



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Dokumentarische Auschwitzliteratur. Eine Untersuchung von
Sprachmaterial und Montagetechniken in Peter Weiss'
Die Ermittlung und Jürg Amanns *Der Kommandant*.

verfasst von

Stephanie Karmel, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von:

Assoz. Prof. Dr. Günther Stocker

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

*Paul Celan*¹

¹ Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014⁵, S. 206.

Inhalt

1	Einleitung	4
1.1	Fragestellungen, Ziele, Methodik	5
1.2	Zu den Begriffen <i>Holocaust</i> und <i>Shoah</i> : eine Positionierung	8
2	Überlegungen zur Dokumentarliteratur	11
2.1	Der Holocaust als Thema in der Literatur	14
2.2	Forderungen an das Dokumentartheater	18
2.2.1	Peter Weiss' Forderungen an das Dokumentartheater	23
2.2.2	Jürg Amanns Forderungen an das Dokumentartheater	29
2.3	Die Frage der Zeugenschaft	32
2.3.1	Authentizität und Verlässlichkeit von Zeugenschaft	38
2.3.2	Relevanz und Verlässlichkeit literarischer Zeugenschaft	41
3	Peter Weiss: <i>Die Ermittlung</i>	44
3.1	Rezeption von <i>Die Ermittlung</i>	46
3.2	Textanalyse	52
3.2.1	Aufbau des Textes	53
	<i>Der Prozess als Setting</i>	56
	<i>Dramatische Personen</i>	57
	<i>Systemkritik in Die Ermittlung</i>	60
3.2.2	Montageverfahren	63
	<i>Analyse des Sprachmaterials</i>	65
4	Jürg Amann: <i>Der Kommandant</i>	81
4.1	Rezeption von <i>Der Kommandant</i>	82
4.2	Textanalyse	84
4.2.1	Aufbau des Textes	84
4.2.2	Montageverfahren	85
4.2.3	Änderungen im Text	96
	<i>Änderungen zur besseren Verständlichkeit</i>	96
	<i>Änderungen mit semantischer Konsequenz</i>	101
5	Gegenüberstellung der Texte	108
6	Zusammenfassung	113
7	Literaturverzeichnis	116

1 | Einleitung

Im Zuge des in Peter Weiss' Drama *Die Ermittlung* thematisierten Auschwitz-Prozesses, der zwischen Dezember 1963 und August 1965 in Frankfurt am Main stattfand, wurden die Angeklagten beschuldigt, in den Jahren 1940–1945 im Bereich des Konzentrationslagers Auschwitz zum Teil „durch mehrere selbständige Handlungen, teils allein, teils gemeinschaftlich mit anderen, aus Mordlust und sonst aus niedrigen Beweggründen, heimtückisch und grausam sowie teilweise mit gemeingefährlichen Mitteln (für die Zeit vor dem 4.9.1941 auch vorsätzlich und mit Überlegung) Menschen getötet zu haben“² beziehungsweise „als Gehilfen bei der Begehung von Verbrechen durch Rat oder Tat wissentlich Hilfe geleistet zu haben“³ und somit zum Funktionieren der Vernichtungsmaschinerie des Nationalsozialismus beigetragen zu haben. So lautet der Eröffnungsbeschluss des Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Das Stück, welches ein aus Fakten bestehendes „Konzentrat“⁴ dieses Prozesses ist, entstand in einer Zeit, in der sich aus einem „eher zufälligen Verfahren [...] seit dem Ende der fünfziger Jahre ein geschichtlicher Prozess, den wir *Aufklärung über die Vergangenheit* und schließlich *Bewältigung der Vergangenheit* nannten“⁵ entwickelte. Theoretische Grundlage der nun einsetzenden Debatten war das in den Nachkriegsjahren aufgekommene Bestreben, die Kunst zu „entästhetisieren“.⁶ Die Frage, ob ästhetische Befriedigung einen ethischen Wert haben könne, wenn sie aus einem Kunstwerk bezogen würde, welches die gewaltigen, staatlich geförderten Grausamkeiten des Holocaust zum Gegenstand hatte, war nunmehr keine zu stellende.⁷ Adorno, ohne dessen Reflexionen zum Status von Ethik und Ästhetik nach Auschwitz kaum Angemessenes zur deutschsprachigen Auschwitz-Literatur gesagt werden kann⁸, betonte die moralische Schwierigkeit, eine Katastrophe solchen Ausmaßes darzustellen oder dieses Ereignis ins Denken einzulassen.⁹

² <http://www.auschwitz-prozess.de/index.php>; VT 3 (22.11.2015).

³ Ebd.

⁴ Weiss, Peter: *Die Ermittlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 9.

⁵ Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1945 – 1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fisher 2014, S. 1088.

⁶ Hartman, Geoffrey: *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 40.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Cohen, Robert: *Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' Ermittlung im amerikanischen Holocaust-Diskurs*. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 157.

⁹ Hartman, Geoffrey: *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*, S. 40.

In *Literatur und Holocaust* wird die Frage einer „Kultur nach Auschwitz“ folgendermaßen pointiert:

Der Holocaust entpuppt sich als der Offenbarungseid jeglicher Humanität, als ein Abgesang an Benevolenz und Philanthropie, als ein Nullpunkt der Kultur [...], eine radikale Reduktion des Menschlichen auf Materie. [...] Die brutale Faktizität des Holocaust mit seiner brachialen Gewalt, seinen primitiven Tötungsmechanismen, seiner Auslöschung von Würde und Menschenrecht [...], nicht zuletzt aber seinen Euphemismen und seiner endgültigen Sprachlosigkeit steht in einem vermeintlich unauflösbar aporetischen Verhältnis zur Welt jener ‚Kultur‘, der sich auch und gerade die Literatur verpflichtet fühlt.¹⁰

Als eine mögliche literarische Form der Darstellung im Sinne einer Auseinandersetzung mit dem Holocaust wird, vor allem in den 1960er Jahren, die dokumentarische Literatur angesehen (siehe Kapitel 2). Obwohl, so scheint es, die dokumentarische Welle der sechziger Jahre schnell verebbte, kann das Dokumentartheater nicht als vorübergehende Form bezeichnet werden, da verschiedene Manifestationen dieses Genres noch heute zu finden sind.¹¹ Ein Beispiel aus der jüngsten Vergangenheit ist Jürg Amanns *Der Kommandant*, das 2011 als „Monolog“ veröffentlicht wurde. In *Der Kommandant* verdichtet Jürg Amann den von Rudolf Höß vor seiner Hinrichtung 1947 zu Papier gebrachten autobiographischen Bericht, der 1958 unter dem Titel *Kommandant in Auschwitz*¹², herausgegeben von Martin Broszat, erschienen war. Das literarische Verfahren, das Amann in diesem Text anwendet, weist Ähnlichkeiten zu Peter Weiss' Arbeitsweise auf, indem auch Amann die Aussagen Höß' in ihrer ursprünglichen Form stehen lässt, seinem „Monolog“ kaum etwas hinzufügt, die Textstellen jedoch in einer gewissen Ordnung montiert, bestimmte Stellen nicht in den Text aufnimmt und sich somit selbst als literarisch-editorischer Vermittler inszeniert. Untersuchung und Vergleich ebendieser Montagetechniken sollen Hauptanliegen dieser Arbeit sein.

1.1 | Fragestellungen, Ziele, Methodik

Da das Thema dieser Arbeit sehr viel Achtsamkeit erfordert, sei sie sprachlicher oder inhaltlicher Ausprägung, sollen zu Beginn die Begriffe *Holocaust* und *Shoah* als relevante, jedoch nicht ganz eindeutige Termini und vor allem deren Verwendung in der vorliegenden Untersuchung geklärt werden. Ehe die beiden dokumentarischen Texte in Bezug auf ihre Montage

¹⁰ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust. In: Bayer, Gerd und Rudolf Freiburg (Hg.): *Literatur und Holocaust*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 2.

¹¹ Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 1.

¹² Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*. Autobiographische Aufzeichnungen. Herausgegeben von Martin Broszat. München: dtv 2013²⁴.

analysiert werden können, sei zudem ein Blick auf die Entwicklungen des dokumentarischen Theaters vor allem im 20. Jahrhundert gegeben; die Erwähnung bisheriger Debatten der Literaturwissenschaft wie der Sekundärliteratur rund um die literarische Thematisierung des Holocaust soll weitere Leerstellen zum Verständnis des Textumfelds füllen. Besonders thematisiert werden die Forderungen an das Dokumentartheater aufgrund seiner spezifischen literaturgeschichtlichen Entwicklungen, bezugnehmend auf Weiss' und Amanns Poetiken hinsichtlich ihrer Forderungen an die dokumentarische Dramatik. Von näherem Eingehen auf die Forderungen an dokumentarische Literatur im Allgemeinen wird in dieser Arbeit Abstand genommen, da die unzähligen, dadurch eröffneten Diskussionsfelder zu keiner zufriedenstellenden Konklusion führen könnten. In weiterer Folge soll der Aspekt der Zeugenschaft, im Besonderen die Relevanz und Verlässlichkeit von Zeugnissen und Bezeugen im Dokumentartheater, Thema sein. Aufgrund der Komplexität der Problematik kann auch auf die Frage nach der Zeugenschaft unter Berücksichtigung aller relevanten Aspekte im Rahmen dieser Arbeit nur ein grober Überblick geboten werden. Den Hauptteil der Arbeit bildet die Untersuchung der beiden Dokumentartexte, Peter Weiss' *Die Ermittlung* und Jürg Amanns *Der Kommandant*. Es wird der Versuch unternommen, zu analysieren, wie die Autoren ihre Texte komponieren, welche Montageverfahren sie anwenden, wodurch sie Brüche erzeugen, Distanz herstellen, um Schlüsse auf mögliche Wirkungen der Texte zu erlauben. Einen besonderen Stellenwert sollen in dieser Untersuchung die Lexika der Texte einnehmen, mit Fokus auf die Sprache im Allgemeinen, auf nationalsozialistische Äußerungen im Speziellen. Es scheint interessant zu ermitteln, wie die Täterinnen und Täter sprachen, wie die Zeuginnen und Zeugen sprachen, wie man diesen Stoff konzentrieren konnte – „[w]aren die mit Abwehr und neuem Jammer gemischten Fakten in eine Kunstform zu bringen?“¹³

Fragen, die sich für diese Arbeit folglich stellen lauten etwa:

- Welche Aussagen wählen die Autoren für ihre Texte aus?
- Wie werden die Aussagen montiert, wie angeordnet?
- Welche distanzgebenden Verfahren setzten Amann und Weiss ein?

Abschließend sollen die Textanalysen anhand folgender Fragen verglichen werden:

- Verwenden Amann und Weiss ähnliche Verfahren, das sprachliche Material „ihrer Zeugenschaft“ anzuordnen, zu montieren?
- Worin unterscheiden sich die von ihnen angewandten Verfahren?

¹³ Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1945, S. 1089.

Ausgehend von den von Amanns¹⁴ und Weiss¹⁵ mehrfach erklärten Thesen, dass sie kaum inhaltliche Änderungen des Dokumentarmaterials in ihren Texten vornehmen, ausschließlich Konzentrate herstellen, verdichten, um somit was im Dunklen stand zu beleuchten, sollen die dokumentarischen Texte vor allem auf ihre Komposition hin untersucht werden. Da es sich um zwei in Bezug auf ihre Quellen und folglich auf ihre Komposition sehr unterschiedliche Texte handelt, müssen auch die Verfahren zur Darstellung des jeweiligen Montageverfahrens voneinander abweichen. Peter Weiss' *Die Ermittlung* verlangt, da sie sich auf verschiedene Quellen aus dem Frankfurter Auschwitzprozess, auf Peter Weiss' eigene Notizen zu den Verhandlungen, auch aber auf diverse Zeugnisse aus der nationalsozialistischen Vergangenheit bezieht, eine Untersuchung der Montage direkt in Peter Weiss' konzentriertem Text. Es müssen die Brüche im Text ausfindig gemacht werden, um herauszufinden, wie und aus welchen Gründen Weiss bestimmte Textstellen aneinanderreicht, welche Wirkungen diese Fragmente dadurch entfalten können. Untersuchungen, welche näher auf die einzelnen Quellen der Dokumente bei Weiss eingehen, finden sich in der entsprechenden Sekundärliteratur.

Im Fall von Jürg Amanns *Der Kommandant* muss diesbezüglich, in Ermangelung spezifischer Sekundärliteratur, jedoch eine Art Voruntersuchung in die Analyse miteinbezogen werden. Amanns Text basiert bekanntlich, wie auch die untenstehende Analyse zeigt, ausschließlich auf einem Dokument, nämlich auf dem Bericht des Rudolf Höß. Die Brüche in Amanns Text können erst durch eine Untersuchung des Primärtextes aufgezeigt werden, da die Intentionen des Autors Höß mitberücksichtigt werden muss. Es gilt zu prüfen, ob Widersprüchlichkeiten und Brüche erst durch Amanns Montagetechnik entstehen oder ob sie bereits in Höß' Bericht als ebensolche festzustellen sind. Die Analysen scheinen daher in Bezug auf den Miteinbezug der Quelltexte relativ stark voneinander abzuweichen, tatsächlich sollen die beiden Verfahren jedoch zu dem Ergebnis führen, die Montagetechniken der beiden Autoren gleichermaßen sichtbar und vergleichbar zu machen.

¹⁴ In einem Interview vom 23.05.2011 mit dem Bayerischen Rundfunk sagte Amann: „Ich bin [...] nicht der Autor, inhaltlich gesehen, dieses Buches *Der Kommandant*, sondern nur der Autor dieser speziellen, dramaturgischen Form.“ (siehe: <http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lesezeichen/lesezeichen-video100.html>; 04:38 [22.11.2015].)

¹⁵ In einem Interview mit Hans Mayer 1965 sagte Weiss: „Es ist dasselbe Material, es ist kein Wort von mir erfunden [...]“ (siehe: Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965). In: Rector, Martin und Jochen Vogt (Hg.): Peter Weiss Jahrbuch 4. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 12.)

1.2 | Zu den Begriffen *Holocaust* und *Shoah*: eine Positionierung

Dass das Thema eine besondere sprachliche Sensibilität erfordert, zeigt sich bereits in der langwierigen Diskussion der Bezeichnung der Verbrechen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Zeit des Nationalsozialismus begangen wurden. Der aus dem Griechischen stammende Begriff *Holocaust* wird mit *Inferno*, *Zerstörung*, eigentlich mit *Brandopfer* übersetzt und seine häufigste Verwendungsform meint die Verfolgung, Gettoisierung und insbesondere die Massenvernichtung der Juden in Deutschland und Europa unter der nationalsozialistischen Herrschaft.¹⁶ Durch die 1978 produzierte und 1979 ins Deutsche übersetzte Fernsehproduktion *Holocaust: Die Geschichte der Familie Weiss* fand die Bezeichnung *Holocaust* „weite Akzeptanz als Synonym für den Judenmord“¹⁷ in einer breiten Öffentlichkeit. Das Wort *Shoah*, das *Untergang* und *Katastrophe* bedeutet, ist im Hebräischen die ausschließlich verwendete Bezeichnung für die Massenvernichtung der Juden unter der Nazi-herrschaft.¹⁸

Freiburg und Bayer meinen, dass Worte wie *Holocaust* oder *Shoah* den zum Scheitern verurteilten Versuch ausdrücken, die „Schrecken der Judenvernichtung durch ein Bezeichnendes zu evozieren.“¹⁹ Einer der in der Literatur häufigsten Kritikpunkte der Verwendung der Bezeichnung *Holocaust* ist, dass das griechische Kompositum wörtlich „vollständig Verbranntes“²⁰ bedeutet, und ursprünglich ein Brandopfer für die Götter bezeichnete, wodurch das Wort in seiner Verwendung für ein Judenpogrom eine „fatalistische Gutheißung“²¹ erföhre, die dem Massenmord eine beinahe reinigende und zweifellos religiöse Konnotation verleihe.²² Die weitgehende Akzeptanz des Begriffs lässt sich laut Freiburg und Bayer zum einen mit der allgemeinen Unkenntnis bezüglich seiner religiösen Konnotationen erklären, zum anderen mit seiner früheren Verwendung in den Arbeiten von Elie Wiesel.²³ Wiesel, der

¹⁶ Vgl. Eitz, Thorsten und Georg Stötzel: Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“. Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch. Hildesheim: Georg Olms 2007, S. 318.

¹⁷ Heil, Johannes: Holocaust. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Lexikon des Holocaust. München: C.H. Beck 2002, S. 101.

