

Josef Bor's Roman *Opuštěná panenka* zwischen Faktizität und Fiktionalität

Reinhard Ibler – Institut für Slavistik der Justus-Liebig-Universität Gießen



OPEN ACCESS

Die mit dem Begriff des „Tauwetters“ verbundene vorsichtige kulturpolitische Öffnung ermöglichte in der tschechischen Literatur seit den späten 1950er Jahren die allmähliche Überwindung der Schematismen des Sozialistischen Realismus. Besonders evident wird dies im Umgang mit dem Themenkomplex Okkupation und Krieg. Die Heroisierung von Widerstand und Rebellion wird abgelöst von der „Wiedereinführung des humanitären Prinzips“ (Kunstmann 1974, S. 364), das die Leiden, Ängste und Schwächen des „Menschen in einer unmenschlichen Zeit“ (ibid.) berücksichtigt. Auch die Problematik des Holocaust — in der vorangehenden von starken antisemitischen Tendenzen geprägten stalinistischen Phase noch ein Tabu — wird nunmehr von jüdischen wie nichtjüdischen Autoren in zunehmendem Maße aufgegriffen. Jiří Weil, Arnošt Lustig, Ladislav Fuks, Josef Škvorecký befassen sich in ihren Romanen und Erzählungen unter zahlreichen neuen Gesichtspunkten mit dem nationalsozialistischen Völkermord und tragen zum hohen Stellenwert dieser Thematik in der Literatur des Prager Frühlings Mitte/Ende der sechziger Jahre bei.¹ Neben den genannten, auch heute noch viel gelesenen und in der Forschung ausgiebig behandelten Namen gibt es eine Reihe von Autoren wie Ludvík Aškenazy,² František Kafka oder Josef Bor, die in den fünfziger und sechziger Jahren vieldiskutierte Werke zum Holocaust geschrieben haben, später aber weitgehend vergessen wurden. Heute, da die systematische Erforschung der Holocaustliteratur zu einer internationalen Aufgabe geworden ist,³ sollten auch solche Schriftsteller wieder etwas mehr Aufmerksamkeit erfahren.

Josef Bor, um den es in vorliegender Studie gehen soll, ist Anfang der sechziger Jahre mit zwei Werken zum Thema Holocaust hervorgetreten: dem Roman *Opuštěná panenka* (1961) und der Novelle *Terezínské rekviem* (1963). Beide Werke wurden in meh-

1 Einen Überblick über die Entwicklung der tschechischen und slowakischen Holocaustliteratur bietet Holý 2011.

2 Zu Aškenazys Holocaust-Erzählung *Brutus* aus der Sammlung *Psí život* (1959) vgl. Ibler 2014.

3 In diesem Zusammenhang sei auf die aktuelle tschechisch-polnisch-deutsche Kooperation zur vergleichenden Erforschung von Holocaustliteratur und -kultur hingewiesen. Von den aus gemeinsamen Workshops hervorgegangenen Sammelbänden sind bislang erschienen: Ibler (Hrsg.) 2012, Holý (Hrsg.) 2012a, Holý (Hrsg.) 2012b, Ibler (Hrsg.) 2014, Gazda — Leyko — Rutkiewicz (Hrsg.) 2014.

rere Sprachen übersetzt,⁴ und *Tereziňské rekviem*, die tragisch endende Geschichte von der Einstudierung und Aufführung von Verdis *Requiem* in Theresienstadt, regte Künstler auf der ganzen Welt immer wieder zu szenischen und musikalischen Umsetzungen an. Angesichts dieses Bekanntheitsgrads verwundert es etwas, dass es kaum Literatur zu Bor und seinen Werken gibt. Sieht man von einigen wenigen biographischen Artikeln (z. B. Bolton 2004, Schreiner 2007) ab, so beschränken sich die Informationen auf zeitgenössische Rezensionen und einige kürzere Einträge in Literaturlexika (vor 1968 und nach 1989). Selbst in Literaturgeschichten finden sich, wenn überhaupt, meist nur kurze Hinweise auf Bor. Dabei verlief dessen Leben alles andere als unspektakulär, und seine Werke sind auch aus heutiger Sicht noch ausgesprochen interessant.

Die Tatsache, dass sich Bor nicht nachhaltig in der tschechischen Literatur etablieren konnte, dürfte nicht zuletzt auch damit zusammenhängen, dass er eigentlich kein professioneller Schriftsteller war. Am 2. Juli 1906 in Ostrava (Ostrau) in die Familie eines bekannten Rechtsanwalts und sich bewusst zum Tschechentum bekennenden Juden geboren, beschritt Josef Bondy, wie er eigentlich hieß, nach dem Jurastudium in Brno, das er 1924 abschloss, die beruflichen Pfade seines Vaters. 1929 folgte die Promotion. Bei einem großen Streik im nordböhmischem Kohlrevier von Most bewährte er sich „als leidenschaftlicher Sucher von Wahrheit und Gerechtigkeit“ (Schreiner 2007, S. 1) bei der Verteidigung der Bergarbeiter. Nach dem Münchener Abkommen von 1938 bewies er, mittlerweile mit seiner Familie nach Kutná Hora umgezogen, Zivilcourage, als er sich in einer scharfen Polemik für die Wahrung der Rechte von Sinti und Roma einsetzte. Hier ahnte er offensichtlich noch nicht, wie bedroht er als Jude selbst war:

Die vielversprechende Anwaltskarriere hatte bald ihr gewaltsames Ende gefunden: 1942 wurde Josef Bondy mit seiner Frau Edita geb. Straussová (1909–1944) und den beiden Töchtern Věra (1936–1944) und Hana (1939–1944), den Eltern und der Schwester mit Familie ins Getto Theresienstadt zwangsumgesiedelt. Während die Schwester und ihre Familie sofort weiter nach Osten abtransportiert und im Gebiet von Chełm (Polen) umgebracht wurde und der Vater später in Theresienstadt starb, führte Josef Bondys, seiner Familie und seiner Mutter Leidensweg am 28. Oktober 1944 weiter nach Auschwitz-Birkenau. Hier wurden unmittelbar nach ihrer Ankunft seine Mutter, seine Frau und die beiden Töchter ermordet, er selbst zur Zwangsarbeit in den nahe gelegenen Buna-Werken der IG-Farben in Monowitz (Monowice) verurteilt. Nach der Liquidierung des Lagers in Monowitz nach Buchenwald deportiert und im April 1945 von dort auf den Todesmarsch getrieben, erlebte er in der Nähe von Jena den Tag seiner Befreiung (ibid.).

