večerní Praha“ 9, 13.11., S. 3.
- Schamschula W., 2004, *Geschichte der tschechischen Literatur*, Bd. III, Köln–Weimar–Wien.
- Schreiner S., 2007, „Seine Taten sind sein Denkmal“, „Orientierung“ 71, Nr. 1, S. 1–4.
- Schweikert U., 2001, *Messa da Requiem*, in: *Verdi-Handbuch*, Hg. A. Gerhard, U. Schweikert, Kassel–Stuttgart, S. 496–504.
- Udolph L., 2003, *Josef Bors „Terezínské rekviem“ (1963)*, in: *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*, Hg. W. Schmitz, Dresden, S. 326–337.
- Žantovský P., 1996, *Kulturní marginálie 7/96*, „Svobodné slovo“ 88, Nr. 77, 30.03., S. 13.
- (o.V., o.J.), *Schächter, Raphael*, in: *ghetto-theresienstadt.info, Theresienstadt 1941–1945*, <<http://www.ghetto-theresienstadt.info/pages/s/schaechterr.htm>>, 27.12.2015.