¹⁸ Vgl. Eitz, Thorsten und Georg Stötzel: Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“, S. 318.

¹⁹ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 2.

²⁰ Ebd., S. 2–3.

²¹ Ebd.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. ebd., S. 3.

durch seine Bücher und Vorträge zu einem der „Sprecher des Judentums“²⁴ wurde, beschäftigte sich intensiv mit der Frage, ob ein solches Ereignis überhaupt zum Gegenstand von Worten werden könne und welche Worte gegebenenfalls dazu notwendig wären: „Die Sprache wurde in einem Ausmaß verfälscht, daß sie neu erfunden und gereinigt werden müßte. Man müßte diese Literatur nicht mit Worten schreiben, sondern gegen die Worte.“²⁵

Der alternative Terminus *Shoah* wird insbesondere seit Claude Lanzmanns gleichnamigem Dokumentarfilm aus dem Jahr 1985 international häufig verwendet – doch auch für diesen Begriff konstatieren Freiburg und Bayer Probleme: das Wort *Shoah* schließe einigen Deutungen zufolge *Unglück* ein und könne, genau wie der Begriff *Holocaust*, auf biblische Stellen rückbezogen werden.²⁶ *Shoah* etablierte sich im Vergleich zu *Holocaust* im öffentlichen Sprachgebrauch als Nebenform.²⁷ Die unterschiedlichen Begriffe zeigen, dass es bei dieser Diskussion vorwiegend um die respektvolle Wahrung der unterschiedlichen Opfergruppen geht, wodurch das Festhalten an der Einmaligkeit des während des Dritten Reichs an den europäischen Juden verübten Massenmordes dabei oft als eine unabdingbare Notwendigkeit betont wird. Daher wird auch der Begriff *Genozid*, der eine Vernichtung von Menschen aufgrund ihrer ethnischen, rassischen oder religiösen Zugehörigkeit beziehungsweise die gezielte Zerstörung ihrer kulturellen Basis bezeichnet, zum Teil als zu unspezifisch abgelehnt.²⁸ Bezüglich des Problems der Begrifflichkeit schreibt Ruth Klüger in der Biographie ihrer Kindheit *weiter leben. Eine Jugend*:

Den Holocaust gab es als Ereignis, aber nicht diesen Ausdruck und daher auch nicht den Begriff. Es waren eben unter anderem viele Juden im Zweiten Weltkrieg umgekommen. Erst seit den frühen siebziger Jahren hat sich das Wort eingebürgert und die Sache umgrenzt. Ob das hebräische „Shoah“ ein geeigneteres Wort sei, wie neuerdings behauptet wird, kümmert mich nicht: Solange es nur irgendein Wort gibt, das sich ohne Umschweife und Nebensätze gebrauchen läßt.²⁹

Die von Ruth Klüger angesprochene Notwendigkeit nach einer angemessenen Terminologie macht jedenfalls deutlich, dass Begriffe wie *Holocaust*, *Shoah*, aber auch teilweise synonym verwendete Bezeichnungen wie *Auschwitz* und alle daran geknüpften Begriffe seit den spä-

²⁴ Kogon, Eugen und Johann Baptist Metz (Hg.): *Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk*. Freiburg: Herder 1979, S. 49.

²⁵ Wiesel, Elie: *Die Massenvernichtung als literarische Inspiration*. In: Kogon, Eugen und Johann Baptist Metz (Hg.): *Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk*. Freiburg: Herder 1979, S. 27.

²⁶ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: *Einleitung: Literatur und Holocaust*, S. 3.

²⁷ Eitz, Thorsten und Georg Stötzl: *Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“*, S. 323.

²⁸ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: *Einleitung: Literatur und Holocaust*, S. 3–4.

²⁹ Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. München: dtv 2015²¹, S. 234–235.

ten 70er Jahren eine Leerstelle ausfüllen, da im Deutschen kein eigener Begriff als Ersatz für den nationalsozialistischen zynischen Euphemismus *Endlösung der Judenfrage*³⁰ entstand.³¹

Da dem Begriff *Shoah* im Gegensatz zu dem vor allem im angloamerikanischen Raum etablierten Wort *Holocaust* ein spezifisch jüdisches Verständnis und Erinnern an den Völkermord an den europäischen Juden zugrunde liegt³², wird in dieser Arbeit der Begriff *Holocaust* als „neutralerer“ Terminus vorgezogen, was auch in Anlehnung an Weiss' Intention, „universal“³³ (siehe Kapitel 3.1) zu schreiben, das „Allgemeingültige“³⁴ zu erreichen – also für alle Opfer, nicht ausschließlich die jüdischen – schlüssig zu sein scheint.

³⁰ Vgl. hierzu: Hilberg, Raul (Hg.): Documents of Destruction. Germany and Jewry 1933–1945. Chicago: Quadrangle Books 1971, S. 85–106.

³¹ Heil, Johannes: Shoah. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Lexikon des Holocaust, S. 215.

³² Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript 2007, S. 245.

³³ Anm.: Der Begriff wird hier in Anlehnung an Rolf D. Krause gebraucht (vgl. Krause, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung. „Die Ermittlung“ und ihr Autor Peter Weiss. Frankfurt am Main u. Bern: Lang 1982, S. 389).

³⁴ Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Weiss, Peter: Rapporte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 100.

2 | Überlegungen zur Dokumentarliteratur

Dokumentarliteratur ist eine gattungsübergreifende Sammelbezeichnung für gesellschaftskritisch und politisch orientierte Literaturformen, die aus vorgefundenen „Textmaterialien der Alltagswelt wie Berichten, Protokollen, Akten, Briefen oder Tonbandaufnahmen komponiert sind.“³⁵ Im weiteren Sinne handelt es sich hierbei um ein dem Dokumentarismus verpflichtetes, medienübergreifendes Genre, zu dem auch Original-Ton-Hörspiele und Filme gezählt werden, und zu dessen wirksamsten literarischen Formen neben Bericht und Reportage das Dokumentartheater mit seiner Vorliebe für dokumentarisch verbürgte Verhör- und Verhandlungssituationen gezählt werden kann.³⁶ Die Dokumentarliteratur grenzt sich durch den Rückgriff auf Dokumente und Fakten der außerliterarischen Wirklichkeit programmatisch vom Entwurf fiktiver literarischer Welten und einem spezifisch ästhetischen Wirklichkeitsbezug ab, der Authentizitätsanspruch des Dargestellten rückt in den Mittelpunkt.³⁷ Trotzdem die Dokumentarliteratur durch „Montage und Collage von dokumentarischen Zitaten die Fremdbestandteile technisch unmittelbar reproduziert, bleibt dabei stets der komponierende Eingriff des Autors prägend, der Auswahl und Anordnung des dokumentarischen Materials vornimmt.“³⁸

Durch das Verfahren der Montage werden Elemente ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang entnommen und mit anderen Teilen neu zusammengesetzt.³⁹ In der Literatur werden fremde Texte oder Textteile übernommen, sodass bei der Rezeption Assoziationen ausgelöst und verfremdete Effekte erzielt werden können. Auf diese Weise produzierte Kunstwerke zeichnen sich durch „verschieden starke Fragmentierung aus, die bis zur Unvereinbarkeit der montierten Bruchstücke gesteigert sein kann. Zu unterscheiden ist zwischen demonstrativen, irritierenden Montageverfahren einerseits und integrierenden, verdeckten andererseits.“⁴⁰ Die aus der bildenden Kunst in die Literatur übernommene Technik der Collage wird häufig als eine Sonderform der Montage beschrieben, wenn nicht synonym ge-

³⁵ Grote, Hans: Dokumentarliteratur. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart: Metzler 2007³, S. 163.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 163–164.

³⁸ Ebd., S. 164.

³⁹ Vgl. Detken, Anke: Montage. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart: Metzler 2007³, S. 512.

⁴⁰ Ebd.

braucht.⁴¹ Durch das Collageverfahren werden aus vorfabrizierten, heterogenen Materialien Kunstwerke produziert, wobei der Einsatz solcher Materialien zu einem verstärkten Realitätsbezug führt, gleichzeitig jedoch Verfremdungseffekte angestrebt werden: „Die Doppelfunktion besteht häufig darin, dass die einzelnen Teile aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst werden und eine neue Bedeutung erhalten, gleichzeitig aber ihre alte Aussage noch zitathaft mittragen.“⁴² Es ist an dieser Stelle zu bedenken, dass Dokumentarliteratur als eine „unmittelbare, unverfälschte und authentische Wiedergabe außerliterarischer Realität somit ein unerreichtes Ideal bleibt, selbst wenn die Montage weitgehend zurücktritt und das Dokument wie in der Protokoll- und Prozessliteratur größeren Eigenwert bekommt“.⁴³ Inwieweit sich diese These für Weiss' *Ermittlung* konstatieren lässt, soll in untenstehender Analyse festgestellt werden.

Zum besseren Verständnis der nachfolgenden Auseinandersetzung mit den Primärtexten seien nun in aller Kürze einige für die Entwicklung der Dokumentarliteratur wesentliche historische Ereignisse genannt. Ab Beginn des 19. Jahrhunderts gewinnt die Historizität an Eigenwert, was auch auf die Literatur einen erheblichen Einfluss ausübt.⁴⁴ Die Entwicklungslinie des Zeitstücks, das sich durch die chronologische Nähe zwischen Entstehungszeit und dem literarisch bearbeiteten Ereignis auszeichnet, setzt sich in den 1920er und 1930er Jahren fort – es sind Ansätze einer auf belegbaren Fakten basierten Literatur zu erkennen, die sich auf die Verwendung von Quellenmaterial als Anregung und Rohstoff begrenzen; in einigen Fällen werden zudem Originaldokumente der Buchausgabe als Anhang beigelegt.⁴⁵ Barton siedelt die dokumentarischen Wellen im deutschsprachigen Theater von 1924 bis 1929, im Zusammenhang mit der „neuen Sachlichkeit“, und von 1963 bis 1970 an.⁴⁶ Eine eigenständige Funktion des Dokuments, die die Faktizität als ästhetische, als dramatische Kategorie etabliert, findet sich in dieser zweiten Welle, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁴⁷

⁴¹ Vgl. Detken, Anke: Collage. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart: Metzler 2007³, S. 127.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama: Gattung oder Problem? In: Arntzen, Knut Ove, Siren Leirvåg und Elin Nesje Vestli (Hg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000, S. 137.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 138.

⁴⁶ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 1.

⁴⁷ Vgl. ebd.

Die Dokumentarliteratur kann folglich als ein Produkt des 20. Jahrhundert angesehen werden, das in den 1960er Jahren in der BRD vor allem im Kontext nachgeholter Vergangenheitsbewältigung, später auch aus einem neu erwachten politischen Interesse an sozialen und gesellschaftlichen Themen, an Popularität gewinnt.⁴⁸ Denn im Gegensatz zu jenen Autoren, die gleich nach dem Krieg noch als betroffene Zeugen unmittelbare Erfahrungsberichte veröffentlichten, Peter Hanenberg nennt hier Günther Weisenborn und Ernst Wiechert⁴⁹, gilt es in den späten 50er und 60er Jahren auf die Ereignisse der Vergangenheit aus einem größeren zeitlichen Abstand zu reflektieren.⁵⁰ In dieser Zeit der näheren Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit sorgte die Veröffentlichung von Rolf Hochhuths Dokumentardrama *Der Stellvertreter*⁵¹ 1963 für großes Aufsehen. Im fünften Akt des Stückes wird Auschwitz dargestellt, wobei Hochhuth diesem besonders kritisierten Akt einige Vorbemerkungen voranstellt, mit denen er sich klar zu positionieren sucht:

Den folgenreichsten Ereignissen und Entdeckungen unserer Zeit ist gemeinsam, daß sie die menschliche Vorstellungskraft überfordern. [...] Der Mensch kann nicht mehr erfassen, was er fertig bringt. Daher hat die Frage, ob und wie Auschwitz in diesem Stück sichtbar gemacht werden soll, uns lange beschäftigt. Dokumentarischer Naturalismus ist kein Stilprinzip mehr. [...] Nachahmung der Wirklichkeit [wurde] nicht angestrebt [...] – und [darf] auch im Bühnenbild nicht angestrebt werden [...].⁵²

Dennoch wird Kritik am Stück laut. Nahezu zeitgleich mit der Uraufführung von *Der Stellvertreter* und der am Stück geübten Kritik begann in Frankfurt am Main 1963 der erste große Auschwitz-Prozess. Im Vergleich zu den Nürnberger Prozessen findet nun in weiteren Teilen der Bevölkerung ein Umdenken statt. „Der [Nürnberger] Prozeß“, so meint unter anderen Ruth Klüger, „galt als eine gezielte Erniedrigung Deutschlands, nichts anderes. Krieg sei eben Krieg. Die Auseinandersetzung kam wohl erst mit den späteren Auschwitz-Prozessen in Frankfurt, als Deutsche vor Deutschen, nicht vor Ausländern, vor Gericht standen.“⁵³ Die Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit führt in weiterer Folge bekanntermaßen zu etlichen Debatten die Verwendung von Sprache betreffend – was kann überhaupt noch und auf welche Weise gesagt werden? –, die in der Diskussion um die mittlerweile zu Klischees abgewertet erscheinenden Begriffe der „Unsagbarkeit“ oder „Undarstellbar-

⁴⁸ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 164.

⁴⁹ Vgl. Hanenberg, Peter: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1993, S. 68.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 69.

⁵¹ Vgl. Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012⁴¹.

⁵² Ebd., S. 296.

⁵³ Klüger, Ruth: weiter leben, S. 203.

keit“ von Auschwitz gipfelten.⁵⁴ In der Hoffnung, „weniger zersetzbare Formen von Solidarität zu finden, haben zeitgenössische Schriftstellerinnen und Schriftsteller die Sprache sozialen und ethischen Denkens einer peinlich genauen Prüfung unterzogen“, was den öffentlichen Diskurs zeitweilig gerade „durch die Mittel gefährdet, die ihn retten sollten, nämlich durch die Dekonstruktion von Allgemeinplätzen und durch die Überlistung von Wörtern, die von totalitären Regimen missbraucht wurden.“⁵⁵

2.1 | Der Holocaust als Thema in der Literatur

Eine zentrale Rolle in der Diskussion der Frage nach der Zulässigkeit einer Thematisierung des Holocaust in der Literatur, ja einer Kultur nach Auschwitz generell, nimmt bekanntlich Theodor W. Adorno ein. Mit seinem vieldiskutierten Diktum: „Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]“⁵⁶, prägte er den Diskurs um die Möglichkeiten der Kunst, die jüngste historische Vergangenheit aufzuarbeiten. Mit Aussagen wie: „Der Gedanke, daß nach diesem Krieg das Leben „normal“ weitergehen oder gar die Kultur „wiederaufgebaut“ werden könnte – als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur allein schon deren Negation –, ist idiotisch“⁵⁷, sorgte Adorno für Aufsehen. Er sieht die Kunst in einer paradoxen Situation, da sie einerseits, um echte Kunst zu sein, Auschwitz nicht umgehen darf, andererseits jedoch die Gefahr besteht, dass Auschwitz, indem es zum Gegenstand künstlerischer Arbeiten gemacht wird, einer Sinnüberschreibung unterworfen wird⁵⁸, folglich spricht „[f]ürs Absterben der Kunst [...] die zunehmende Unmöglichkeit der Darstellung des Geschichtlichen.“⁵⁹ Diese zunehmende Unmöglichkeit der Darstellung ist für die Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus im Allgemeinen zu konstatieren, wobei sie besonders für die Darstellung von Konzentrationslagern in der Kunst gilt – neue Formen der Distanzierung und Reflexion

⁵⁴ Baer, Ulrich: Einleitung. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 12.

⁵⁵ Hartman, Geoffrey: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah, S. 44.

⁵⁶ Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 30–31.

⁵⁷ Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 65.

⁵⁸ Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz. George Taboris Die Kannibalen im Kontext der Holocaust-Debatten. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003, S. 12.

⁵⁹ Adorno, Theodor W.: Minima Moralia, S. 187.

müssen gefunden werden.⁶⁰ Eine mögliche Form der angemessenen, weil distanzgebenden, reflektierenden Darstellung ist die Verwendung von Dokumenten. Hier ist zu bedenken, dass die Verpflichtung gegenüber den dokumentierten Fakten und die Einsicht in eine politische Theorie nicht nur eine Menge potentieller Themen eröffnen, sondern vielmehr auch nach einer neuen und veränderten Form der Literatur verlangen.⁶¹ Wie diese distanzgebenden Darstellungsformen aussehen können, soll die Analyse des in dieser Arbeit untersuchten Korpus' zeigen.