Nach dieser existentiellen Erfahrung kehrte Bondy zunächst nach Kutná Hora zurück, ging aber bald nach Prag, wo er eine Stelle als Jurist im Verteidigungsministerium antrat, erneut heiratete und 1948 mit dem Großen Verdienstkreuz der Tschechoslowakei ausgezeichnet wurde. Aufgrund einer Direktive mussten Minis-

4 Zu beiden Werken liegen auch deutsche Übersetzungen vor: *Die verlassene Puppe* (1964) und *Theresienstädter Requiem* (1964).

teriumsmitarbeiter mit deutsch klingenden Namen diese durch tschechische ersetzen, weshalb sich Bondy seit dieser Zeit Bor nannte. Im Zuge der stalinistischen Säuberungen und des antisemitisch motivierten Prozesses um Slánský geriet auch Bor in Schwierigkeiten. Zwar ging er daraus unbeschadet hervor, durfte im Weiteren aber nicht mehr als Jurist arbeiten, sondern erhielt Büro­tätigkeiten in Košice und Prag. Wegen gesundheitlicher Probleme wurde er 1966 pensioniert und widmete sich fortan intensiv der jüdisch-christlichen Verständigung.⁵ Am 31. Januar 1979 starb er in Prag und wurde auf dem Neuen Jüdischen Friedhof begraben.

Das einschneidendste Kapitel in Bors Leben waren zweifellos die Jahre, als er unmittelbar mit der Vernichtungsmaschinerie des Holocaust konfrontiert war, dabei seine ganze Familie verlor und selbst nur dank glücklicher Umstände überlebte. Diese bitteren Erfahrungen waren für ihn Antrieb, literarisch aktiv zu werden. Erstes Ergebnis dieser Bemühungen war sein Roman *Opuštěná panenka* (im Weiteren *OP* abgekürzt).

Über die Gründe, den Roman zu schreiben, hat Bor in einem Interview aus dem Jahr 1965 Auskunft gegeben. 1951, also über ein halbes Jahrzehnt nach den schrecklichen Ereignissen, als er allmählich wieder die Kraft verspürte, sich mit dem Vergangenen auseinanderzusetzen, sei in ihm Entschluss gereift, seine Erfahrungen in einen Text einfließen zu lassen, der vor allem als Warnung vor einer erneuten Katastrophe, wie sie der Holocaust darstellte, dienen sollte:

Tenkrát v tom roce, tehdy prožitek, který léta ve mně zrál, musel na papír. Tehdy jsem prostě nemohl mlčet, protože jsem viděl, že s fašismem není ještě konec, že stále ještě není jistota, že se ty hrůzy nebudou opakovat... Tehdy jsem za tři měsíce napsal v hrubých obrysech svou první knihu — „Opuštěná panenka“ (Dobeš 1965, S. 4).

Auf die Nachfrage des Interviewenden, warum der Roman erst 1961, also zehn Jahre später erschienen sei, antwortet Bor auffällig verhalten und führt vor allem seine schriftstellerische Unerfahrenheit als Argument an, die es erforderlich gemacht habe, intensiv an dem Roman weiterzuarbeiten. Hilfestellung in stilistischen und kompositorischen Belangen habe ihm dabei der ebenfalls aus einer jüdischen Familie stammende Übersetzer und Journalist Pavel Eisner gegeben. Freilich fällt es schwer zu glauben, dass der Autor, dem das Buch doch ein so großes Anliegen war, noch ein Jahrzehnt damit zugebracht haben soll, seinem Werk den nötigen literarischen Schliff zu geben. Vielmehr dürften insbesondere auch die kulturpolitischen Verhältnisse der fünfziger Jahre entscheidend dazu beigetragen haben, dass das Buch mit seiner aus damaliger Perspektive brisanten Thematik, das zudem aus der Feder eines politisch unter Verdacht geratenen Schriftstellers stammte, erst so spät veröffentlicht werden konnte.

In der etwas liberaleren Atmosphäre am Beginn der sechziger Jahre, als das Schreiben über den Holocaust wieder möglich war, hatte der Roman sogleich einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen, weshalb bald weitere Auflagen folgten. Auch in der Literaturkritik wurde das Werk weitestgehend wohlwollend aufgenommen. Besonders hervorgehoben wird von den Kritikern der Zeugniskarakter von *OP* („cenné svědectví“ — Opelík 1961, S. 7), der nur von einem unmittelbar Beteiligten

⁵ Literarischer Ausdruck dieser Aktivitäten ist das Drama *Ten třetí* (1978/1979).

garantiert werden konnte. Aufgrund der in den Text eingeflossenen persönlichen Erfahrungen Bors war sogar von einer „Autobiographie“ die Rede (so Vavřík 1961, S. 5). Das Werk erschütterte mehr durch die Fakten, die darin Eingang gefunden haben, als durch literarische Fiktion (vgl. Forst 1961, S. 547). Der unmittelbare Blick in das Innere des Grauens wird aus der Sicht der frühen sechziger Jahre als etwas Neues gesehen, das die etablierten Ansätze in der Darstellung des Holocaust ergänze:

To zvláštní židovské společenství, vznikající v transportech, ghettech a koncentracích, vidí Bor zevnitř, ve vši rozpornosti a bizarnosti; jeho pohled je nejpronikavější tam, kde přesně postihuje osobitou tvářnost jednotlivých lágrů, a hlavně tam, kde zobrazuje draze placenou a těžce dobývanou vězeňskou solidaritu [...] Kniha osvětluje z jiného zorného úhlu události, které jinak už většinou známe z Weila, Lustiga a třebaš z Apitzte — v tomto směru prózy jmenovaných autorů doplňuje (Opelík 1961, S. 7).

Opelík schränkt in seiner Rezension allerdings ein, dass Bors Roman den Werken der genannten Autoren in künstlerischer Hinsicht nicht gleichkomme, weil er stilistisch zu unausgewogen sei und mit seiner dokumentarischen Stofffülle dem Leser viel zumute: „Kolísá se mezi dokumentem a beletrií, mezi mozaikou a vyprávěčstvím. Kniha se těžko rozbíhá, zpočátku strhuje jen látkou, nikoli jejím uchopením“ (ibid.). Opelík sieht den Text dort am stärksten, wo er, wie vor allem zum Schluss hin, den Weg dokumentarischer Fülle verlässt und sein eigentliches Ziel verfolgt, den Leser angesichts des unermesslichen Schreckens emotional zu berühren (vgl. ibid.).