Fiktionale Darstellungen des Holocaust stellen ausnahmslos immer ein ethisches Problem dar, da die Literarisierung des Geschehens immer gegen die Überzeugung verstöße, dass es sich bei dem Holocaust um ein in seiner Grauenhaftigkeit einzigartiges Ereignis handle und die Literarisierung einen Prozess der Annäherung an etwas „kategorial und unüberbrückbar ‚Anderes‘ und ‚Fremdes‘ bloß vortäusche.“⁶² Vor allem aber bei den fiktional aufgearbeiteten Literarisierungen des Holocaust bedingen die genuin literarischen Techniken Verzerrungen der ‚Wirklichkeit‘, wodurch diese wie optische Filter wirken, hinter denen die grauenhaften Ereignisse nur noch schemenhaft zu erkennen sind.⁶³

Die Darstellung des Holocaust auf der Bühne stößt neben den grundsätzlichen Problemen der Kunst nach Auschwitz auf eine Reihe von Schwierigkeiten, die in der Gattung des Dramas begründet sind. Durch den Völkermord in Frage gestellt sind die beiden klassischen Dramenformen, die Tragödie und die Komödie⁶⁴, wobei die Ereignisse des Holocaust in der Vergangenheit bei Literarisierungen im Bereich der Dramatik häufig mit Tragödien verglichen wurden, was jedoch nahelegt, dass bei den Opfern eine Freiheit der Wahl vorhanden gewesen sei; der „Auslöser für die Katastrophe sei ein Irrtum (*hamartia*) oder eine schicksalhafte Kraft und [...] die Ereignisse ständen im Dienste eines übergeordneten Begriffs von *katharsis*.“⁶⁵ Die tragische Literarisierung der Ereignisse muss demnach als eine Verfälschung des entsetzlichen und willkürlichen Leides scheinen, da die Tragödie ein allgemein anerkanntes Normensystem, das so nicht mehr gegeben ist, voraussetzt, um überhaupt einen tragischen Kon-

⁶⁰ Vgl. Hanenberg, Peter: Peter Weiss, S. 69.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 79.

⁶² Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 14.

⁶³ Vgl. ebd., S. 16.

⁶⁴ Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 70.

⁶⁵ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 15.

flikt entfalten zu können.⁶⁶ Zudem verbietet sich die Form der Tragödie wegen des Wesens des Massenmords: sowohl die Anonymität der Opfer der Massenvernichtung als auch die „Sinnlosigkeit des Leides und Mordens“⁶⁷ entbehren jeder tragischen oder heroischen Dimension. Ebenso unangemessen erscheint jedoch die Form der Komödie, da sie, zumindest in ihrer klassischen Form, die Widersprüche in befreiendem und versöhnlichem Lachen auflöst.⁶⁸ Ob gewisse Formen, beispielsweise die klassische Tragödie, im Dokumentartheater tatsächlich und grundsätzlich ausgeschlossen sind, verlangt eine Analyse der Rezeption und Wirkungskraft einzelner Stücke.⁶⁹

Auf dem Gebiet der Lyrik und dem in den 60er Jahren vor allem über Paul Celan und Nelly Sachs geführte Diskurs⁷⁰ fand eine Auseinandersetzung, besonders im Bezug auf die Möglichkeit einer sprachlichen Auseinandersetzung, ja gar der Möglichkeit einer Sprache nach Auschwitz statt:

[D]ie Holocaust-Lyrik [ist] durch eine extreme Sprachskepsis gekennzeichnet, die versucht, den Ambiguitäten, Euphemismen, Doppelzüngigkeiten des menschenverachtenden bürokratischen Idioms der Nazis ebenso Rechnung zu tragen wie dem Bedeutungsverlust der gewohnten Sprache, der durch den Eintritt in die Welt des universalen Sprachkollapses, die Welt der KZs, ausgelöst wurde.⁷¹

Freiburg und Bayer schlagen hier vor allem die ihrer Meinung nach ‚unseriösen‘ Gattungen Burleske, Groteske, Farce, pikarischer Roman und surrealistische Komödie als Formen, die eine Auseinandersetzung im Sinne einer Aufarbeitung des Holocaust ermöglichen, vor.⁷² Mit ihrer „Tendenz zur Suspendierung oder Stornierung des ‚gesunden Menschenverstandes‘“ ist es ihnen möglich, ihr „gesamtes Arsenal paradoxer Darstellungstechniken auf[zu]bieten, um dem Irrsinn des Geschehenen eine ästhetisch-formale Entsprechung zu bieten.“⁷³ Jedoch braucht es mehr als nur die Gattungen – andere künstlerische Mittel müssen gefunden werden. Ein möglicher Weg unter vielen unmöglichen scheint, wie vorhin bereits angeschnitten, demnach die Dokumentarliteratur zu sein, die für einige Autoren der 60er Jahre vorübergehend das einzige Mittel war, das die „konkrete und unmittelbare Behandlung dieser neuen

⁶⁶ Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 70.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 13.

⁷⁰ Vgl. Hofmann, Michael: Die Shoah in der Literatur der Bundesrepublik. In: Eke, Norbert Otto und Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 64.

⁷¹ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 15–16.

⁷² Vgl. ebd., S. 19.

⁷³ Ebd., S. 19.

gesellschaftlich virulenten Kräfte“⁷⁴ erlaubte. Ziel war es, die Zuschauenden durch die Belegbarkeit des dokumentarischen Beweismaterials dazu zu bringen, sich mit den Kernfragen ihrer Zeit auseinanderzusetzen⁷⁵ – ein Blick auf zeitgenössische Diskurse in Form von ausgewählten Rezensionen sucht zu zeigen, ob und inwiefern Weiss und Amann dies gelungen ist. Gleichzeitig wuchs seitens der Autoren das Interesse an künstlerischen Formen, die versuchen, die Distanz zwischen dem ästhetischen und dem wirklichen Bereich zu überwinden.⁷⁶ Es gab aber auch objektive Gründe für die Entstehung dieser neuen dokumentarischen Welle, die in der sozialen und kulturellen Entwicklung der Bundesrepublik zu finden sind. Das Dokumentarstück war zum Teil das Ergebnis der Bewusstseinsveränderungen, die in dieser Phase der Nachkriegsgeschichte stattfanden; erst Anfang der 60er Jahre waren die ersten Zeichen eines politischen Erwachens zu bemerken, wie oben bereits in aller Kürze zusammengefasst.⁷⁷ Besonders im Verlauf der 90er Jahre bestimmten der Holocaust sowie die Versicherung der Einzigartigkeit des Holocaust den öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs weitgehend.⁷⁸

Erwin Piscator, dessen Dramaturgie bereits in den 1920ern die Voraussetzungen für einen neuen Inszenierungsstil, eine multimediale Theatralität, eine neue kompositionelle Dramaturgie, in der das Dokument als Dokument erkennbar ist⁷⁹, schaffte, trug mit seinen Aufführungen der ersten Dokumentarstücke von Hochhuth, Kipphardt und Weiss an der Freien Volksbühne entscheidend dazu bei, dass das politische Zeitstück in den 60er Jahren einen neuen Aufschwung erlebte.⁸⁰ Roth sieht die vieldiskutierte Frage, ob eine literarische Darstellung des Holocaust möglich sei, sei sie sprachlich oder gar visuell, als einen Aspekt der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer Kultur nach Auschwitz an:

Die Antworten sind vielfältig und hängen von den Beurteilungskriterien ab, die die jeweilige Aussage leiten: je nachdem ob moralische oder instrumentelle Gesichtspunkte im Vordergrund stehen, ob der Blick mehr auf die Würde der Ermordeten und der Überlebenden oder auf die weitreichenden Rezeptionsmöglichkeiten gerichtet ist.⁸¹

⁷⁴ Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 49.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 48.

⁷⁸ Vgl. Eitz, Thorsten und Georg Stötzl: Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“, S. 329.

⁷⁹ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 138.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 11.

Die meisten Stimmen sind sich darin einig, dass der Holocaust eine grundsätzliche Sinnkrise verursacht hat, die eine angemessene Reaktion auch seitens der Kunst fordere.⁸² Canetti formulierte die Schwierigkeit, eine angemessene Herangehensweise zu finden in seinen *Aufzeichnungen*: „Man hat kein Maß mehr, für nichts, seit das Menschenleben nicht mehr das Maß ist.“⁸³ Generell kann jedoch zusammengefasst werden, dass die Darstellung des Holocaust mit literarischen Mitteln zwar unzulänglich erscheinen mag, die Alternative des Verstummens und Schweigens jedoch die Gefahr des Vergessens birgt und nicht das Mittel der Wahl sein kann.⁸⁴ Eine mögliche Form der Gestaltung ist, wie durch den historischen Rückblick gezeigt werden konnte, das dokumentarische Theater.

2.2 | Forderungen an das Dokumentartheater

Wie bereits zu Beginn des zweiten Kapitels definiert, beruht „[d]as dokumentarische Drama [...] auf Dokumenten, was die Grenzen zu den benachbarten Formen des Geschichtsdramas und des Zeitstücks nicht berücksichtigt.“⁸⁵ Eine verbindliche exemplarische Lösung der Dokumentarliteratur gibt es jedoch nicht, was auch ein zentrales Problem der Begriffsbestimmung bedingt: im Kanon finden sich teilweise dramaturgisch sehr unterschiedliche Texte, die unter dem Begriff *Dokumentardrama* subsumiert werden, was eine praktikable definitorische Umgrenzung äußerst schwierig macht.⁸⁶ Auch wurden Stücke teilweise als Dokumentarstücke bezeichnet, obwohl die Autorinnen und Autoren jeglichen Anspruch auf dokumentarische Wahrheit abgestritten hatten, was möglicherweise auf Spannungen zurückzuführen ist, die beim Gebrauch authentischen Materials innerhalb ästhetischer Formen entstehen können.⁸⁷ Auch eine Auseinandersetzung mit Poetik und Theorie der dokumentarisch arbeitenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller der 60er und 70er Jahre ist relativ problematisch, da kaum theoretische Konzepte verfasst wurden. Peter Weiss hingegen bezieht mit seinem Text *Notizen zum dokumentarischen Theater*⁸⁸ klar Position. Die Stellungnahmen und Äußerungen zu dokumentarischen Texten dieser Zeit finden sich häufig als Anhang oder

⁸² Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 6.

⁸³ Canetti, Elias: *Aufzeichnungen 1942–1972*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 15.

⁸⁴ Vgl. Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 20.

⁸⁵ Vestli, Elin Nesja: *Das dokumentarische Drama*, S. 152.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*, S. 2.

⁸⁸ Weiss, Peter: *Notizen zum dokumentarischen Theater*, S. 91–104.

Kommentare direkt zum jeweiligen Text, in Interviews, die nicht als erschöpfende programmatische Konzepte gelesen werden können.⁸⁹ Im Nachwort zu *Der Kommandant* macht Jürg Amann deutlich, dass er sich ausschließlich auf Rudolf Höß' autobiographischen Text bezieht; bei Peter Weiss' *Ermittlung* findet man nur in der Erstauflage von 1965 *Nachbemerkungen*⁹⁰, die mitteilen, dass Peter Weiss „[z]ur Ergänzung und Überprüfung“ seiner Aufzeichnungen vom Frankfurter Auschwitzprozess „Artikel in zahlreichen Tageszeitungen und Zeitschriften benutzt [habe]. Vor allem Bernd Naumanns Berichte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*“ leisteten ihm „große Dienste“⁹¹. Weiters hebt er aus der „umfangreichen Literatur“⁹², die er studierte, acht Titel hervor. Diese Liste kann folglich zwar nicht als vollständig, jedoch als von ihm gelesen gelten. Anders verhält es sich mit den in seinen *Notizbüchern*⁹³ erwähnten Titeln, die nicht als vollständig, ja nicht als gewiss von Weiss rezipiert verstanden werden können.⁹⁴ Ein weiteres, häufig diskutiertes Problem des dokumentarischen Theaters scheint die politische Intention der Autorinnen und Autoren als ausschlaggebendes Moment für eine eventuelle Zuordnung zu sein.⁹⁵ Auch hier soll im weiteren Verlauf der Arbeit, vor allem die Behandlung einiger Diskurse rund um Weiss' *Ermittlung*, Klarheit schaffen.

Vor den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts kann zwar kaum vom dokumentarischen Drama als selbständige Gattung gesprochen werden, doch das Geschichtsdrama weist, was Quellenstudien und ausgewertete Dokumentation betrifft, bereits gewisse Parallelen auf. Den Unterschied zur späteren Dokumentarliteratur macht jedoch die Haltung des Autors zum historischen Stoff und zum Umgang mit dem Material, die, im Verhältnis zur Nachkriegszeit, grundlegend anders ist.⁹⁶ So macht das Dokumentarstück in den 1960er Jahren vorwiegend von der Prozess- und Berichtform Gebrauch, um dem neuen politischen Aufklärungsbedürfnis gerecht zu werden.⁹⁷ Außerdem erlaubt es die Form des Prozesses, Beziehungen zwi-

⁸⁹ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 139.

⁹⁰ Weiss, Peter: Nachbemerkung. In: Weiss, Peter: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 211.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971. 1. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

⁹⁴ Vgl. Weiß, Christoph: Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die „Ermittlung“ im Kalten Krieg. Teil 1. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000, S. 93.

⁹⁵ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 154.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 136.

⁹⁷ Vgl. Grote, Hans: Dokumentarliteratur, S. 164.

schen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen⁹⁸, wie vor allem an Peter Weiss' *Ermittlung* deutlich wird.

Wie auch andere Formen der Dokumentarliteratur (siehe Kapitel 2.1) hat das Dokumentarstück seinen Ursprung in der Vorstellung, dass die Fiktionalität nicht mehr ausreiche, gewisse Aspekte der Wirklichkeit darzustellen, diese daher dokumentarischer Mittel bedürfen.⁹⁹ Die Themen, die auf Bearbeitung durch die Kunst drängen, wie am Beispiel des Holocaust offenbar wird, werden als zu komplex oder zu überwältigend empfunden, um mit fiktiven Handlungen und Figuren behandelt zu werden; besonders im Drama, als „öffentliche“ Kunstform, wird das „dokumentarische Element dazu benutzt, die sonst bestehende Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuheben und die gesellschaftliche bzw. politische Funktion des Theaters stärker hervorzuheben.“¹⁰⁰

Das Dokumentartheater wurde sowohl von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern als auch von zeitgenössischen Literaturschaffenden teilweise heftig kritisiert. Eine Gegenposition zu Begriff und Idee des dokumentarischen Theaters vertritt etwa Tankred Dorst, der meint: „Ein Theaterstück, das vorgibt, dokumentarisch zu sein, baut seine Wahrheit auf dem Schwindel auf, daß Theaterszenen etwas anderes sein könnten als arrangierte Fiktionen.“¹⁰¹ Auch Martin Walser sagt beispielsweise, dass das Dokumentartheater Illusionstheater sei, das Wirklichkeit mit dem Material der Kunst vortäuscht und unterstellt den Dokumentarautorinnen und -autoren, genaue Imitationen zu verfertigen, die Bühne als Transportmittel zu gebrauchen und den „lächerlichen Unterschied zwischen Kunst und Realität“¹⁰² nur zum Schein überwunden zu haben. Er sieht das Dokumentartheater als Ersatz für die Wirklichkeit, an der die Zuschauenden glücklicherweise nicht teilnehmen mussten – stattdessen sehen sie Kunst, die sich für Realität ausgibt. Walser fordert den sogenannten *Realismus X* als den fälligen Realismus:

Jetzt also der Realismus X. Ich weiß nicht, der wievielte es ist. Man sieht ihn kommen. Aber was sieht man ihm schon an? Da dieser Realismus ja keine Erfindung der Willkür ist, sondern eine einfach fällige

⁹⁸ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 75.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 1.

¹⁰⁰ Ebd., S. 2.

¹⁰¹ Tankred Dorst an Rosa Leviné, in: *Die Zeit*, 25.04.1969. In: Erken, Günther (Hg.): Tankred Dorst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 113.

¹⁰² Walser, Martin: Ein weiterer Tagtraum vom Theater. In: Walser, Martin: Heimatkunde. Aufsätze und Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 73–74.

Art, etwas anzuschauen und darzustellen, kann man sagen: er wird einen weiteren Schritt ermöglichen zur Überwindung ideenhafter, idealistischer, ideologischer Betrachtungsweisen.¹⁰³

Dieser neue und kritische Realismus soll das illusorische, abbildende Dokumentartheater ablösen.¹⁰⁴ Seiner Meinung nach muss sich die Frage stellen, wie kann „Herr Soundso, ehemals vielfacher Mörder, jetzt lammfromm in seiner Familie und Gemeinde dahinleben? Oder wie kann der Schriftsteller Soundso, der Professor Soundso, wie können sie jetzt ganz anders urteilen und schreiben als damals?“¹⁰⁵ Diese Fragen weitet er aus auf eine größere: wie nämlich dieser Wandel für ein ganzes Volk möglich sein kann. Der Prozessbericht bringt es seiner Meinung nach lediglich zur Formulierung der Frage, zum erschütterten Staunen, nicht aber zur Antwort; zur Antwortfindung schlägt Walser vor: „Zeigen wir doch lieber, wie damals wirklich gehandelt wurde, und warum! Und zeigen wir, wie derselbe Mann heute handelt, und warum!“¹⁰⁶ Peter Weiss macht in seiner *Ermittlung* Ähnliches – er zeigt anhand gesellschaftlicher Zustände die ungenügend aufgearbeitete Vergangenheit.

Die dokumentarischen Dramen spielen eine wesentliche Rolle in der deutschsprachigen Literatur- und Theatergeschichte der Nachkriegszeit, da sie innovative dramaturgische Möglichkeiten, wie beispielsweise die bereits erwähnte Montagetechnik, eine prinzipiell offene, fragmentarisierte Dramaturgie, episierende Techniken aufweisen. Und unter anderem durch Agitation, Verfremdung, aufklärerische und emanzipatorische Impulse vermitteln sie ein Stück Rezeptionsgeschichte und leisten Vergangenheitsbewältigung, indem politische und ethische Fragen anschaulich aufgegriffen werden.¹⁰⁷ Barton gibt zu bedenken, dass unsere Beurteilungskriterien durch die Zeitgebundenheit des einzelnen Dokumentarstücks verändert werden: „Das Faktenmaterial, das aus dem aktuellen Geschehen oder aus der jüngsten Vergangenheit entnommen wird, erfüllt eine Funktion, die sich auf die besondere, zur Zeit der Aufführung bestehende Konstellation sozialer und politischer Umstände beschränkt.“¹⁰⁸ Insofern Dokumentarstücke auf eine Veränderung der sozialen Verhältnisse zielen, müssten sie, wie Barton schlussfolgert, überholt sein, sobald diese Verhältnisse sich geändert haben – haben die Themen heute noch eine gewisse Relevanz, liegt nahe, dass die damals behandel-

¹⁰³ Walser, Martin: Der Realismus X [1964]. In: Kreuzer, Helmut: Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974, S. 24.

¹⁰⁴ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 150.

¹⁰⁵ Walser, Martin: Der Realismus X, S. 26.

¹⁰⁶ Ebd., S. 26–27.

¹⁰⁷ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 157.

¹⁰⁸ Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 2.

ten Probleme nach wie vor ungelöst sind.¹⁰⁹ Zusätzlich jedoch bieten dokumentarische Dramen oftmals überzeitliche Strukturen an, die „nicht nur ein vergangenes Ereignis behandeln, sondern durch das Aufweisen modellhafter Situationen auch eine zukunftssträchtige Perspektive beinhalten“, indem sie zu zeigen versuchen, wie das „repetitive Prinzip der Geschichte unterbrochen werden kann.“¹¹⁰ In einem Gespräch mit Ernst Schumacher betont Peter Weiss: „Man sieht die Anlässe von Sachen, die sich vor langen Zeiten angebahnt haben, und man sieht, wie sie sich weiterentwickelt haben.“¹¹¹

Generell zeigt sich die Tendenz, dass sich die Dokumentarstücke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Vergangenheit von Täterinnen und Tätern beziehungsweise Zuschauerinnen und Zuschauern beschäftigen, sie zudem aber vor allem auch die Kontinuitäten über 1945 hinaus in den Mittelpunkt stellen.¹¹² Allein dadurch wird es möglich, einen Gegenwartsbezug herzustellen und die Vergangenheit auch als Teil der Geschichte der Rezipierenden zu behandeln, aufzuarbeiten.

Die objektive Distanz, die das Bühnendokument von dem Quellenmaterial trennt, erlaubt eine kritische Analyse der Bedeutung des Stoffes. [...] Nicht die passive Aufnahme und Reproduktion vergangener Geschehnisse, sondern eine kritische Neubeurteilung aus der Gegenwartsperspektive ist beabsichtigt. Dokumentarische Belege werden dazu verwendet, das uns durch die Massenmedien überlieferte Bild der Wirklichkeit in Frage zu stellen. Durch die Auswahl und Bearbeitung des Stoffes werden Bedeutungen und Zusammenhänge bloßgelegt, die isolierte Tatsachen nie zeigen könnten.¹¹³

Ein weiteres Merkmal der dokumentarischen Literatur ist demzufolge die politische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen, die in den meisten Fällen zu einer politischen Positionierung der Autorinnen und Autoren führen muss; auch Peter Weiss hatte sich 1965, kurz vor der Veröffentlichung der *Ermittlung*, mit seinem Text *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*¹¹⁴ politisch positioniert (siehe Kapitel 3.2.3). Durch das selektive Zitieren aus dem Quellenmaterial wird eine kritische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema erst möglich, inhaltliche und sprachliche Elemente aus den Dokumenten werden in das dramatische Modell eingebaut, um dem Stück den Anschein der historischen Wirklichkeit zu

¹⁰⁹ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 2.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss [1964]. In: Kreuzer, Helmut: Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974, S. 49.

¹¹² Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 72.

¹¹³ Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 4.

¹¹⁴ Weiss, Peter: 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: Weiss, Peter: Rapporte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 14–23.

verleihen.¹¹⁵ Einzig durch die Montagetechnik können einzelne faktische Elemente ihre Authentizität bewahren und gleichzeitig auf größere Themen verweisen, die über den Stoff hinausgehen.¹¹⁶ So wird jede Auswahl von dokumentarischem Material zwar zu einer subjektiven Meinungsäußerung, die Dokumentarautorinnen und -autoren müssen sich jedoch an gewisse Richtlinien halten; beispielsweise sollte das historische Material aus frei zugänglichen Quellen entnommen werden, die Bearbeitung soll auf geradezu „wissenschaftliche“ Weise erfolgen.¹¹⁷

Seitdem das Fernsehen die Informationsversorgung der Bevölkerung zum Großteil übernommen hat, hat die dokumentarische Dramatik an Relevanz verloren, da die „Funktion, die das Dokumentartheater in der Gesellschaft erfüllen kann, [...] zum Teil durch den jeweiligen Entwicklungsstand der Massenmedien bestimmt [wird].“¹¹⁸ Die diesbezüglich durchaus divergenten Entwicklungen des dokumentarischen Romans müssen an dieser Stelle unbehandelt bleiben.

2.2.1 | Peter Weiss' Forderungen an das Dokumentartheater

In seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater*¹¹⁹ hat Peter Weiss ausführlich beschrieben, welche Anforderungen er an das Dokumentartheater stellt, unter welchen Voraussetzungen er sich als Autor von Dokumentardramatik versteht. Das realistische Zeittheater, das seiner Meinung nach seit der „Proletkultbewegung, dem Agitprop, den Experimenten Piscators und den Lehrstücken von Brecht“¹²⁰ zahlreiche Formen durchlaufen hat, so hält Peter Weiss fest, ist „heute unter den verschiedenen Bezeichnungen [...], wie Politisches Theater, Dokumentar-Theater, Theater des Protests, Anti-Theater usw.“ zu finden. Anhand von 14 Punkten erklärt Weiss seine Ansprüche an das Dokumentartheater. Im Folgenden sollen diese Punkte, nummeriert und sortiert wie in Weiss' Originalvorlage, paraphrasiert und kürzend zusammengefasst wiedergegeben werden. Das dem Text übergeordnete Merkmal ist die er-

¹¹⁵ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 4.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 4–5.

¹¹⁸ Ebd., S. 137.

¹¹⁹ Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 91–104.

¹²⁰ Ebd., S. 91.

klärte Parteilichkeit, wodurch problematische Aspekte möglicherweise undiskutiert bleiben, der Text eine normative Funktion einnimmt.¹²¹

[1] Peter Weiss sieht das dokumentarische Theater als ein Theater der Berichterstattung an und erkennt in Protokollen, Akten, Briefen, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlußberichten von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen, Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme und anderen Zeugnissen der Gegenwart potentielle Quellen. Diese bilden die Grundlage der Aufführung; jede Erfindung ist ihnen fremd, es wird ausschließlich authentisches Material übernommen und im Inhalt unverändert wiedergegeben. Im Unterschied zu dem ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials jedoch, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert: diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik.¹²²

[2] Das Dokumentartheater wird als Bestandteil des öffentlichen Lebens angesehen, wobei die Arbeit des dokumentarischen Theaters durch eine Kritik verschiedener Grade bestimmt wird. Die Kritik reicht von der *Kritik der Verschleierung*, über die *Kritik an Wirklichkeitsfälschungen* hin zur *Kritik an Lügen*.¹²³

[3] Das dokumentarische Theater möchte aufklärende Arbeit leisten, da die Materialien der Verantwortlichen, die Aufschluss über eine Sache geben könnten über Tätigkeiten, von denen nur die Ergebnisse sichtbar werden, unzugänglich gemacht werden. Das dokumentarische Theater sieht sich also zunächst dem künstlichen Dunkel gegenüber.¹²⁴

[4] Das dokumentarische Theater, das sich gegen jene Gruppen richtet, denen an einer Politik der Verdunkelung und Verblindung gelegen ist, muss zum einzigen Mittel greifen, das ihm

¹²¹ Vgl. Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 139.

¹²² Vgl. Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 91–92.

¹²³ Vgl. ebd., S. 92–93.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 93–94.

noch bleibt: zum Mittel des öffentlichen Protests, um eine Reaktion auf gegenwärtige Zustände zu stellen, mit der Forderung, diese zu klären.¹²⁵

[5] Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, das herausgerissen wurde aus der lebendigen Kontinuität.¹²⁶

[6] Das dokumentarische Theater kann nicht auf die gleiche Weise herausfordern, wie es politische Aktionen auf der Straße könnten, es sei denn, es wurde die Form des Schauspiels auf offener Straße gewählt. Es wird zu einem Kunstprodukt, und zu einem solchen muss es werden, wenn es Berechtigung haben will.¹²⁷

[7] Will das dokumentarische Theater in erster Hand politisches Forum sein, und auf künstlerische Leistung verzichten, stellt es sich selbst in Frage. Auf einer Bühne kann das dramatische Werk zu einem Instrument politischer Meinungsbildung werden.¹²⁸

[8] Das dokumentarische Theater vermag aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge zusammenzustellen; genau darin liegt seine Stärke. Mithilfe der Schnitttechnik können deutliche Einzelheiten aus dem chaotischen Material der äußeren Realität hervorgehoben werden. Das Hervorheben gegensätzlicher Details ermöglicht ein Aufmerksammachen auf bestehende Konflikte; anhand der gesammelten Unterlagen sucht das Dokumentardrama einen Lösungsvorschlag, einen Appell oder eine grundsätzliche Frage anzubieten.¹²⁹

[9] Das dokumentarische Theater, das Fakten zur Begutachtung vorlegt, zeigt die verschiedenartige Aufnahme von Vorgängen oder Äußerungen. Es zeigt zudem die Beweggründe der Annahme, zeigt, dass das beschriebene Ereignis einer Seite zum Vorteil wird, eine andere Seite davon geschädigt wird. Dadurch wird das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Seiten

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 94.

¹²⁶ Vgl. Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 95.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 95–96.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 96.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 97.

geschildert. Das dokumentarische Theater arbeitet nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern und Tendenzen.¹³⁰

[10] Da das dokumentarische Theater parteilich ist, können viele seiner Themen ausschließlich zu einer Verurteilung geführt werden. Objektivität ist unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient. Bei der Schilderung von Völkermord beispielsweise ist eine Schwarz-Weiß-Zeichnung berechtigt: ohne jegliche versöhnliche Züge auf der Seite „der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten.“¹³¹

[11] Wenn das dokumentarische Theater die Form eines Tribunals annimmt, hat es nicht Anspruch darauf, der Authentizität eines Gerichtshofs von Nürnberg, eines Auschwitzprozesses in Frankfurt etc. nahezukommen, doch kann es die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen. Durch den gewonnenen Abstand kann es die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her nachvollziehen, die sich im ursprünglichen Fall nicht stellen konnten. Unwesentliches und Abschweifungen können weggeschnitten werden, um die eigentliche Problemstellung im Fokus zu behalten, wobei die Überraschungsmomente, das Lokalkolorit, das Sensationelle verloren gehen, gewonnen wird das Allgemeingültige. Auch kann das Publikum durch die Form des dokumentarischen Theaters in die Verhandlung einbezogen werden, wie es im wirklichen Prozesssaal nicht möglich wäre; es kann sowohl mit den Angeklagten als auch mit den Anklagenden gleichgesetzt werden, zu Teilnehmenden einer Untersuchungskommission werden, zur Erkenntnis eines Komplexes beitragen oder eine vom Text provozierte, widerstrebende Haltung einnehmen.¹³²

[12] Einige andere Beispiele zur formalen Verarbeitung des dokumentarischen Materials:

- a. Meldungen und Teile von Meldungen, in zeitlich genau bemessenen Abschnitten, rhythmisch geordnet. Kurze Momente, nur aus einer Tatsache, einem Ausruf bestehend, werden abgelöst durch längere, kompliziertere Einheiten. Auf ein Zitat folgt die Darstellung einer Situation. In schnellem Bruch verändert sich die Situation zu einer anderen, gegensätzlichen. Einzelsprecher stehen einer Mehrzahl von Sprechern gegenüber. Die Komposition besteht aus antithetischen Stücken, aus Reihen gleichartiger Beispiele, aus kontrastierenden Formen, aus wechselnden Größenverhältnissen. Variationen eines Themas. Steigerung eines Verlaufs. Einfügung von Störungen und Dissonanzen.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 97–99.

¹³¹ Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 99.

¹³² Vgl. ebd., S. 100–101.

- b. Das Faktenmaterial sprachlich bearbeitet. In den Zitaten wird das Typische hervorgehoben. Figuren werden karikiert, Situationen drastisch vereinfacht. Referate, Kommentare, Zusammenfassungen werden von Songs übernommen. Einführung von Chor und Pantomime. Gestisches Ausspielen der Handlung, Parodien, Benutzung von Masken und dekorativen Attributen. Instrumentalbegleitung. Geräuscheffekte.
- c. Unterbrechung in der Berichterstattung. Einblendung einer Reflexion, eines Monologs, eines Traums, eines Rückblicks, eines widersprüchlichen Verhaltens. Diese Brüche im Handlungsverlauf, die Unsicherheit erzeugen, die von der Wirkung eines Schocks sein können, zeigen, wie ein Einzelner oder eine Gruppe von den Ereignissen getroffen wird. Schilderung innerer Realität als Antwort auf äußere Vorgänge. Doch sollen solche heftigen Verschiebungen nicht Verwirrung herbeiführen, sondern aufmerksam machen auf die Vielschichtigkeit des Ereignisses; die verwendeten Mittel nie Selbstzweck, sondern belegbare Erfahrung sein.
- d. Auflösung der Struktur. Kein berechneter Rhythmus, sondern Rohmaterial, kompakt oder in ungebundenem Strom, bei der Darstellung von sozialen Kämpfen, bei der Schilderung einer revolutionären Situation, der Berichterstattung von einem Kriegsschauplatz. Vermittlung der Gewaltsamkeit im Zusammenstoß der Kräfte. Doch auch hier darf der Aufruhr auf der Bühne, der Ausdruck von Schrecken und Empörung, nicht unerklärt und ungelöst bleiben. Je bedrängender das Material ist, desto notwendiger ist das Erreichen eines Überblicks, einer Synthese.¹³³

[13] Das dokumentarische Theater versucht, eine überzeugende Ausdrucksform zu erhalten, was auch mit der Suche nach einem geeigneten Aufführungsort verbunden ist. Wenn die Vorstellung in einem kommerziellen Bühnenraum stattfinden soll, mit damit zusammenhängenden hohen Eintrittspreisen, so ist es gefangen in jenem System, das es angreifen möchte. Wenn es sich allerdings außerhalb des Establishments niederschlägt, ist es auf Lokale angewiesen, die zumeist nur von einem kleinen, gleichgesinnten Publikum frequentiert werden. Das dokumentarische Theater soll in Fabriken, Schulen, Sportarenen, Versammlungsräume eine Bühne finden und, so wie es sich loslöst von den ästhetischen Maßstäben des traditionellen Theaters, seine eigenen Mittel immer wieder infrage stellen und neue Techniken entwickeln, die neuen Situationen angepasst sind.¹³⁴