Die Auffassung vom stark dokumentarischen Charakter des Werks hat sich bis heute gehalten.⁶ Was aber bedeutet Dokumentarität in einem literarischen Text, widerspricht sie nicht sogar dessen künstlerischen Zielen? Oder ist *OP* womöglich gar kein Roman, sondern ein reines Dokument des Grauens, das als solches ebenfalls in der Lage ist, den Leser zu erschüttern? Da die Einschätzungen der Literaturkritik, die das Werk in einem — teils als diffus gewerteten — Zwischenraum zwischen Dokument und Kunst sehen, ihrerseits teils nicht unerhebliche konzeptionelle wie terminologische Unschärfen erkennen lassen, scheint es mir lohnenswert, einen etwas gründlicheren Blick auf Inhalt, Aufbau und erzählerische Präsentation des Textes zu werfen, um auf diese Weise seinem eigentlichen Anliegen und seiner Funktion näherzukommen.

Dem Roman wird als Motto eine kurze Apostrophe an die Leser vorangestellt, die der Erläuterung des Titelmotivs dienen soll:

Přijdete-li do Osvětimi, spatříte velkou hromadu opuštěných panenek. Každá z nich je mlčícím svědkem osudu jedné rodiny. Někde hluboko uprostřed, kam oko nedohlédne, leží i panenka malé Haničky (Bor 1962, S. 7).

Diese Textpassage stellt auch die Verbindung zwischen der Biographie des Autors und dem Romangeschehen her. Bor verlor wie der Protagonist des Werks seine ganze Familie. Die jüngste Tochter hieß Hana (Hanka) — im Leben wie im Roman.

⁶ Vgl. z. B.: „Jestliže Lustigovy první prózy jsou na pomezí autentičnosti a fikčnosti, naopak spíše dokumentárnost dominuje v prózách Josefa Bora“ (Holý 2011, S. 29).

Der vergleichsweise umfangreiche Roman, der in der benutzten Ausgabe 333 Seiten umfasst, ist in vier große Teile gegliedert, die sich in Gestaltung und Stil z. T. deutlich voneinander unterscheiden. Alle vier Teile tragen einen Titel, die ersten drei sind in eine Fülle von meist nur wenige Seiten umfassenden Kapiteln unterteilt, wohingegen im vierten Teil eine solche Untergliederung fehlt. Die vier Teile repräsentieren die entscheidenden Entwicklungen innerhalb der Romanhandlung. Die Kapitel innerhalb der Teile bilden meist in sich weitgehend abgeschlossene Episoden. Häufig kommt es von einem Kapitel zum anderen zu einem Wechsel des Schauplatzes und der Personen.

Dies tritt mit besonderer Evidenz im ersten Teil zutage, der den Titel *Šlojska* trägt. Mit Schleusen (der Begriff wiederholt sich auch in den anderen Teilen des Werks mehrfach) wurden die Erfassungs- und Kontrollstellen bezeichnet, welche die Juden vor ihren Transporten durchlaufen mussten. Dort wurden sie von den SS-Leuten und den Aufsicht führenden Gendarmen meist, sofern noch vorhanden, um einen größeren Teil ihres Besitzes gebracht. Das Motiv der Schleuse steht somit auch symbolhaft für das jüdische Schicksal während des Holocaust. Es kennzeichnet eine Passage, die das Vorher vom Nachher trennt, d. h. konkret im ersten Teil von *OP*: das Leben und die sichere Existenz in der Heimat von der Ungewissheit, wohin der Transport führen und was die Zukunft bringen wird. Die Handlung setzt im Jahr 1942 ein. Geschildert werden die Vorbereitungen und die schließliche Durchführung des Transports, der die in Kutná Hora und Umgebung lebenden Juden nach Theresienstadt bringen soll. Die Darstellung erfolgt nicht geradlinig und sukzessiv, sondern eher mosaikartig. Der häufige Wechsel der Szenerie macht es dem Leser am Beginn schwer, sich in die Handlung einzufinden. Einige der Kapitel sind im nationalsozialistischen Milieu angesiedelt, wobei vor allem die Konkurrenz verschiedener Institutionen (Zentralamt zur Lösung der Judenfrage, Amt des Reichsprotectors) bei der im Zuge der Transporte anstehenden Konfiszierung und Verteilung jüdischen Vermögens gezeigt wird. Dem stehen die in Kutná Hora spielenden Szenen gegenüber, in denen das prinzipiell gute Verhältnis von Tschechen und Juden angedeutet und am Beispiel einer jüdischen Familie der Umgang mit der neuen Situation thematisiert wird. Die Mitglieder der Familie um den Protagonisten Jan (Honza) Breuer werden eingeführt. Breuer, ein tatkräftiger, verantwortungsbewusster, weithin angesehener Mann, erhält von der SS den Befehl, den Transport vorzubereiten und zu leiten. Zu den zahlreichen Personen, die in diesem Zusammenhang auftreten, gehören auch jüdische Kollaborateure, die sich von der Zuführung jüdischen Vermögens an die Deutschen Vorteile versprechen, tschechische Handlanger, die sich durch Arroganz und Brutalität auszeichnen, aber auch ein gläubiger deutscher Gendarm, der das Verhalten seines Volks als große Sünde betrachtet und Juden sogar Hilfestellung leistet, womit er sich selbst in Gefahr bringt. Hin und wieder kommt es auch zu unvorhergesehenen Szenen, so z. B. als der brutale Nazi-Kommandant Fiedler beim Auftauchen von Breuers dreijährigem Töchterchen Hanka von seinem sadistischen Treiben ablässt. Wie breit die Darstellung angelegt ist, wird etwa in dem Kapitel sichtbar, in dem Eichmann in seinem Berliner Arbeitszimmer Reflexionen über die Judenvernichtung anstellt. Die übergroße Fülle an Szenen, Figuren und Perspektiven mag für den Leser etwas verwirrend und anstrengend sein. Sie ist aber auch Beleg für Bors Bemühen um Objektivität und sein Bestreben, den spezifischen Fall der Juden von Kutná Hora, insbesondere der Familie

Breuer, in den breiten und facettenreichen Kontext der zeitgeschichtlichen Situation zu stellen. Am Ende des ersten Teils steht die Ankunft des Kolner Transports, zu dem die Juden von Kutná Hora gehören, in Theresienstadt, wo der alte Ghetto-Bewohner Ascher bereits sehnsüchtig seinen Schulfreund Julek Breuer, den Vater Jans, erwartet. Die exponierte Stellung von Jan Breuer wird schon darin erkennbar, dass er Verhandlungen mit den Ältestenräten der jüdischen Selbstverwaltung in Theresienstadt führt, die — auf Anordnung der Nazi-Kommandantur — u. a. darüber entscheiden müssen, welche Personen in der Ghettostadt verbleiben dürfen und welche auf den nächsten Transport in den Osten gehen. Hier gewinnt der Leser einen plastischen Eindruck davon, welch enormem psychischem Druck die Vertreter der jüdischen Administration ausgesetzt waren und welch komplexes System die Zusammenstellung eines Transports bildete:

Všechny terezínské kasárny jsou ve varu. Sestavují se dva transporty. Je nutné vybrat dva tisíce lidí a další dva tisíce jako rezervu. Dostat se do rezervy bývá někdy horší než zařazení do transportu. V transportních listinách se dělají stále změny a s lidmi se hýbe někdy dokonce ještě i v Bohušovicích. A vlítneš-li do transportu v posledním okamžiku, nemůžeš uvědomit okruh známých a nemůžeš už nic dělat, aby se tvůj případ mohl v transportní komisi znovu projednat (Bor 1962, S. 84).

Für die endgültige Zusammensetzung eines Transports spielten Faktoren wie persönliche Protektion, materielle Interessen, Zufall oder einfach das brutale Eingreifen der Nazis eine wesentliche Rolle. Obwohl Jan Breuer sich vehement für seine gesamte Familie einsetzt, kann er nicht verhindern, dass seine Schwester mit ihrem Mann und den beiden Söhnen auf den Transport geht.

Der zweite Teil des Romans, der *Terezínský pochod* übertitelt ist, behandelt das Leben der Breuers und anderer jüdischer Häftlinge in Theresienstadt. Wichtig für den weiteren Gang der Dinge ist Jan Breuers Entscheidung, sich der unter direktem SS-Kommando stehenden Spedition anzuschließen, wo er zwar hart arbeiten muss, aber auch Aussicht auf diverse Vergünstigungen (Essen, Heizmaterial u. dgl.) hat. Die Spedition, die u. a. Materialtransporte von und nach Theresienstadt durchführt, steht in hohem Ansehen auch beim Kommandanten Paulsen, einem Geschäftsmann von vergleichsweise weltoffener Gesinnung, der die Rohheit, Ungebildetheit und Brutalität der anderen SS-Angehörigen hasst und die Juden wegen deren ökonomischen Fähigkeiten sogar schätzt. Er unterstützt die Speditonsleute auch in deren Bemühungen um bessere Arbeitsbedingungen. Schwierigkeiten gibt es hingegen immer wieder mit den jüdischen Ältestenräten, welche die zunehmende innere Organisation und wachsende Autonomie der Spedition argwöhnisch beobachten. Einer der Ältestenräte setzt nach einem heftigen Streit mit der Spedition Jan Breuers eigentlich unter Schutz stehende Eltern auf die Liste für den nächsten Transport, wobei es dem Sohn allerdings noch gelingt, eine Revision dieser Entscheidung herbeizuführen. Der Teil endet 1944, als Deutschland im Krieg schon seiner Niederlage entgegenieht. Es kommt zu organisatorischen Schwierigkeiten bei den Transporten gen Osten und zur Absage von Transporten.

Mit den hier geschilderten Grundzügen der Handlung ist der Inhalt des zweiten Teils freilich nur unzureichend beschrieben. Vielmehr wird man mit einer Fülle

weiterer Details aus dem Theresienstädter Leben konfrontiert, weshalb Forst (1961, S. 548) hier von einem „bunten Kaleidoskop unterschiedlichster Ereignisse“ spricht: „Tyto záběry terezínského života mají svérázný a v literatuře o koncentračních táborech i nový charakter“ (ibid.). So erhalten wir u. a. Einblick in die Säle, wo Frauen, Kinder und Alte untergebracht sind; in den Arbeitsalltag der Sträflinge; in die Tätigkeit der Ältestenräte; in das Handeln und die keineswegs konfliktfreien Beziehungen der SS-Leute untereinander; in die Propagandastrategien der Nazis, die der Welt Theresienstadt als Musterghetto präsentieren wollen; in die Organisation der laufend vonstatten gehenden Transporte. Wie schon im ersten Teil ist es ein Er-Erzähler, der aber nicht nur als neutraler Chronist fungiert, sondern durch den häufigen Einsatz der personalen Perspektive auch Einblicke in Denken und Fühlen unterschiedlicher Figuren vermittelt.

Im dritten Teil, *Na troskách ghetta*, vollzieht sich eine merkliche Veränderung in der Darstellungsweise, was auch schon daran zu erkennen ist, dass die Kapitel nicht mehr wie zuvor nummeriert sind. Auf die einleitende Bilanzierung der für Deutschland so bedrohlichen Kriegssituation im September 1944 folgt in erlebter Rede die Bewertung dieser Situation aus der Sicht Adolf Eichmanns, der die Wehrmacht für die sich abzeichnende Tragödie verantwortlich macht, während er glaubt, selbst alles richtig gemacht zu haben:

Na této frontě Eichmann nebojuje. Je hlavním velitelem jiných německých vojsk a vede válku zvláštními prostředky. Dobře se osvědčily. On jediný z německých stratégů neutrpěl dosud porážku. Je filozof a pracuje vědecky. Jeho způsob boje je geniálně prostinký (Bor 1962, S. 173).

Eichmann plant, sich im Fall der Niederlage ausgestattet mit einem stattlichen — von den Juden zusammengeraubten — Vermögen nach Südamerika abzusetzen.

Aus der Perspektive Jan Breuers stellt sich die Lage zu diesem Zeitpunkt so dar, dass sein Vater bereits tot ist und seine Frau schwerkrank. Da nicht mehr viele Menschen in Theresienstadt leben, bereitet man sich auf die letzten Transporte vor. Breuer erhält in dieser Situation das Theresienstädter Tagebuch seines bereits auf den Transport gegangenen Freundes Miloš Sálus.⁷ Im weiteren Verlauf des dritten Teils wechseln wörtliche Passagen aus diesem Tagebuch mit Kapiteln einander ab, die entweder von Sálus oder dem Er-Erzähler erzählt werden und die erneut Berichte aus dem Theresienstädter Leben enthalten. Sálus' Tagebuch beginnt mit der Schilderung seines Eintreffens in der Ghettostadt als Mitglied eines Aufbaukommandos:

Já, Miloš Sálus, středoškolský profesor, jsem přišel do Terezína v prosinci 1941 s prvním transportem „Aufbaukommanda“ společně s radou starších. Přijeli jsme sem převzít kasárny a upravit je na ubikace, základ budoucího židovského sídliště. V městě žilo ještě mnoho starousedlíků, každý den se jich několik stěhovalo a po práci jsme jim pomáhali nakládat nábytek. Chodili jsme bez doprovodu stráží i do Bohušovic, kde jsme v obchodech volně nakupovali. Také dopisy jsme vyhazovali do schránky na bohušovickém nádraží, a nikoliv v Terezíně. Věděl o tom velitel budoucího židovského

7 Sálus und sein Tagebuch hat es in der Tat gegeben, vgl. hierzu Filip 2000.

sídlíště obersturmführer SS Seidl i jeho zástupce Bergel, dělo se to s jejich tichým a často i výslovným souhlasem (Bor 1962, S. 179).