[14] Das dokumentarische Theater ist nur dann möglich, wenn es unterstützt von einem reichhaltigen Archiv, zur wissenschaftlichen Untersuchung fähig ist. Eine dokumentarische Dramatik, die vor einer Definition zögert, die nur einen Zustand bemerkbar macht, ohne tatsächlich zu zeigen, wie dieser behoben werden kann, die in der Geste eines desperaten Angriffs verharret, ohne den Gegner getroffen zu haben, entwertet sich selbst. Das dokumentarische Theater wendet sich gegen eine Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat, und die festhält an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt

¹³³ Vgl. Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 101–102.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 103.

und eintritt für die Alternative, dass die Wirklichkeit in jeder Einzelheit erklärt werden kann.¹³⁵

In dieser 14-Punkte-Erklärung zum dokumentarischen Theater geht deutlich hervor, dass sich Weiss durch „penible Genauigkeit und Detailreichtum, durch das wiederholte Fragen“¹³⁶ neue Antworten erhofft. Auch in seinen *Notizbüchern*¹³⁷ zeigt sich die von Weiss verlangte akribische Annäherungsweise an ein Thema – so schreibt er 1964: „Die Ermittlung (Paradiso), mit äußerster Genauigkeit nach jeder Einzelheit fragen, wieder und wieder – kamen sie von rechts? Wo lag die Tür? Wie sah sie aus? –“¹³⁸

Neben Weiss' eigenen Deklarationen zum dokumentarischen Theater lassen sich auch durch diverse sprachliche Äußerungen seinerseits Schlüsse auf seine Vorstellungen ziehen. So sagt Weiss beispielsweise im Gespräch mit Hans Mayer, dass er „in diesem Stück ein Material, das aus Tatsachen besteht und das außerhalb ästhetischer Maßstäbe liegt“¹³⁹ sieht:

[...] ich sehe hier nur ein ganz bestimmtes Thema, ein Thema aus der Zeitgeschichte, das dokumentiert ist und das gegliedert ist, natürlich nach einem ganz strengen Rhythmus, und das man entfernt vielleicht auch in den Begriff Kunst eingliedern kann, indem es eine bewußte Komposition ist, eine streng durchgeführte Komposition, aber doch dem Inhalt nach und der Aussage nach – für mich jedenfalls – nicht ästhetisch beurteilt werden kann.¹⁴⁰

Das Interessante an der dokumentarischen Arbeit ist, so findet Peter Weiss, dass man nicht mit einem „schöpferischen Stoff“ umgeht, also einem erfundenen, erdichteten, sondern mit einem fertigen Material.¹⁴¹ Weiss zufolge können dadurch neue Möglichkeiten, auch der ästhetischen Bewertung, entstehen, auch im Gespräch mit Schumacher merkt er an, dass gerade wenn ein umfassender Stoff für ein Drama aufgegriffen wird, vereinfacht, konzentriert und die Wirklichkeit nach einem dramatischen Schema stark verändert werden muss.¹⁴² Es handelt sich zwar noch um dasselbe Material, jedoch in neue Kontexte gebracht; besonders im Zusammenhang mit der *Ermittlung* beschreibt Peter Weiss diesen Vorgang folgenderma-

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 103–104.

¹³⁶ Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama, S. 141.

¹³⁷ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971.

¹³⁸ Ebd., S. 282.

¹³⁹ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 8.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 11.

¹⁴² Vgl. Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss, S. 49.

ßen: „[...] dadurch entsteht etwas, von dem ich selbst nicht weiß, wie ich es nennen soll. Ich kann es selbst nicht Kunst nennen und kann es auch nicht ästhetisch bewerten.“¹⁴³

Auch in der *Anmerkung*¹⁴⁴ zur *Ermittlung*, macht Weiss deutlich, dass „nicht der Versuch unternommen werden [soll], den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt wurden, zu rekonstruieren.“¹⁴⁵

Es ist vielleicht möglich, daß man das auch mit traditionellen Mitteln darstellen kann. Aber mir ist keine Lösung dafür eingefallen, und alles, was ich gesehen habe, auf dem Theater, im Film, der doch viel größere Möglichkeiten hat, das Lager authentisch darzustellen, hat mir da keinen Hinweis gegeben. [...] Es bleibt Spiel, und so wie man es vergleicht mit einem einzigen Bild aus einem wirklichen Dokumentarfilm aus jener Zeit, ist sofort ein solch ungeheurer Unterschied, daß es kaum noch miteinander zu vereinen ist.¹⁴⁶

Dass das Stück, das hier exemplarisch für Weiss' Dokumentardramatik steht, einem anderen Zweck dienen, zu einem anderen Ende kommen soll als der tatsächlich geführte Prozess, zeigt sich schon dadurch, dass die Buchausgabe des Stückes schon vor der Urteilsverkündung in Frankfurt erschien.¹⁴⁷

2.2.2 | Jürg Amanns Forderungen an das Dokumentartheater

„Schreiben, oder Stücke verfertigen, wie er es nennt ist für ihn immer beides: sich offenbaren und sich verbergen.“¹⁴⁸ Dieser Satz aus Jürg Amanns Portrait ist programmatisch. Er beleuchtet die zentrale Problematik des Schriftsteller Jürg Amann, nämlich den Versuch, die schmerzlich erkannte Diskrepanz zwischen Kunst und Leben durch das eigene Schreiben aufzuheben.¹⁴⁹ Im Gegensatz zu Peter Weiss gibt es von Jürg Amann keine genau definierten Angaben zu seinem Verständnis von Dokumentardramatik, keine direkten Stellungnahmen, in denen er auf seine diesbezüglichen Wünsche und Forderungen näher eingeht. Allein die

¹⁴³ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 11–12.

¹⁴⁴ Weiss, Peter: *Die Ermittlung*, S. 9.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss, S. 54.

¹⁴⁷ Vgl. Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*, S. 75.

¹⁴⁸ Nachruf auf Jürg Amann: „Kultur kompakt“ (14.05.13). Siehe: <http://www.srf.ch/kultur/literatur/analyst-des-trostlosen-autor-juerg-amann-ist-gestorben>; 00:00:30 (22.11.2015).

¹⁴⁹ Vgl. ebd.; 00:00:38 (22.11.2015).

seinem Text *Der Kommandant*¹⁵⁰ nachgestellte *Editorische Notiz*¹⁵¹ soll an dieser Stelle Rückschlüsse auf Jürg Amanns Poetik in Bezug auf seine dokumentarische Arbeitsweise erlauben.

Amann beginnt seine Notiz mit der eingängigen, auch im Klappentext abgedruckten Passage: „Angesichts der Wirklichkeit ist alles Erfinden obszön. Vor allem da, wo man die Wirklichkeit haben kann. Auch wenn sie immer wieder geleugnet wird. Dann erst recht.“¹⁵² Ein Erfinden scheint für gewisse Themen unmöglich, die Wirklichkeit soll dargestellt werden, um zu dokumentieren. Er bezieht sich auf seine Ablehnung einer Leugnung des Holocaust und berichtet im Folgenden von seiner Erfahrung beim Lesen von *Die Wohlgesinnten* von Jonathan Littell¹⁵³, die ihn dazu brachte, sich mit den Aufzeichnungen des Rudolf Höß literarisch auseinanderzusetzen.

Seinen dramaturgischen Prozess beschreibt Amann als Prozess der „Strukturierung und der Verknappung, zuerst großteilig, dann immer kleinteiliger“, er sieht die Worte von Rudolf Höß in seinem Konzentrat auf „ihre Essenz hin zugespitzt“.¹⁵⁴ So entstand Jürg Amanns Monodrama. Ähnlich wie Weiss erwähnt auch Amann die Authentizität des Textes und betont, dass der Originaltext kaum verändert wurde, wenn minimal und der leichteren Rezeption wegen: „Nichts ist erfunden, kaum ein Wort ist hinzugefügt, kaum ein Satz, eine Satzfolge ist verändert, und wenn, dann nur aus kompositorischen Gründen und um der besseren Verständlichkeit willen“¹⁵⁵. Diese Authentizität versucht Amann gewissermaßen zu belegen indem er sagt, dass „alles [...] durch das gelebte und verwirkte Leben des Rudolf Höß gedeckt“¹⁵⁶ sei.

In einem Interview mit dem *Bayrischen Rundfunk* 2011, dem Erscheinungsjahr von *Der Kommandant*, beruft sich Amann auch auf einen persönlichen Wunsch nach Aufklärung, nämlich dann, wenn er selbst mit einem Thema nicht „fertig“ wird:

Ich werde mit bestimmten Dingen nicht fertig, [...] in meinem eigenen Leben und eben mit Dingen die auch von der Welt auf mich einstürzen und wenn ich mit etwas nicht fertig werde, dann beginne ich zu

¹⁵⁰ Amann, Jürg: *Der Kommandant*. Nach den Aufzeichnungen des Rudolf Höß. München: dtv 2012.

¹⁵¹ Ebd., S. 107–108.

¹⁵² Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 107.

¹⁵³ Littell, Jonathan: *Die Wohlgesinnten*. Berlin: Berlin Verlag 2008.

¹⁵⁴ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 108.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

schreiben. Also es ist weniger die Faszination im positiven affirmativen Sinn als das Ungeheuerliche, Unfassbare, was ich dann zu fassen versuche indem ich ihm eine Form gebe.¹⁵⁷

Wie bereits in der Einleitung kurz angeschnitten, weist das von Amann in *Der Kommandant* angewandte literarische Verfahren Ähnlichkeiten zu Peter Weiss' Arbeitsweise auf. Auch Amann intendiert, die von Rudolf Höß' getätigten Aussagen in ihrer ursprünglichen Form stehenzulassen, möchte seinem „Monolog“ nichts hinzufügen. Es liegt also nahe, dass es auch zwischen Weiss' und Amanns Poetik einige Parallelen gibt, sich Amann auch klar auf den Dokumentarismus beruft. Er sieht sich selbst nicht als den Autor, „inhaltlich gesehen, dieses Buches *Der Kommandant*, sondern nur der Autor dieser speziellen, dramaturgischen Form.“¹⁵⁸ Auf diese Art und Weise schaltet sich der Autor als kommentierende Instanz scheinbar aus, beim Lesen muss man sich ein eigenes Bild machen, ein eigenes Urteil treffen. Amann versteht sich selbst nicht als Erfinder: „Im Grunde finde ich nur, ich erfinde tatsächlich nicht, aber ich finde Dinge, die mich so sehr affizieren, dass sie dann so viel mit mir selber zu tun bekommen, dass ich sie einfach wieder loswerden muss. Und das gerät nur über die Gestaltung.“¹⁵⁹

Jürg Amann hat schon vorher mit Stoffen gearbeitet, die auf den ersten Blick befremdlich wirken, „um das Unheimliche mit dem Schreiben zu bannen.“¹⁶⁰ Über seine Auseinandersetzung mit dem sprachlichen Material zu *Der Kommandant* sagt Amann: „Als ich auf dieses Material gestoßen bin, ahnte ich noch nicht, dass es auch eine Auseinandersetzung mit mir selber werden würde. Das ist es dann tatsächlich geworden in diesem langen dramaturgischen Zuspitzungsprozess [...].“¹⁶¹ Darf man Amanns Worten glauben, sind es also hauptsächlich persönliche Motive, die ihn zum Schreiben bringen. Die dokumentarische Form wäre in diesem Fall die von ihm individuell bevorzugte Art zu schreiben, was nicht zwingend damit in Zusammenhang gebracht werden kann, dass die von ihm behandelten Texte seiner Meinung nach notwendigerweise dokumentarisch behandelt werden müssten. Auch scheint sein Bedürfnis, bestimmte Stoffe zu behandeln, vorrangig mit persönlicher Beschäftigung zusammenzuhängen – die literarische Auseinandersetzung findet somit statt, wenn für ihn selbst

¹⁵⁷ <http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lesezeichen/lesezeichen-video100.html>; 00:04:13 (22.11.2015).

¹⁵⁸ <http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lesezeichen/lesezeichen-video100.html>; 00:04:38 (22.11.2015).

¹⁵⁹ Ebd.; 00:05:11 (22.11.2015).

¹⁶⁰ Ebd.; 00:00:20 (22.11.2015).

¹⁶¹ Ebd.; 00:01:14 (22.11.2015).

ein Wunsch nach eingehender Beschäftigung besteht, somit im Gegensatz zu Weiss weder eine politische noch eine gesellschaftliche Motivation hinter seinem literarischen Schaffen liegt.

Allein die Wirkung des Textes wird im weiteren Verlauf der Arbeit Aufschluss darüber geben können, ob und wie brisant das Thema auch heute noch ist. Seine editorische Notiz schließt Amann mit folgenden, auch für diese Arbeit richtungsweisenden Worten: „Ursprünglich für die Bühne und fürs Hörspiel konzipiert, mag dieser Originalton-Monolog nun auch als Lesedrama im doppelten Wortsinn seine Wirkung tun.“¹⁶²

2.3 | Die Frage der Zeugenschaft

„Zeugenschaft ist zunächst eine physische Gegebenheit, eine Sache von Augen und Ohren, deren moralische Dimension aber unverkennbar ist: die Verantwortung für das Zeugnis, für die kontinuierliche Verkündigung des Gesehenen und Gehörten“¹⁶³, sagte Geoffrey Hartman, und beschreibt gleichzeitig die Begriffe *Gedächtnis*, *Zeugen* und *Zeugnis* als überladen, sie hätten zu viele Bedeutungen, was zu Verwirrung führen könne.¹⁶⁴ Es wird im Folgenden der Versuch unternommen, Tendenzen und Aspekte von Zeugenschaft zu beschreiben, um eine Positionierung für die darauf folgende Untersuchung zu ermöglichen.

Das traditionelle Verständnis eines Zeugnisses ist die Tätigkeit einer Äußerung vor einer RichterIn oder einem Richter und setzt die Anwesenheit einer Zeugin oder eines Zeugen voraus.¹⁶⁵ Dieses Verständnis lässt sich je nach Zeit erweitern – heute, in einer multimedialen Gesellschaft sind die Möglichkeiten des Zeugnisablegens sehr breit gefächert. Einzige Voraussetzung ist, dass sich die bezeugte Aussage an jemanden anderen, an irgendeine Art von

¹⁶² Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 108.

¹⁶³ Hartmann, Geoffrey: Die Ethik des Zeugnisses. Ein Interview mit Geoffrey Hartman. Das Interview führten Ian Balfour und Rebecca Comay (2000). In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 53.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁶⁵ Hernández Hernández: Photographie und *Testimonio*. Gerechtigkeit und Performativität zwischen Bild und Sprache. In: Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 160.

Publikum, richtet.¹⁶⁶ Das Zusammenspiel zahlreicher Umstände ermöglicht die Aufzeichnung von Aussagen, so dass kein Gerichtshof eingerichtet, kein juristischer Rahmen geschaffen werden muss.¹⁶⁷ Für das 21. Jahrhundert beschreibt Hartman vor allem das Video als wichtige Zeugnismöglichkeit, da es als Medium der Stimme ein Gesicht verleiht, und dadurch das „geisterhafte“, das einem körperlosen Klang inhärent ist, überwindet.¹⁶⁸

Das Recht, das nicht mit Gerechtigkeit gleichgesetzt werden kann, versucht sich dieser anzunähern, kann stets nur rechtens, nicht aber gerecht entscheiden.¹⁶⁹ Das Ablegen eines Zeugnisses impliziert gewissermaßen eine Einwilligung, Verantwortung für die Wahrheit zu übernehmen: „Es bedeutet [...] aufgrund des juristischen Gebotes und aus der gesetzlichen Verpflichtung zu sprechen, welche dem Zeugen mit dem Eid auferlegt sind.“¹⁷⁰ Shoshana Felman stellt diesbezüglich fest, dass Bezeugen nicht bloß ein Erzählen ist, sondern dass man sich durch das Ablegen eines Zeugnisses vielmehr anderen gegenüber verpflichtet, ihnen das Zeugnis überantwortet.¹⁷¹ Im und durch das Sprechen selbst wird Verantwortung übernommen „für die Vermittlung der Geschichte und für die Wahrheit eines Geschehens, für etwas, das seinem Wesen nach die Grenzen des Persönlichen überschreitet und allgemeine (nicht-persönliche) Gültigkeit und Konsequenzen hat.“¹⁷² Anhand von Zeugenaussagen sollen Begebenheiten objektiv rekonstruierbar werden, weshalb Felman folgert, dass diese Zeugnisse ihrem Wesen nach unpersönlich sind und sich die Frage stellt, wie es dazu kommt, dass die Rede der Bezeugenden so einzigartig und unersetzbar ist, was es bedeutet, dass eine Geschichte – oder Geschichte als solche – nicht von jemand anderem erzählt werden kann.¹⁷³

Prinzipiell trägt eine Klägerin oder ein Kläger eine Anklage bei Gericht vor, während die Argumentation der oder des Beschuldigten die Nichtigkeit der Anklage aufzeigen will.¹⁷⁴ Diesen

¹⁶⁶ Vgl. Schneider, Christian: Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 161–162.