Im folgenden Kapitel beschreibt Sálus, wie sich das Blatt alsbald wendete und eine Gruppe von Gefangenen für das Aufgeben unzensurierter Briefe hingerichtet wurde. Danach geraten vor allem wieder Episoden aus dem Leben der Breuers in den Fokus: u. a. die Typhus-Erkrankung von Tochter Hanka, die Begegnung Jan Breuers mit einem zum Katholizismus konvertierten Jugendfreund oder die Beförderung von Großvater Julek zum Hilfslagerverwalter, schließlich der Tod der beiden Großväter Jindra und Julek sowie der Abtransport der blinden Großmutter Ida. Hinzu kommen Beobachtungen zu den Spielen der Kinder in Theresienstadt und dem heimlichen, da verbotenen Schulunterricht. Weitere der vielen Geschichten berichten von der Theresienstädter Schmugglerszene und von Geschäften zwischen SS-Leuten und Juden. Ein zentrales Thema des dritten Teils ist die Kunst, die einen der wichtigsten Kontrapunkte zu den Schrecken des Lagerlebens bildete. Ausführlich berichtet wird etwa von der Bedeutung, die der vom neuen Ältesten der deutschen Juden, Epstein, aus Berlin mitgebrachte Konzertflügel hatte, von Rafael Schächters Inszenierung von Smetanas *Prodaná nevěsta*⁸ sowie anderen künstlerischen Aktivitäten unter KZ-Bedingungen. All dies schuf willkommene Abwechslungen im Leben der Gefangenen und bedeutete häufig einen letzten Lichtblick vor dem Transport. Im Gewande der Kunst war es auch möglich, kollektive Proklamationen der Entrüstung vorzubringen, wie dies etwa im Chor der Smetana-Inszenierung („Hanba, hanba“; vgl. Bor 1962, S. 235) der Fall war. Und es war die Trauerfeier für den verstorbenen Schriftsteller Leda (Eduard Lederer), die als Manifestation des Zusammenhalts der tschechischen Juden genutzt wurde. Deren Bekenntnis zum Tschechentum und zur tschechischen Heimat ist auch Thema der letzten beiden Kapitel des dritten Teils. In seinem abschließenden Bericht vor dem Transport beklagt Miloš Sálus die Schrecken Theresienstadts, vergisst aber auch nicht die von ihm dort erlebten schönen Momente und sieht den Ort vor allem als Teil der Heimat. Am Ende steht — in der Form eines Gebets — die Hoffnung, dass wenigstens die Kinder gerettet werden, damit es nach der Katastrophe eine Zukunft gibt: „Vždyť to snad není ani možné, abys obětoval i tyto nevinné, krásné děti, které už tolik vytrpěly“ (Bor 1962, S. 262).

Der dritte Teil des Romans ist der heterogenste von allen. Etwas verwirrend ist es, dass Sálus nicht nur in den graphisch abgehobenen Fragmenten aus seinem Tagebuch als erzählendes Ich fungiert, sondern auch in einigen der ansonsten wieder von einem Er-Erzähler dominierten Kapitel. Die Kapiteltitle verraten auffallend viele literarische Referenzen (z. B. *Pohádka o meruňce*, *Povídka o tom, že najde, kdo hledá*, *O třech mušketýrech*, *Prolog*, *Ukolébavka, kterou zpívala malá Hanička své panence*). Dahinter dürften sich nicht nur Strategien verbergen, sich das Leben im Elend schön zu deuten, sondern auch die Wahrnehmung der zunehmend aus dem Ruder laufenden Wirklichkeit als etwas Unwirkliches, Erträumtes. An eine verkehrte Welt (des Holocaust) denkt man bei der wie ein Drama aufgebauten *Povídka o tom, že opravdu hněte*,

8 Der Komponist und Dirigent Rafael Schächter steht auch im Mittelpunkt von Bors *Novelle Terezínské rekviem*, in der es um dessen von unzähligen Schwierigkeiten begleitete, aber von künstlerischem Fanatismus getriebene Inszenierung von Verdis Requiem geht.

když se jiný do řemesla plete mit dem Untertitel *Příběh o třech dějstvích*, da die drei Akte in umgekehrter Reihenfolge angeordnet sind.

Völlig anders konzipiert ist der abschließende vierte Teil *Temno před úsvitem*. Es gibt keine Kapiteleinteilung, die Handlung wird vom Er-Erzähler sukzessive erzählt, wobei er weitestgehend die Perspektive Jan Breuers beibehält. Die Handlung setzt am 28. Oktober 1944 ein, als der letzte Transport aus Theresienstadt Breuer und die anderen Speditionsarbeiter mit ihren Familien nach Auschwitz-Birkenau bringt. Breuer wird unter die Arbeitsfähigen einsortiert, wohingegen der Rest seiner Familie sofort nach der Ankunft in die Gaskammer geschickt wird. Die Verzweiflung ob dieses Verlustes und die erniedrigende Situation im Lager mit seinen sadistischen Blockältesten und gewaltbereiten Aufsehern führen dazu, dass Breuer geistig abstumpft und körperlich immer schwächer wird. Er wird zur „Nummer“ („Číslo“). Als Gerüchte von der bevorstehenden Liquidation des Lagers aufkommen, wird er mit anderen in die nahegelegenen Bunaerwerke von Monowitz verlegt, wo er u. a. seinen Jugendfreund Oskar Roth trifft, einen Zahnarzt, der sich um den kranken Breuer kümmert. Infolge der näher rückenden Front wird auch dieses Lager aufgelöst. Unter der Aufsicht der SS werden die Gefangenen zu einem Fußmarsch bis zum 42 Kilometer entfernt liegenden Konzentrationslager Gleiwitz gezwungen, den viele nicht überleben. Auch Breuer erleidet einen erneuten Zusammenbruch und wird wie durch ein Wunder gerettet. Nach einem kürzeren Aufenthalt im Konzentrationslager Buchenwald werden die Häftlinge noch einmal auf einen mehrtägigen Marsch getrieben, auf dem sie kurz vor Jena von den Alliierten befreit werden. Breuer ist aber, wie viele andere auch, zunächst nicht imstande, die gewonnene Freiheit zu begreifen, und fragt nur nach dem Sinn des Geschehenen:

Vězni radostně jásají a mávají rukama. Někteří však mlčí a stojí nehybně.

Mlčí i Číslo.

Stojí tu vychrtlý, zavšivený, pokálený. Něco, zbavené duše a citu, vůle i touhy.

Náhle jím otřese hrozná myšlenka.

Proč?

Proč on, a ne žena a děti? Proč to všechno?

Proč?

Otázky vnikají do mozku, divoce buší do všech nervů a křečovitě zalomcují celým jeho tělem.

A Číslo pomalu poznává, že se stává opět člověkem.

Pláče. (Bor 1962, S. 330).

Der Roman *OP* zeichnet also vor allem das Schicksal einer tschechisch-jüdischen Familie im Holocaust nach. Im Zentrum steht Jan Breuer, der als einziger aus seiner Familie den Tag der Befreiung erlebt. Das Werk gibt in seiner breiten, mosaikartigen Anlage aber auch viel Raum für die Darstellung anderer Persönlichkeiten aus dem Umfeld der Familie und des Lagerlebens einschließlich der SS-Leute. Bei dieser Vielfalt, bei der sich der Leser auf immer neue Handlungskomponenten und Perspektiven einstellen muss, die — sieht man einmal vom letzten Teil ab — den Gang des zentralen Sujets unterbrechen, fällt es schwer, die Orientierung und die Fokussierung auf das eigentliche Anliegen des Werks zu bewahren. Die epische Breite und Detailfülle, die Bor hier — im Gegensatz zu seiner späteren, sehr dicht konzipierten No-

velle *Terezínské rekviem* — zur Entfaltung bringt, lässt auf sein Bestreben schließen, das System des Holocaust in all seine Facetten zu erfassen und damit die Enge und Hinterfragbarkeit einer einzigen subjektiven Perspektive zu vermeiden (eine solche Möglichkeit bietet die literarische Gattung des Romans — ganz im Unterschied zur Autobiographie oder zum reinen Zeugenbericht). Durch den Wechsel von auktorialer und personaler Perspektive soll sowohl die äußere als auch die innere (psychische, emotionale) Dimension des Geschehens erfasst werden. Diesem Streben nach maximaler Detailfülle und Multiperspektivität steht das nur wenige Sätze umfassende vernichtende Urteil am Ende des Werks gegenüber, das die völlige Sinnlosigkeit alles Beschriebenen konstatiert. Diese Schlusssätze bilden in gewisser Weise den Höhepunkt des Romans. Gleichzeitig treten sie in Verbindung mit dem Titelmotiv der zurückgelassenen Puppe. Im eigentlichen Handlungskontext taucht das Motiv zwar nur kurz auf und bezieht sich auf die Puppe der kleinen Hanka, die ihr vor ihrem Tod in der Gaskammer abgenommen wird und die ihr Vater bei sich behält. Sie ist für ihn am Ende das einzig greifbare Zeichen der Erinnerung an seine Familie. Durch die Exponierung des Motivs im Titel sowie im vorangestellten Motto (s. o.) wird es zum Symbol des Schreckens und der Perversion schlechthin. Denn dass das ohnehin sinnlose Töten nicht einmal vor unschuldigen Kindern Halt machte, ist Zeichen der völligen moralischen Verkommenheit der für das organisierte und systematische Morden Verantwortlichen. Im Roman kommt dieser Zusammenhang zwischen der bürokratischen Pedanterie in der Planung des Holocaust und den dadurch verursachten Leiden sehr plastisch im Kontrast zwischen Eichmanns kleinbürgerlichem Pflichtbewusstsein und buchhalterischen Genauigkeit auf der einen und der in den Lagern herrschenden sadistischen Bestialität und Brutalität und den damit verbundenen unermesslichen Leiden auf der anderen Seite zum Ausdruck.

Trotz des so deprimierenden Schlusses, der die Befreiung lediglich als historisches Faktum sieht, das die körperlich gequälten und seelisch abgestumpften Überlebenden in seinen Konsequenzen für ihr weiteres Leben noch gar nicht begreifen können, beinhaltet der Roman auch viele Szenen, die das Bemühen der Opfer zeigen, ihrer schlimmen Situation Momente der Hoffnung und des Widerstands entgegenzusetzen und ihre menschliche Würde zu bewahren. Die Hoffnung hat viele Gesichter in diesem Werk: Hoffnung auf ein zusätzliches Stück Brot oder auf Entlastungen und Erleichterungen in einem Leben voller Entbehrungen; Hoffnung darauf, dem Sadismus der Aufseher und Kommandeure zu entgehen; Hoffnung, dass der Transport nach Osten, ins Ungewisse, nicht neue, schlimmere Leiden oder gar den Tod bringt; Hoffnung auf die baldige Befreiung. All diesen Momenten von Hoffnung steht aber der im Roman zum Ende hin stark herausgearbeitete Umstand gegenüber, dass die Tötungsmaschinerie trotz näher rückender Front und der sich klar abzeichnenden Niederlage der Deutschen unvermindert und sogar mit zunehmender Intensität weiterbetrieben wird und dass die größtenteils entkräfteten Häftlinge am Schluss, als viele Nazis bereits flüchten, noch auf die unmenschlichen Todesmärsche über viele Kilometer geschickt werden. Die damit verbundenen erschütternden, ausgesprochen naturalistisch dargestellten Szenen lassen das aus der Perspektive Jan Breuers so wenig hoffnungsfrohe Ende des Werks begreiflich werden.

Zu den Überlebensstrategien, welche die gequälten Menschen in den Ghettos und Lagern entwickelten, um ihre desaströse Situation etwas abzumildern, gehörte

es, dort ein Mindestmaß an Normalität zu evozieren, wo es Normalität eigentlich gar nicht geben konnte. Wie der Roman *OP* uns an zahlreichen Beispielen vorführt, war eine der wichtigsten dieser Strategien die starke Fokussierung auf die Arbeit bzw. überhaupt auf mit Verantwortung verbundene Tätigkeiten. Diese sorgten für Abwechslung im schweren Alltag und für Ablenkung in einer permanent von Angst und Bedrohung geprägten Atmosphäre und gaben den Menschen gleichzeitig ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und Solidarität. Jan Breuer ist das beste Beispiel für eine solche Haltung, denn er zeichnet sich nicht nur durch die Fähigkeit aus, ein enormes Pensum an schwerster Arbeit leisten zu können, sondern auch durch Verantwortungsbewusstsein für Familie und Mitmenschen, durch Organisations- und Verhandlungsgeschick sowie durch eine natürlich Autorität. In dieser Hinsicht erinnert diese Figur manchmal an den klischeebehafteten starken Helden des Sozialistischen Realismus, ein Eindruck, der sich freilich spätestens im vierten Teil ins Gegenteil verkehrt, als der menschlich gebrochene Jan Breuer seine Individualität und Tatkraft verliert und zur „Nummer“ wird.