¹⁶⁷ Vgl. Hartmann, Geoffrey: Die Ethik des Zeugnisses, S. 67.

¹⁶⁸ Vgl. Hartmann, Geoffrey: Die Ethik des Zeugnisses, S. 55.

¹⁶⁹ Hernández Hernández, Pablo: Photographie und *Testimonio*, S. 159.

¹⁷⁰ Felman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 173.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 174.

¹⁷⁴ Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit. Übersetzt von Jochen Vogl. Reihe: Henschen, Hand-Horst (Hg.): Supplemente, Band 6. 2. korrigierte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1989, S. 27.

Sachverhalt nennt Lyotard *Widerstreit*, die klagende Person wird in diesem Fall ihrer Beweismittel beraubt und dadurch zum Opfer.¹⁷⁵ Wenn sich diese dem Idiom, in dem der Rechtsstreit beigelegt wird, nicht bedient, kann sie „innerhalb des Geltungsbereichs dieses Idioms nicht bestehen und ist ein Sklave.“¹⁷⁶ Erst indem sie es gebraucht, wird sie zu Klägerin oder Kläger.¹⁷⁷ Dennoch bleibt die Person, trotzdem sie eine klagende Rolle einnimmt, zugleich Opfer.¹⁷⁸

Einen anderen, ergänzenden Ansatz beschreibt Aleida Assmann, die vier Grundtypen von Zeugenschaft bestimmt. Erster Typ ist der „juridische Zeuge“¹⁷⁹. Er hat eine lange Tradition und seine Funktion unterscheidet sich je nach Prozess: in einem Strafprozess tritt das Opfer selbst als Zeugin beziehungsweise als Zeuge auf, im Zivilprozess übernimmt die bezeugende Person eine dritte Instanz, die zwischen der für den Schaden verantwortlichen und der geschädigten Person vermittelt.¹⁸⁰ Als zweiten Typ beschreibt Assmann den „religiösen Zeugen“¹⁸¹, der Opfer einer politischen Gewalt ist, diese jedoch auf seine Weise umkodiert, sodass aus dem physischen Tod ein symbolischer Akt wird, er dadurch zum Märtyrer wird.¹⁸² Als dritter folgt der „historische Zeuge“¹⁸³, der nicht nur Überlebender ist, sondern auch der Noch-Lebende, der sein Zeugnis wichtiger vergangener Ereignisse durch seine Erfahrungen und Erinnerungen weitervermittelt.¹⁸⁴ Assmann beschreibt den vierten Typ als „moralischen Zeugen“¹⁸⁵, der als neuer Typ im 20. Jahrhundert nach dem Holocaust entstand und „Züge von allen anderen Zeugen in sich aufgenommen hat und sich gleichzeitig von ihnen allen grundlegend unterscheidet“¹⁸⁶. Drei Aspekte scheinen hier besonders bedeutsam: erstens, die verkörperte Wahrheit des Zeugnisses, zweitens, die Konstruktion einer moralischen Instanz und drittens, die Wahrheitsmission.¹⁸⁷

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, S. 27.

¹⁷⁸ Ebd., S. 28.

¹⁷⁹ Assmann, Aleida: Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 35.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 37.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Ebd., S. 39.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁸⁵ Ebd., S. 41.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 44.

Besonders im Falle von Augenzeugenberichten zählt die Unmittelbarkeit, also das „reine, verletzende Gewicht der Erfahrungen“.¹⁸⁸ Denn in der juristischen, philosophischen und epistemologischen Tradition der westlichen Welt liegt der Zeugenschaft das Augenzeugnis zugrunde, der „Augenzeugenbericht“ hat somit im Gerichtssaal die größte Beweiskraft.¹⁸⁹ Vor allem die frühe Konzentrationslagerforschung stütze sich, aus einer Not heraus, hauptsächlich auf Augenzeugnisse, da ansonsten nur Materialien und Akten der Täterseite überliefert wurden.¹⁹⁰

Sowohl das Zeugnis von Überlebenden historischer Katastrophen als auch die Produktion des Zeugnisses sind „irreduzibel singulär und subjektiv“, und gründen besonders dort auf Erfahrung, wo „die Beweisführung in rechtlicher oder historiographischer Hinsicht faktische Objektivität“¹⁹¹ erreichen möchte:

[D]er Überlebende von extremer politischer Gewalt hat die Erfahrung einer noch nie dagewesenen Todesnähe im Kontext des Ausgeschlossenseins eines Kollektivs von der Menschheit gemacht. Das Wesen der vom Staat ausgeübten Gewalt und die Art der Tötung weicht von anderen kollektiven Gewalttaten derart ab, dass die menschliche Vorstellungskraft angesichts des Mordes – so eine immer wiederkehrende Feststellung der Überlebenden – immer nur versagen kann, was sich in der Reflexion über die ästhetische Darstellbarkeit und Sagbarkeit der Erfahrung ausdrückt [...].¹⁹²

Das Berichten über eine solche Katastrophe kann dem Psychoanalytiker Dori Laub zufolge für die Überlebenden oftmals eine Wiederholung des Traumas bewirken: „Survivors will experience tragic life events not as mere catastrophes, but rather as a second Holocaust, the ultimate victory of their cruel fate, which they have failed to turn around, and the final corroboration of the defeat of their powers to survive and to rebuild.“¹⁹³ So kann der Akt des Erzählens, im Sinne einer persönlichen Aufarbeitung, kontraproduktiv wirken: „The act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is *re-living*; not relief, but further retraumatization.“¹⁹⁴ Wer Zeugnis ablegt, tritt in ein neues Erinnerungsmilieu

¹⁸⁸ Hartman, Geoffrey: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah, S. 36.

¹⁸⁹ Vgl. Felman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft, S. 176.

¹⁹⁰ Vgl. Plato, Alexander von: Geschichte ohne Zeitzeugen? Einige Fragen zur „Erfahrung“ im Übergang von Zeitgeschichte zur Geschichte. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 143.

¹⁹¹ Kalisky, Aurélia: Jenseits der Typologien: die Vielschichtigkeit der Zeugenschaft. In: Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 203.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In: Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.): Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York und London: Routledge 1992, S. 65.

¹⁹⁴ Ebd., 67.

ein, nur wer an die Existenz einer Gemeinschaft glaubt, die das Zeugnis annehmen kann, hat auch die Möglichkeit, das persönliche Gedächtnis wiederzufinden und wiederzugeben.¹⁹⁵ „Man muss wohl nicht darauf hinweisen, dass es problematisch ist, wenn Menschen oder Gruppen ihre Identität auf Trauma oder Katastrophe gründen.“¹⁹⁶ Das mache laut Hartman die gegenwärtige Bedeutung der Erinnerung zwar nicht illegitim, spiele aber ohne Zweifel eine Rolle bei der „explosionsartigen Vermehrung von Memoiren und Autobiografien, auch wissenschaftlicher Art.“¹⁹⁷

Erzählen Augenzeuginnen und -zeugen jedoch von ihren traumatischen Erfahrungen, benötigen sie eine Zuhörerschaft, wie Dori Laub feststellte: „Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. [...] Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking *to somebody* [...].“¹⁹⁸ Diese Zuhörenden bezeichnet Baer als *sekundäre Zeugen*, als Zeugenschaft durch Vorstellungskraft.¹⁹⁹ „Da die Zeuginnen und Zeugen als Gedächtnisträger jedoch singular und nicht zu ersetzen sind“, so Baer, „müssen die Grenzen und Risiken dieser Form der *sekundären* Zeugenschaft sorgfältig untersucht werden.“²⁰⁰ Baer spricht hier vor allem die Grenzen und Risiken im Bezug auf die Feststellung von Authentizität und Richtigkeit der sekundären Zeugnisse an. Einen weiteren Aspekt der sekundären Zeugenschaft, nämlich die Schwierigkeiten für die Zuhörenden, gibt Dori Laub zu bedenken:

The listener to the narrative of extreme human pain, of massive psychic trauma, faces a unique situation. In spite of the presence of ample documents, of searing artefacts and of fragmentary memoirs of anguish, he comes to look for something that is in fact nonexistent; a record that has yet to be made. [...] The listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time. By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma himself.²⁰¹

Zeugnis abzulegen kann also sowohl für die Bezeugenden als auch für die Zuhörenden belastend sein, andererseits gibt es die Möglichkeit, eine emotionale „Erlösung“ durch das Ablegen eines Zeugnisses zu erfahren, jedenfalls aber zur Aufdeckung der faktischen Wirklichkeit beizutragen, Unrechtmäßigkeiten aufzuklären.

¹⁹⁵ Vgl. Hartmann, Geoffrey: Die Ethik des Zeugnisses, S. 65.

¹⁹⁶ Ebd., S. 74.

¹⁹⁷ Hartmann, Geoffrey: Die Ethik des Zeugnisses, S. 74.

¹⁹⁸ Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening, S. 70–71.

¹⁹⁹ Baer, Ulrich: Einleitung, S. 11.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening, S. 57.

In seiner 1965 erschienenen *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*²⁰² schildert Peter Weiss seinen Eindruck von Bezeugenden, Zeugnissen und intellektueller Zeugenschaft, zeigt gleichzeitig die Aporien der Thematik auf:

[...] nur stockende Aussagen von einigen wenigen Überlebenden, dazu Beweisstücke, belichtete Filme, Spiegelungen aus dem Abstand von zwei, drei Jahrzehnten geworfen, Dokumente, Aktenpapiere, Protokollhefte, Tabellen, Ziffern, und Bücher, Bibliotheken, ein Buch forderte das Lesen von anderen Büchern, lesend Band nach Band verbrachte ich lange Zeit, alles war schon gesagt, und doch war für mich noch nichts gelöst, was aber konnte ich da noch lösen?²⁰³

Die Rolle der Kunst, selbst den Zeugenstand einzunehmen, nicht einfach nur Zeugin zu sein, verkörpert besonders deutlich Claude Lanzmanns Film *Shoah*: „Der Film übernimmt Verantwortung für seine Zeit, indem er die Bedeutung unseres Zeitalters als ein Zeitalter der Zeugenschaft herausstellt; ein Zeitalter, in dem die Zeugenschaft selbst ein massives Trauma erlitten hat.“²⁰⁴ Untenstehende Analyse soll zeigen, mit welchen Konzepten von Zeugenschaft *Die Ermittlung* und *Der Kommandant* arbeiten, auch wie ihre Bedeutung in der literarischen Auseinandersetzung mit Zeugnissen des Holocaust eingeordnet werden kann. Sie soll zeigen, was es bedeutet, Zeugin oder Zeuge zu sein, was Zeugenschaft bedeutet, wenn sie eine völlig einzigartige und unersetzliche topographische Stellungnahme in Bezug auf ein Geschehen ist, was Zeugenschaft bedeutet, wenn sie auf der Einzigartigkeit der narrativen Durchführung einer Geschichte beruht.²⁰⁵ Denkt man diesen Gedanken, den der Einzigartigkeit des Zeugnisses, zu Ende, drängt sich unweigerlich die Frage auf, wie nach dem absehbaren Ende des „Zeitalters der Zeugenschaft“ mit den Zeugnissen der Überlebenden des Nationalsozialismus und des Holocaust umzugehen sein wird.²⁰⁶ Christian Schneider gibt zu bedenken, dass angesichts der aktuellen Flut von Film- und Fernsehdokumentationen, dokumentarischen Dramen und Spielfilmen, Biografien und Erinnerungsbüchern, die allesamt

²⁰² Weiss, Peter: *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010⁴, S. 125–141.

²⁰³ Weiss, Peter: *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, S. 136.

²⁰⁴ Felman, Shoshana: *Im Zeitalter der Zeugenschaft*, S. 175.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 176.

²⁰⁶ Vgl. Elm, Michael und Gottfried Kößler. Einleitung. *Zeugenschaft des Holocaust – Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 7.

historiografische Dignität beanspruchen, kaum vom „Verblassen“ der Zeugnisse gesprochen werden kann.²⁰⁷

2.3.1 | Authentizität und Verlässlichkeit von Zeugenschaft

Die vermutlich erste Frage, die bei jeder Beschäftigung mit Zeugenschaft aufkommt, ist jene nach der Authentizität und Verlässlichkeit von Zeugenschaft. Die erste Schwierigkeit liegt diesbezüglich in der Einschätzung der biographischen Verbundenheit der Sprechenden mit dem zu verhandelnden Gegenstand, was im Falle des Holocaust konkret bedeutet: wer darf über den Holocaust schreiben, sprechen, filmen et cetera?²⁰⁸ Vor allem in Bezug auf den Holocaust ist die Verlässlichkeit des Sprechens eine „unabdingbare Notwendigkeit, um die Erinnerung überhaupt sinnvoll angehen zu können.“²⁰⁹ Das Verhältnis von Erinnerung und faktischer Wirklichkeit ist jedoch besonders im Zusammenhang mit dem Aspekt der Traumabewältigung zunehmend kritisch hinterfragt worden. Es zeigte sich, dass dem aktiven Prozess des Erinnerns in der Verarbeitung einer traumatischen Vergangenheit eine wichtige Rolle zukommt.²¹⁰ Dori Laub schreibt beispielsweise von einer Zeugin, die aussagte, sie habe vier Rauchfänge bei den Krematorien in Auschwitz qualmen gesehen, tatsächlich gab es in Auschwitz jedoch keine vier Rauchfänge bei den Krematorien. Als ihre Aussage als „historisch falsch“ angesehen wurde, widersprach Dori Laub:

The woman was testifying, [...] not to the number of chimneys blown up, but to something else, more radical, more crucial: the reality of an unimaginable occurrence. One chimney blown up in Auschwitz was as incredible as four. The number mattered less than the fact of the occurrence. [...] The woman testified to an event that broke the all compelling frame of Auschwitz, where Jewish armed revolts just did not happen, and had no place. She testified to the breakage of a framework. That was historical truth.²¹¹

In Zeugnisberichten auftretende Widersprüchlichkeiten sind also kein grundlegendes Manko für die Trauerarbeit, da auch durch sie dem Widerstand gegen die erlittene Unterdrückung Ausdruck verliehen wird – zu unterscheiden ist, Freiburg und Bayer zufolge, jedoch die „Ar-

²⁰⁷ Vgl. Schneider, Christian: Trauma und Zeugenschaft, S. 158.

²⁰⁸ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 9.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening, S. 60.

beit am Trauma von der historiographischen Aufarbeitung der Vergangenheit, die einem anderen Faktualitätsanspruch unterliegt.“²¹² Ein weiterer Aspekt der Erinnerung ist auch die zunehmende Distanz der Zeuginnen und Zeugen zu den Ereignissen. Eine Vermischung von tatsächlich Erlebtem, später erlangtem Geschichtswissen und im Laufe der Zeit gemachten Erfahrungen kann stattfinden; die vermeintlichen „Erinnerungen“ können teilweise unmöglich aus der Erinnerung eines Kindes stammen.²¹³ Ruth Klüger schreibt über ihre eigenen verfälschten Erinnerungen:

So verführen gerade die genauesten Erinnerungen zur Unwahrheit, weil sie sich auf nichts einlassen, was außerhalb ihrer selbst liegt, und den auf ein später entwickeltes Urteil und weiteres Wissen gegründeten Gedanken stur ihre eigene Beschränktheit entgegensetzen und daher auch keine kommensurablen Gefühle aufkommen lassen.²¹⁴

Bezieht man die Möglichkeit des Schweigens in die Debatte rund um die Zeugenschaft, auch um die Verlässlichkeit von Zeugnissen mit ein, ergeben sich etliche neue Problemfelder, die mitbedacht werden müssen. „Nicht zu sprechen ist Teil der Fähigkeit zu sprechen, da die Fähigkeit eine Möglichkeit darstellt und diese eine Sache wie deren Gegenteil impliziert“²¹⁵, schreibt Lyotard. Obwohl Schweigen eine Fähigkeit ist, scheint sie keine tatsächliche Option zu sein, sobald man ein Verbrechen bezeugt und sich nicht schuldig machen möchte. So schreibt Rolf Hochhuth im Vorwort zu *Der Stellvertreter*: „Es bleibt, daß ein Verbrechen solcher Weise zu einem nicht geringen Teil auf alle Zeugen zurückfällt, die geschwiegen haben, was immer die Gründe ihres Schweigens gewesen sein mögen.“²¹⁶ Es gilt hier zu unterscheiden, ob man ein Verbrechen bezeugt, und sich dann entschließt, zu schweigen, oder ob man Opfer eines Verbrechens wurde, und das Sprechen über Vergangenes eine Unmöglichkeit bedeutet. „[T]he imperative to tell the story of the Holocaust“, so Laub, „is inhabited by the impossibility of telling and, therefore, silence about the truth commonly prevails.“²¹⁷ Für ersteren Fall scheint die von Erwin Piscator formulierte Meinung, man müsse von der Freiheit, sittlich und menschenwürdig zu handeln, die jeder besitzt und die auch jeder unter dem nationalsozialistischen Regime besaß, ausgehen, wenn man die Vergangenheit zu bewältigen

²¹² Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 9.