Einen besonderen Stellenwert im Bemühen der Häftlinge, ihre katastrophale und letztlich aussichtslose Situation aus dem Bewusstsein zu verdrängen, nahmen in Theresienstadt Kunst und Kultur ein. Dies erhellt etwa aus einem Zitat, das Miloš Šálus' Tagebuch entnommen ist:

Je tomu již několik měsíců, kdy mně byl svěřen úkol, který dal smysl i mému terezínskému životě. Organizovat českou kulturní práci mezi starými. Nikdo se o ně dosud nestaral a sami se nikam nedostali. Za starými je nutno jít, říkali jsme si. Příprava nebyla lehká. Zajišťovat vhodná místa, vybudovat síť důvěrníků, vyhledat mezi starými umělce a vyprávěče. Každý transport na východ mi bořil, co jsem vybuďoval. Ale nic nás nemohlo odradit (Bor 1962, S. 214).

Dass Kunst in all ihren Ausprägungen, kulturelle Aktivitäten, aber auch Bildung und Wissenschaft in Theresienstadt von so großer Bedeutung waren, hat nicht zuletzt mit der Präsenz von teils international renommierten Künstlern, Pädagogen, Wissenschaftlern usw. zu tun, die mit ihrer Kompetenz darum bemüht waren, ein Gegengewicht zu den Erniedrigungen und Einschränkungen des Lageralltags zu schaffen. Wie aus *OP* ersichtlich wird, gab es eine Vielzahl von Unternehmungen wie Theateraufführungen, Lesungen, Kabarettabenden usw., die teils illegal waren und deshalb nur im Geheimen ablaufen konnten, teils aber auch erlaubt und gefördert. So hatten vor allem die (wohl am ehesten für harmlos erachteten) Musikdarbietungen häufig die Funktion, die SS-Leute zu unterhalten. Solche Konzerte, Opernabende u.dgl. wurden von den Nazis aber auch immer wieder als Argumente für das Musterghetto Theresienstadt verwendet, wo die Menschen gut und fürsorglich behandelt würden. Unter welch schwierigen Bedingungen solche Projekte allerdings meist verliefen, zeigt das erwähnte, im Roman ausführlich dargestellte Beispiel um die Inszenierung von Smetanas *Prodaná nevěsta*.

Viele weitere Details aus Theresienstadt und den anderen Konzentrations- und Vernichtungslagern, die Jan Breuer durchmachen muss, ließen sich anführen, die belegen, wie sehr Josef Bor daran gelegen war, mit diesem Roman das Holocaustgeschehen in seinen verschiedensten Schattierungen zu erfassen. Da Vieles von dem

Beschriebenen (Personen, Orte, Ereignisse) authentisch und durch Dokumente zu belegen ist, stellt sich die Frage, ob das Werk nicht doch, wie von einigen Kritikern behauptet, eher ein historisches Dokument als ein fiktionaler Roman ist. Über das genaue Verhältnis von authentischen Bezügen und künstlerisch Erfundenem könnte am ehesten eine gründliche Textanalyse Auskunft geben, die im Rahmen des vorliegenden Beitrags allerdings nicht geleistet werden kann. Aber auch ohne eine solche Untersuchung fällt dem mit der Geschichte des Holocaust Vertrauten auf, dass die textuelle Welt von *OP* eine übergroße Fülle an Übereinstimmungen mit der Zeitgeschichte wie auch mit der privaten Geschichte des Autors Josef Bondy/Bor (vgl. etwa die Namen der Kinder Věra und Hana) aufweist. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass das Werk von vornherein als *Roman* ausgewiesen ist, womit sein *literarischer* (und eben nicht dokumentarischer) Status betont wird. Unabhängig von der Wahl von Personen, Handlungsorten, Geschehnissen usw., die in der historischen Realität nachweisbar sind, ändert sich deren Status grundlegend, indem sie zu Repräsentanten einer literarischen Welt werden. Als solche werden sie nicht unglaubwürdiger als die in einem dokumentarischen Text agierenden Personen und Räume, aber sie erlangen mit dieser Statusänderung auch eine andere Funktion. Sie sind Konstituenten einer künstlerischen Welt, die sich über der realen Welt symbolhaft erhebt und die deshalb auch eine andere Wahrheit beinhaltet als die reale Welt. Da diese Wahrheit nicht an den Nachweis der Authentizität der Handlungsträger und -orte gebunden ist, ist es eine umfassende, allgemeine, nicht auf den Einzelfall beschränkte Wahrheit. Insofern spielt es in *OP* keine Rolle, dass die im Zentrum stehende Familie unter dem Aspekt der Authentizität weitgehend fiktiv ist, obwohl der stark autobiographische Bezug der Handlung bekannt ist. Daran würde sich auch nichts ändern, wenn der Familienvater nicht Jan Breuer, sondern Josef Bondy, und die Ehefrau nicht Duška Breuerová, sondern Edita Bondyová hießen. Durch die Wahl der Gattung Roman sind sie — so oder so — literarische Figuren und als solche Repräsentanten einer symbolischen Welt, nicht einer auf Faktualität angewiesenen Autobiographie. Freilich heißt das nicht, dass die in diesem Roman außerordentlich starken autobiographischen Impulse irrelevant wären. Möglicherweise hat Josef Bor bewusst eine literarische Gattung gewählt, um dem dargestellten Geschehen einen höheren Grad an Allgemeingültigkeit zu verleihen und zu vermeiden, dass man seinem subjektiven Blickwinkel irgendwann mit Zweifeln begegnen würde. Vielleicht hat Josef Bor deshalb auch keine Ich-Erzählsituation gewählt und zudem seinem Er-Helden einen fiktiven Namen gegeben. Aber es gibt noch einen weiteren Grund für die Wahl einer literarischen Gattung. Die Fiktion ermöglicht es, auch Bereiche zu erkunden, die dem Blick des Augenzeugen verschlossen waren. Wenn Vladimír Forst in seiner Rezension von *OP* (1961, S. 548) behauptet, dass die filmartig gestalteten Szenen aus dem Theresienstädter Leben „[...] vrhají světlo i do špiček táborové samosprávy, kam zřejmě hrdina i autor knihy dobře viděl“, vermengt er nicht nur in etwas fragwürdiger Weise inner- und außerliterarische Kategorien (Held, Autor), sondern begibt sich in seiner Unsicherheit über den epistemologischen Status des Werks, das er als fiktionalen Roman und gleichzeitig als autobiographischen Tatsachenbericht sieht, auf das Gebiet der Spekulation. Wie weit die Möglichkeiten des Häftlings Josef Bondy reichten, Einblick in die jüdischen Selbstverwaltungsstrukturen Theresienstadts zu nehmen, wird sich im Einzelnen bestenfalls bruchstückhaft belegen lassen. Mit Sicherheit keinen

Zugang hatte Bondy aber zu den Büros und sonstigen Räumlichkeiten der Nazis. Um auch in dieses Milieu hineinzuleuchten, war Fiktion notwendig. *OP* ist also zweifellos ein literarisches Werk, das in entscheidenden Teilen auf persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen seines Autors beruht, das aber zur Erfüllung seines Anliegens auch der künstlerischen Erfindung, der Fiktion, bedarf. Es ist ein autobiographisch motivierter Roman, aber keine Autobiographie. Sein Ziel ist es nicht primär, den Leser mit dem persönlichen Schicksal eines Einzelnen bekannt zu machen, sondern dieses Schicksal in die breiten Zusammenhänge des Systems Holocaust zu stellen, dessen vielgestaltige, auch über den Erfahrungshorizont des Autors hinausreichenden Facetten möglichst umfassend dargestellt werden sollen.