²¹³ Vgl. hierzu: Laub, Dori: *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival*. In: Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York und London: Routledge 1992, S. 76: *Curiously enough, the events are remembered and seem to have been experienced in a way that was far beyond the normal capacity for recall in a young child of my age.*

²¹⁴ Klüger, Ruth: *Weiter leben*, S. 30.

²¹⁵ Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, S. 28.

²¹⁶ Hochhuth, Rolf: *Der Stellvertreter*, S. 8.

²¹⁷ Laub, Dori: *An Event Without a Witness*, S. 79.

sucht.²¹⁸ Diese Freiheit zu leugnen hieße Piscator zufolge auch die Schuld zu leugnen, „die jeder auf sich genommen hat, der seine Freiheit nicht dazu benutzte, sich gegen die Unmenschlichkeit zu entscheiden.“²¹⁹

Auch Martin Walser schreibt 1965 in *Unser Auschwitz* von unterlassener Zeugenschaft:

Wir vergessen, sozusagen vom Ergebnis betäubt, daß wir zumindest geduldige Zeugen waren, als sich von 1933 bis 1943 ein Schritt nach dem anderen sichtbar vor uns vollzog: Von der *Verordnung zum Schutz von Volk und Staat* (28.2.1933) zum *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (7.4.1933), zum *Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre* (15.9.1935) bis hin zu den Verordnungen, die die Kristallnacht ermöglichten, und den im gleichen November erlassenen Verordnungen, die ihr Ziel dann anno 43 erreichten in der *13. Verordnung zum Reichsbürgergesetz*, die die jüdischen Bürger endgültig der Willkür der SS auslieferte. Sollten wir noch ein Gefühl dafür gehabt haben, daß wir dieser Entwicklung zu geduldig zugeschaut hätten, dann sagen wir uns jetzt ganz heftig: wir haben nichts gewußt.²²⁰

Hier eröffnet sich also die Dimension der Zuschauenden: „sie hielten sich für machtlos – so sehr, daß sie es faktisch wurden.“²²¹ Besonders ambivalent erscheint die Einteilung der Gruppen von Zeuginnen und Zeugen, da die Unterscheidung von Opfern und Kollaborierenden oder von Zuschauenden und Kollaborierenden bis zu einem gewissen Grad unklar bleibt.²²² Ein neues und kritisches Interesse wird wichtig, Täterschaft und Schuld zu überdenken und zu verstehen.²²³ In Raul Hilbergs Unterteilung in *Täter, Opfer, Zuschauer* geht es nicht nur um die „Verschiedenheit von Standpunkten oder um unterschiedliche Grade der Verwicklung und emotionalen Beteiligung, sondern vielmehr um die Unvereinbarkeit verschiedener topographischer und kognitiver Positionen, deren Diskrepanz nicht überbrückt werden kann.“²²⁴ Hartman beschreibt vor allem die Situation des *intellektuellen Zeugen* als paradox: „Falls er der Forderung nach aktivem Handeln nachgibt und Partei für die eine oder andere Seite ergreift und diese Seite dann verliert, fühlt er sich bloßgestellt. Falls er nicht handelt und zu einem Zuschauenden wird, der sich Zeit läßt, wächst Antiintellektualismus.“²²⁵

²¹⁸ Piscator, Erwin: Vorwort. In: Hochhuth, Rolf: *Der Stellvertreter*. Ein christliches Trauerspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012⁴¹, S. 10.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Walser, Martin: *Unser Auschwitz*. In: Walser, Martin: *Unser Auschwitz*. Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2015, S. 114.

²²¹ Hilberg, Raul: *Täter, Opfer, Zuschauer*. Die Vernichtung der Juden 1933–1945. Frankfurt am Main: S. Fischer 1992², S. 9.

²²² Vgl. Hartman, Geoffrey: *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*, S. 46.

²²³ Vgl. ebd., S. 45.

²²⁴ Felman, Shoshana: *Im Zeitalter der Zeugenschaft*, S. 177.

²²⁵ Hartman, Geoffrey: *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*, S. 45.

Die Frage nach Authentizität und Verlässlichkeit von Zeugenschaft erweist sich als besonders komplex, da unzählige Bereiche eine Einbeziehung fordern: die unterschiedlichen Persönlichkeiten der Zeuginnen und Zeugen, das Trauma der einzelnen Betroffenen, die individuelle Schuldigkeit, die persönliche Erinnerung an Geschehenes, aber auch die Einordnung in Zeugengruppen, die Vielfältigkeit der Zeugnisse, die unterschiedlichen Zuhörenden und alle Parameter, die beim Ablegen der Zeugenaussage als mögliche Einflüsse erkennbar werden. Das Erinnern ist kein Vorgang, der die rekapitulierte Realität abbildet, sondern ein Prozess, der dem „Augenblick des Erinnert-Werdens und dem Moment der Niederschrift verhaftet ist. Subjektive Wahrnehmung und psychische Verarbeitung sind ihm ebenso eigen wie temporale Verschiebungen.“²²⁶

2.3.2 | Relevanz und Verlässlichkeit literarischer Zeugenschaft

Wenn Überlebende des Holocaust ihre Geschichten niederschreiben, handelt es sich stets um Berichte ungeheurer Leid- und Todeserfahrungen, ihr Schreiben kommt „einem Rückweg vom Tode zum Leben gleich, einem Rückweg, der zu entziffern ist als die Rückkehr in eine Welt, in der nichts mehr Ähnlichkeit hat mit dem, was es sein sollte.“²²⁷ Dennoch können anhand von Zeugenaussagen, besonders in der Literatur, die dauerhaften Nachwirkungen des Holocaust so erfahren werden, wie dies in kaum einer anderen Ausdrucksform möglich wäre.²²⁸ Langer erklärt, dass man sich beim Beiwohnen von Zeugenaussagen „in der Gegenwart einer Vergangenheit [befindet], die weder ausgelöscht wurde noch werden kann, eines Moments, der uns weniger präsentiert als vielmehr re-präsentiert wird, der sich uns nicht so sehr darstellt, als eher erneut stellt [...]“.²²⁹

Im Bezug auf die Authentizität der Zeuginnen und Zeugen im Drama entfachte *Die Ermittlung* eine heftige Debatte, auch wurde die Frage gestellt, wer überhaupt die Berechtigung

²²⁶ Jaiser, Constanze: Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945. In: Eke, Norbert Otto und Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 107.

²²⁷ Ebd., S. 107.

²²⁸ Vgl. Langer, Lawrence: Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 59.

²²⁹ Ebd.

hätte, für die Opfer zu sprechen.²³⁰ Denn das Zeugnis steht immer unter Verdacht, bloße Fiktion zu sein²³¹, Bezeugende sind somit Wissenstragende, zugleich erscheinen sie jedoch als isolierte Individuen, die ihr „Geheimnis“ nie ganz teilen, nie ganz mitteilen können.²³² Peter Weiss hat häufig behauptet, die wahren Verfasser der *Ermittlung* hießen Boger und Kaduk, Stark und Klehr, und er als Autor habe sich darauf beschränkt, die „Sätze ein wenig zu glätten und den Zeugniswirrwarr in eine einprägsame Szenensequenz zu verwandeln.“²³³ Da Peter Weiss seinen Text in Wirklichkeit jedoch aus einer mit „hohem Kunstverstand exakt ausgeklügelten Bilderabfolge“²³⁴ gestaltet, stellt sich möglicherweise die Frage, wie authentisch die Aussagen des Stücks tatsächlich sein können, inwieweit Peter Weiss tatsächliche Aussagen aus den Prozessberichten adaptiert, um gesellschaftskritisch zu arbeiten. Eine Beantwortung dieser Frage wurde in diverser Sekundärliteratur unternommen, wie befriedigend, aber auch wie notwendig die Antworten tatsächlich sind, liegt im Auge der Rezipierenden. Ganz allgemein möchte die dokumentarische Literatur, die den Holocaust als Thema hat, Distanz zwischen Publikum und dramatischen Figuren schaffen. Denn jede Identifikation käme einer Überidentifikation nahe, diese führe zu einer Personifizierung und in weiterer Folge zur Aneignung der Identitäten anderer.²³⁵ Die Distanz zwischen dem Ich und dem Anderen würde verletzt, eine intellektuelle Zeugenschaft dadurch unmöglich.²³⁶

Auf den ersten Blick scheint Peter Weiss' elfte Notiz (siehe Kapitel 2.2.1), das dokumentarische Theater könne, im Gegensatz zu den tatsächlichen Prozessverhandlungen, das Publikum in die Verhandlung miteinbeziehen und es dadurch mit den Angeklagten oder den Anklagenden gleichsetzen, es zu Teilnehmenden einer Untersuchungskommission machen²³⁷, als Widerspruch zu der These der notwendigen Distanz. Jedoch möchte er auch eine „widerstrebende Haltung aufs äußerste provozieren“²³⁸, was wiederum als distanzgebendes Verfahren angesehen werden kann. Auch der zeitliche Abstand zwischen Bezeugtem, Zeugnis und

²³⁰ Vgl. Baer, Ulrich: Einleitung, S. 29.

²³¹ Vgl. Schmidt, Sibylle: Was bezeugt Literatur? Zum Verhältnis von Zeugnis und Fiktion. In: Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 181.

²³² Schmidt, Sibylle: Was bezeugt Literatur?, S. 185.

²³³ Jens, Walter: „Die Ermittlung“ in Westberlin. In: Weiss, Peter: Die Ermittlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 205.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl. Hartman, Geoffrey: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah, S. 43.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 100–101.

²³⁸ Ebd., S. 101.

Rezeption des Zeugnisses, sozusagen die „natürlich gegebene Distanz“, spielt eine wesentliche Rolle, wie am Beispiel des *Kommandanten* von Jürg Amann gezeigt werden kann. Es wird hier ausschließlich das Wort, das Zeugnis eines Mannes, noch dazu eines Täters, wiedergegeben. Von Bedeutung sind zum einen der zeitliche Abstand, zum anderen die inzwischen zur Verfügung stehenden Wissens- und Erinnerungsdiskurse, mit denen, wenn auch nicht explizit, eine Intertextualität eingegangen wird.²³⁹

Beinahe prophetisch in ihrer Selbstreferentialität mutet eine Aussage der *Zeugin 5* in der *Ermittlung* an, als sie ein Gespräch mit einem der Bewacher, Flacke, zitiert:

Herr Sanitätsdienstgrad
sagte ich zu ihm
für wen tun Sie das was Sie hier tun
einmal werden doch alle verschwinden müssen
denn es darf nicht einen einzigen Zeugen geben
Da sagte er
Genügend werden unter uns sein
die das zu verhindern wissen²⁴⁰

„[E]s gibt nun einmal die Zeugen und ihre Aussagen!“, schreibt Elie Wiesel, und meint, dass wenn die „Griechen die Tragödie erfanden, die Römer die Sendschreiben und die Renaissance die Sonette, so hat unsere Generation eine neue Literatur erfunden: die der Dokumentation in den Aussagen der Zeugen.“²⁴¹ Er fordert, dass alle Zeuginnen und Zeugen ihr Zeugnis in die Zukunft hineintragen. Gegen ein Vergessen, und dass so etwas wie der Holocaust nie wieder geschehe.²⁴² Eine Möglichkeit gegen das Vergessen anzuschreiben, ist das Theater: „Dramatisierungen des Stoffes, die auf großen Bühnen für provokative Denkanstöße sorgen, verhindern es, dass nach dem Tod der letzten Zeitzeugen eine universale Stille herrscht. Literatur übernimmt in dieser Hinsicht eine vikarische Zeugenschaft.“²⁴³

²³⁹ Vgl. hierzu: Jaiser, Constanze: Die Zeugnisliteratur von Überlebenden, S. 120.

²⁴⁰ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 51–52.

²⁴¹ Wiesel, Elie: Die Massenvernichtung als literarische Inspiration, S. 30.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust, S. 21.

3 | Peter Weiss: *Die Ermittlung*

Der Frankfurter Auschwitz-Prozess, der als deutscher Strafprozess gegen das Personal des Konzentrationslagers Auschwitz geführt wurde, rückte, wie kein Ereignis zuvor, den Holocaust sowie die NS-Vernichtungspolitik ins Zentrum der gesellschaftlichen Wahrnehmung und kann daher als eine der wichtigsten Zäsuren in der öffentlichen Erinnerungsgeschichte des Holocaust in der BRD gelten.²⁴⁴ Der zuvor dominierende Unwille, das Geschehene überhaupt zu thematisieren, sei es in der Öffentlichkeit – zumal viele Nazis nach Kriegsende in führenden Positionen blieben – oder gar in der Familie, schob die Auseinandersetzung nicht nur auf, sondern machte sie um so peinlicher, als sich das öffentliche Erinnern in den 1960er und 70er Jahren nochmals auf die Täter richtete.²⁴⁵ In allen Strafprozessen, die gegen die Kriegsverbrecher geführt wurden, konnte insgesamt nur ein geringer Teil der über 6.000 SS-Leute, die in Auschwitz stationiert gewesen waren und den Krieg überlebt hatten, jemals vor Gericht gestellt werden.²⁴⁶ Viele dieser Verfahren endeten mit skandalös milden Urteilen oder gar mit Freisprüchen, selbst die vor den alliierten Gerichten erfolgten Verurteilungen hatten durch die großzügige Begnadigungspraxis in der frühen Bundesrepublik meist nicht lange Bestand.²⁴⁷ Auf Basis dieser Sachlage gestalteten sich die Vorbereitungen für den Frankfurter Auschwitz-Prozess als aufwendig und schwierig.²⁴⁸ Nach mehr als zwei Jahren Vorbereitungszeit, in der die Hauptarbeit der ermittelnden Staatsanwälte darin bestanden hatte, Aufenthaltsorte von Auschwitz-Tätern zu ermitteln und Beweismittel gegen sie zusammenzutragen, konnten in der Anklageschrift vorerst insgesamt 24 Beschuldigte angeführt werden.²⁴⁹ Da bei der Eröffnung der Hauptverhandlung weitere zwei Jahre später Richard Baer bereits verstorben war, das Verfahren gegen Gerhard Neubert abgekoppelt wurde und zwei weitere Angeklagte krankheitsbedingt aus dem Verfahren ausschieden, wurde im Frankfurter Auschwitz-Prozess schlussendlich nur gegen 20 Angehörige des Konzentrationslagers Auschwitz verhandelt.²⁵⁰ Am 19. August 1965 begann in Frankfurt die lange

²⁴⁴ Vgl. Fischer, Torben: Frankfurter Auschwitz-Prozess. In: Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript 2007, S. 128.

²⁴⁵ Vgl. Hartman, Geoffrey: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah, S. 37.

²⁴⁶ Vgl. Fischer, Torben: Frankfurter Auschwitz-Prozess, S. 129.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 130.