Wenn Jiří Opelík in seiner Besprechung von *OP* (1961, S. 7) konstatiert, dass „[...] kniha se těžko rozbíhá“, dann beschreibt er damit recht anschaulich auch die Nöte des Lesers, für den der Roman in den ersten drei Teilen mitunter einen erheblichen Kraftakt darstellt. Dies liegt daran, dass der Text erst im vierten Teil, in dem die Handlung durchgehend an die Perspektive Jan Breuers gebunden ist, über eine Art einheitlicher Sujetgestaltung verfügt. Gerade mit dem vierten Teil aber beweist Bor, dass er zur Schaffung eines straff konzipierten, homogenen Sujets durchaus in der Lage ist und dass die stark heterogene, „kaleidoskopartige“ Anlage der Teile 1–3 (wie vom Autor in o. e. Interview bestätigt) sehr wohl intendiert ist. In seinem Bemühen, möglichst viele unterschiedliche Aspekte des Holocaustgeschehens zu erfassen, macht es Bor dem Leser alles andere als leicht. Es stellt sich die Frage, ob er damit nicht sogar eine dem Geschehen angemessene Lektüre provozieren will. Denn in Bezug auf den Holocaust darf es eine Diskussion über die Mühen der Rezeption ohnehin nicht geben.

LITERATUR

- Bolton, Jonathan:** Josef Bor (Bondy). In: Efraim Sicher (ed.): *Holocaust Novelists (Dictionary of Literary Biography. V. 299)*. Gale, Detroit — Michigan 2004, S. 58–64.
- Bor, Josef:** *Opuštěná panenka*. SNPL, Praha 1962 (2. Auflage; 1. Aufl. 1961).
- Bor, Josef:** *Terezínské rekviem*. Československý spisovatel, Praha 1963.
- Dobeš, Karel:** A tu nemohl jsem mlčet... Pět minut hovoru a dlouhá doba mlčení s Josefem Borem. Das Gespräch führte dk (= Karel Dobeš). *Svobodné slovo* 21, 1965, Nr. 72, S. 4.
- Filip, Zdeněk:** Životní cesta Miloše Saluse. *Terezínské listy* 28, 2000, S. 7–22.
- Forst, Vladimír:** Kniha bolesti a hrůzy. *Tvorba* 26, 1961, S. 547–548.
- Gazda, Grzegorz — Leyko, Małgorzata — Rutkiewicz, Paweł (red.):** *Reprezentacje Shoah w literaturze i filmie w Europie Środkowej: lata powojenne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
- Holý, Jiří:** Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce. In: Jiří Holý — Petr Málek — Michael Špirit — Filip Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Akropolis, Praha 2011, S. 7–65.
- Holý, Jiří (ed.):** *The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s*. Akropolis, Praha 2012.
- Holý, Jiří (ed.):** *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe: 1970s and 1980s*. Akropolis, Praha 2012.
- Ibler, Reinhard (Hrsg.):** *Ausgewählte Probleme der polnischen und tschechischen Holocaustliteratur und -kultur*. Otto Sagner, München — Berlin 2012.
- Ibler, Reinhard (Hrsg.):** *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*. ibidem, Stuttgart 2014.

Ibler, Reinhard: Eine Tiergeschichte über den Holocaust: Ludvík Aškenazys *Brutus*. In: Ivo Pospíšil (ed.): *Anticipace a reflexe filozofických, psychologických a sociologických koncepcí v literatuře 19. a 20. století*. Tribun EU, Brno 2014, S. 25–35.

Kunstmann, Heinrich: *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert*. Böhlau, Köln — Wien 1974.

Opelík, Jiří (= J. O.): *Opuštěná panenka* Josefa Bora. *Kultura* 5, 1961, Nr. 24, S. 7.

Schreiner, Stefan: „Seine Taten sind sein Denkmal“. *Orientierung* 71, 2007, Nr. 1, S. 1–4.

Vavřík, Zdeněk: Kronika o vraždění neviňátek. *Literární noviny* 10, 1961, Nr. 22, S. 5.

RESUMÉ / RÉSUMÉ

Román Josefa Bora *Opuštěná panenka* mezi fakticitou a fikcionalitou

Příspěvek pojednává o česko-židovském spisovateli Josefu Borovi (1906–1979) a jeho prvotině, románu *Opuštěná panenka* (1961). V tomto díle Bor zpracoval své vlastní zážitky v holocaustu: od deportace do Terezínu a později do Osvětimi, kde ztrácí celou svou rodinu (včetně obou malých dcerušek), přes pobyty v dalších koncentračních táborech, pochody smrti až do osvobození, které zažívá blízko německého města Jena. Kvůli těmto silně autobiografickým souvislostem se v kritice často zdůrazňovalo, že dílo má především dokumentární charakter. Příspěvek naproti tomu vidí v *Opuštěné panence* v prvé řadě literární fikci, ve které má osud hrdiny a jeho rodiny méně dokumentární než exemplární, symbolický ráz. Román nemíří primárně na líčení autentického případu, nýbrž dává na konkrétním příkladě co možná širokou představu o fungování holocaustu jako mašinerie absolutního ponížení a systematického vraždění.

Josef Bor's Novel *The Abandoned Doll* in Between Facticity and Fictionality

The paper presents the Czech-Jewish writer Josef Bor (1906–1979) and his first published book, the novel *Opuštěná panenka / The Abandoned Doll* (1961). Bor's topic here was his own personal experience of the Holocaust: from his deportation to Terezín and later to Auschwitz, where he loses his entire family including two little daughters, via captivity in other concentration camps and „marches of death“ all the way to liberation, occurring in his case close to Jena, Germany. On the basis of these prominently autobiographic references, the reviewers often emphasized that the work has primarily documentary character. The present essay, on the other hand, views *The Abandoned Doll* primarily as a literary fiction wherein the fate of the protagonist and his family is, rather than documentary, of an exemplary, symbolic nature. The primary goal of the novel is not to represent a particular authentic case but rather to give a broad idea, anchored in a particular case, of the functioning of the Holocaust as a machinery of total humiliation and systematic killing.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEY WORDS

Jan Bor; faktičnost; fikčnost / Jan Bor; facticity; fictionality