Verkündung und Begründung der Urteile.²⁵¹ Da bisher kein anderer deutscher Prozess gegen NS-Täter deren Verbrechen so detailliert und umfassend aufgearbeitet hatte, war das öffentliche Interesse am Fortgang des Prozesses groß: Schätzungen gehen von etwa 20.000 Besucherinnen und Besuchern der Verhandlungen aus.²⁵² Die Medien berichteten kontinuierlich und ausführlich von den Verhandlungen und auch die Spiegelungen des Prozesses in künstlerischen Ausdrucksformen zeigten die gesellschaftliche Relevanz der Thematik.²⁵³ Auf eben solche Medienberichte stütze Peter Weiss, zusätzlich zu seinen eigenen Prozessaufzeichnungen und den darauf beruhenden *Frankfurter Auszüge*²⁵⁴, die dokumentarische *Ermittlung*:

Da vom Frankfurter Auschwitz-Prozeß keine eigentlichen Gerichtsprotokolle vorlagen [...], war ich bei meiner Arbeit, neben meinen eigenen Notizen, auf das Studium der Zeitungsberichte angewiesen. Vorbildlich wurde der Prozeß von der FAZ überwacht, wo Bernd Naumann und seine Mitarbeiter ausführlich über jeden der Verhandlungstage, oft bis in die Einzelheiten des Dialogs, Rapport ablegten. [...] Ich spreche B N meinen Dank aus und mache das Lesepublikum auf dieses wichtige Zeitdokument aufmerksam, in dem der Prozeß, der in meinem Oratorium als Konzentrat aufklingt, in der Reichhaltigkeit der alltäglichen Verhandlungen beschrieben wird.²⁵⁵

Bereits in seinen früheren Prosawerken hatte sich Peter Weiss intensiv mit dem Thema Auschwitz auseinandergesetzt. 1960/61 beschreibt er in *Fluchtpunkt*²⁵⁶ seine Reaktionen auf die ersten Dokumentarfilme über Konzentrationslager²⁵⁷:

Dann, im Frühjahr 1945, sah ich den Endpunkt der Entwicklung, in der ich aufgewachsen war. Auf der blendenden hellen Bildfläche sah ich die Stätten, für die ich bestimmt gewesen war, die Gestalten, zu denen ich hätte gehören sollen. Wir saßen in der Geborgenheit eines dunklen Saals und sahen, was bisher unvorstellbar gewesen war, wir sahen es in seinen Ausmaßen, die so ungeheuerlich waren, daß wir sie zu unsern Lebzeiten nie bewältigen würden. [...] Es schien nicht mehr möglich, weiterzuleben, mit diesen unauslöschlichen Bildern vor Augen. [...] Und doch gelang es. [...] Diese Bilder gehörten fortan zu unserem Dasein, sie waren nie wieder wegzudenken, und oft machten sie jedes Wort, das gesprochen wurde, jede Aufzeichnung, zu Lüge und Hohn. Lange trug ich die Schuld, daß ich nicht zu denen gehörte, die die Nummer der Entwertung ins Fleisch eingebrannt bekommen hatten, daß ich entwichen und zum Zuschauer verurteilt worden war. Ich war aufgewachsen, um vernichtet zu werden, doch ich war der Vernichtung entgangen.²⁵⁸

Das oben zitierte Bild, in einem geschlossenen Raum zu sitzen, sich in gesellschaftlicher Sicherheit zu wiegen, kommt in Weiss' Arbeit immer wieder vor; er kritisiert sein eigenes Schreiben, kritisiert das Schreiben generell: „Er sitzt in einem warmen Zimmer, an einem festen Tisch, und schildert die Not anderer. Seine eigene Freiheit ist die Voraussetzung zur

²⁵¹ Vgl. Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1945 – 1966, S. 1089.

²⁵² Vgl. Fischer, Torben: Frankfurter Auschwitz-Prozess, S. 130.

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Weiss, Peter: Frankfurter Auszüge. In: Enzensberger, Hans Magnus (Hg.): Kursbuch 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 152–188.

²⁵⁵ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971, S. 390–391.

²⁵⁶ Weiss, Peter: Fluchtpunkt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

²⁵⁷ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 74.

²⁵⁸ Weiss, Peter: Fluchtpunkt, S. 135–137.

Möglichkeit dieser Schilderung. Eine Welt geht unter, und wir signalisieren diesen Untergang in unsern Zeichensprachen.“²⁵⁹ Auch in seinem Text *Meine Ortschaft*²⁶⁰, in dem Peter Weiss seine Gedanken zu seiner ersten Besichtigung der Gedenkstätte in Auschwitz 1964 aufzeichnet, geht es um die eigene Schuld, kein Opfer gewesen zu sein, die Adorno als die „drastische Schuld des Verschonten“²⁶¹ bezeichnet:

[...] alle diese Städte werden zu blinden Flecken, und nur eine Ortschaft, in der ich nur einen Tag lang war, bleibt bestehen. [...] Nur diese eine Ortschaft, von der ich seit langem wusste, doch die ich erst spät sah, liegt gänzlich für sich. Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam. [...] Ich bin hierher gekommen aus freiem Willen. Ich bin aus keinem Zug geladen worden. Ich bin nicht mit Knüppeln in dieses Gelände getrieben worden. Ich komme zwanzig Jahre zu spät hierher.²⁶²

Vor dieser geschichtlichen Folie soll die Untersuchung des Sprachmaterials der *Ermittlung* Aufschluss über Peter Weiss' Montageverfahren geben, mögliche Wirkungen des Textes, durch ein Betrachten der Rezeptionsgeschichte des Stückes sowie Weiss' Kompositionsprinzipien ausfindig gemacht werden.

3.1 | Rezeption von *Die Ermittlung*

Dieser Abschnitt sucht einen Überblick über die in der Kritik hauptsächlich angesprochenen Themen zu geben. Ein Anspruch auf diskursanalytische Vollständigkeit wird nicht erhoben, vielmehr soll der Einblick in die Rezensionen einen breiter gefächerten Blick auf die nachfolgende Analyse ermöglichen. Gleichzeitig soll die Erwähnung der in der Kritik angesprochenen Punkte die Voraussetzung für Rückschlüsse auf das zeitgenössische Umfeld schaffen. Sie stellt, kontextualisiert mit der Rezeption von *Der Kommandant* von Jürg Amann aus dem Jahr 2011, die Frage in den Raum, wie zu verschiedenen Zeiten mit dokumentarischem Material gearbeitet werden kann.

„Deutschlands Dramatiker sind zum Frontalangriff auf die unbewältigte Vergangenheit und Gegenwart angetreten“²⁶³, schreibt der *Spiegel* und mutmaßt, dass „dieser Trend zeitgenössischer deutscher Dramatik in kommendem Oktober – mit der Uraufführung eines neuen

²⁵⁹ Weiss, Peter: Gespräch über Dante. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010⁴, S. 147.

²⁶⁰ Weiss, Peter: *Meine Ortschaft*. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010⁴, S. 113–124.

²⁶¹ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990⁶, S. 356.

²⁶² Weiss, Peter: *Meine Ortschaft*, S. 114–116.

²⁶³ N.N.: Vom Zyklon B. In: *Spiegel*, 02.06.1965.

Schauspiels von Peter Weiss²⁶⁴ seinen Höhepunkt finden wird. So wurde bereits vor Fertigstellung des Textes, im Frühjahr 1965, in den Medien die Nachricht verbreitet: „Titel des neuen Weiss-Werks: ‚Die Ermittlung‘. Sein Thema: Auschwitz.“²⁶⁵ Es wurde kundgetan, dass alle deutschsprachigen Theater die Uraufführungsrechte für den 19. Oktober 1965 erhalten würden, „[d]och damit nicht genug: Kurz nach dem Großeinsatz auf Deutschlands Bühnen wird das Auschwitz-Stück an ein und demselben Abend über alle deutschen Rundfunksender ausgestrahlt. [...] Und auch eine Fernsehfassung der ‚Ermittlung‘ ist bereits geplant.“²⁶⁶ *Die Ermittlung* wurde so, auch in Anbetracht der zuvor erwähnten Debatte rund um die Undarstellbarkeit des Holocaust, bereits vor ihrer Fertigstellung zum Medienereignis.²⁶⁷ Es genügte der bloße Gedanke, dass Auschwitz zum Gegenstand eines Theaterstücks werden sollte, um die ersten Proteste gegen *Die Ermittlung* auszulösen.²⁶⁸ Zusätzlich spielte die politische Positionierung Weiss’ zum Sozialismus kurz vor der Veröffentlichung (siehe Kapitel 3.2.3) für die Rezeption der *Ermittlung* eine wichtige Rolle.²⁶⁹ „Ein derartiges Bekenntnis inmitten des Kalten Krieges sorgte zum einen für ein verstärktes Interesse an dem Stück, gab der Diskussion aber auch ein antikommunistisches Gepräge, das den Blick vom eigentlichen Diskussionsgegenstand ablenkte“²⁷⁰, meint Roth, und folgert, dass dadurch die Grundlage gebildet wurde, auf dem „die Uraufführung der Ermittlung zum Hauptereignis der Theatersaison werden konnte“²⁷¹. Auch die teilweise heftige Kritik des politischen Charakters des Stücks, der darin bestehe, dass „die Ermordung der Juden als extreme Form der kapitalistischen Ausbeutung dargestellt werde“²⁷², sorgte für mediale Aufregung.

Am 19. Oktober 1965 wurde *Die Ermittlung* schließlich im Rahmen eines Aufführungszyklus uraufgeführt²⁷³ – möglichst zeitgleich an 15 Bühnen in Deutschland.²⁷⁴ In London beteiligte sich Peter Brook mit der *Royal Shakespeare Company* an der Simultanaufführung.²⁷⁵ Beson-

²⁶⁴ N.N.: Vom Zyklon B. In: *Spiegel*, 02.06.1965.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 61.

²⁶⁸ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 74.

²⁶⁹ Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 61–62.

²⁷⁰ Ebd., S. 62.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd., S. 67.

²⁷³ Vgl. Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005³, S. 95.

²⁷⁴ Vgl. Weiss, Peter: *Die Ermittlung*, S. 201.

²⁷⁵ Vgl. Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 95.

dere Aufmerksamkeit fand Erwin Piscators Inszenierung an der Freien Volksbühne Berlin²⁷⁶, die nicht unbedingt eine reflexive Erkenntnis erreichen, sondern vorrangig emotional aufrütteln, eine geradezu körperliche Wirkung hervorrufen wollte.²⁷⁷ Gesteigert wurde die Inszenierung durch die schrill übersteuerte Bühnenmusik Luigi Nonos²⁷⁸ und den nahtlosen Übergang zwischen Zuschauer- und Bühnenraum: „Die Zeugen saßen mit dem Rücken zum Publikum direkt vor der ersten Parkettreihe und stiegen erst für ihre Aussagen auf die Bühne.“²⁷⁹ Auch die szenische Lesung in der Akademie der Künste in Ost-Berlin, an der unter anderen Anna Seghers, Helene Weigel, Ernst Busch und Alexander Abusch mitwirkten, wurde mit besonderem Interesse verfolgt.²⁸⁰ Eine andere bemerkenswerte Aufführung inszenierte der Brecht-Schüler Peter Palitzsch in Stuttgart, er arbeitete vorrangig die sozialkritische Tendenz des Stücks heraus und ließ die gleichen Schauspielerinnen und Schauspieler sowohl die Zeuginnen und Zeugen als auch die Angeklagten spielen: „Palitzsch machte aus der Dokumentation eine Demonstration. [...] So wechselten ständig die Personen, die Zeugenaussagen waren auf mehr Schauspieler verteilt, und die Anonymität der Mitwirkenden wurde unterstrichen.“²⁸¹ Diese Inszenierung führte so, ganz in Peter Weiss' Sinn, vor, dass historische Schuld nicht losgelöst von konkreten gesellschaftlichen Bedingungen entsteht²⁸², und betonte den von Weiss immer wieder hervorgehobenen Aspekt der „Austauschbarkeit von Täter und Opfer“²⁸³. Die zuvor bereits angekündigte Ausstrahlung von Funkfassungen im Oktober, sowohl in der BRD als auch in der DDR²⁸⁴, ermöglichte eine Rezeption für die breite Öffentlichkeit.

Die Rezensionen, unabhängig von affirmativer oder ablehnender Haltung dem Stück gegenüber, berichteten meist über die Regungen des Publikums oder den ausbleibenden Applaus, machten dadurch die Betroffenheit deutlich: „Das Publikum folgte der Aufführung in regloser Stille und Betroffenheit!“²⁸⁵, oder: „Doch es gab keinen Applaus. Bedrückt gingen die Zu-

²⁷⁶ Vgl. Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 95.

²⁷⁷ Vgl. Kraus, Dorothea: Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2007, S. 76.

²⁷⁸ Siehe dazu: Nono, Luigi: Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (1965). In: Nono, Luigi: La fabbrica illuminata. Mainz: Wergo Music Media 1992, Track 3.

²⁷⁹ Vgl. Kraus, Dorothea: Theater-Proteste, S. 76.

²⁸⁰ Vgl. Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 95.

²⁸¹ Buschkiel, Jürgen: Angelegt auf sachliches Referat. In: *Welt*, 25.10.1965.

²⁸² Vgl. Kraus, Dorothea: Theater-Proteste, S. 76.

²⁸³ Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 20.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 95.

²⁸⁵ Colberg, Klaus: Katalog der Abscheulichkeiten. In: *Presse*, 22.10.1965.

schauer nach Hause.“²⁸⁶, beziehungsweise erklärten dadurch teilweise die von ihnen diagnostizierte Fadesse: „Das Ergebnis war Langeweile, leeres Bewusstsein“²⁸⁷, wo aus Angst vor der Inszenierung des Schrecklichen auf Inszenierung verzichtet wurde.²⁸⁸

Häufig in Rezensionen erwähnt wurde auch Peter Weiss' Ansicht, dass er nicht nur auf der Seite der Opfer, sondern auch auf der Seite der Täter hätte stehen können; Auschwitz hielt er nicht nur in Deutschland für möglich, weshalb von Auschwitz in seinem Stück stets nur verallgemeinernd als vom „Lager“ gesprochen wird.²⁸⁹ Die bereits angesprochenen wechselnden Rollen der Schauspieler in so mancher Inszenierung, die ebendiese von Weiss' intendierte Gültigkeit über „Auschwitz und die Ermordung der Juden hinaus“²⁹⁰ verdeutlichen sollten, wurden teilweise heftig kritisiert. Im Text selbst spezifiziert Weiss die Opfer nur an wenigen Stellen durch die Hinzufügung von Herkunftsbezeichnungen.²⁹¹ So heißt es beispielsweise einmal, Teppiche wurden einem „französischen Transport“²⁹² entnommen, und an anderer Stelle wird eine „polnische Frau mit den beiden Kindern“²⁹³ eingeliefert, es ist die Rede von „6 Millionen aus rassistischen Gründen Getöteten“²⁹⁴ und einmal ruft der Oberscharführer Stark: „Los an die Wand Sarah“²⁹⁵. Den jüdischen Vornamen Sarah mussten ab dem 1. Jänner 1939 alle deutschen Jüdinnen auf dem Personalausweis angeben: „Wenn Stark *Sarah* sagt, so ist dies also genauso als wenn er *Jüdin* sagte“²⁹⁶. Häufiger werden „sowjetische“²⁹⁷ Kriegsgefangene genannt.²⁹⁸ „Rhetorisch scheint hier der von den sowjetischen Völkern entrichtete Blutzoll relativ stärker betont zu werden als der Versuch, die Juden auszurotten“²⁹⁹, kritisiert Arnd Beise. „Mag auch der Zweite Weltkrieg in absoluten Zahlen mehr Sowjetbürger als Juden das Leben gekostet haben“³⁰⁰, betont er den zweifellos bestehenden, qualitativen Unterschied zwischen der massenweisen Aufopferung sowjetischer Bürger und dem

²⁸⁶ N.N.: Schock und Schweigen. In: *Spiegel*, 27.10.1965.

²⁸⁷ Naber, Hermann: Die „Ermittlung“ in der Presse. In: *Die Zeit*, 29.10.1965.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Cohen, Robert: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk. Stuttgart: J.B. Metzler 1992, S. 150.

²⁹⁰ Roth, Markus: Theater nach Auschwitz, S. 68.

²⁹¹ Vgl. Beise, Arnd: Peter Weiss. Stuttgart: Reclam 2002, S. 118.

²⁹² Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 63.

²⁹³ Ebd., S. 106.

²⁹⁴ Ebd., S. 195–196.

²⁹⁵ Ebd., S. 113.

²⁹⁶ Chaumont, Jean Michel: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 80.

²⁹⁷ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 114; S. 117 (2x); S. 167; S. 196.

²⁹⁸ Vgl. Beise, Arnd: Peter Weiss, S. 118.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

erklärten Willen der Nationalsozialisten zur völligen Vernichtung des Judentums. „Dies nicht gesehen zu haben, ist der Haupteinwand gegen Peter Weiss und seine *Ermittlung*: dass die spezifisch deutsche Ausprägung des Antisemitismus, die zu dem historisch einmaligen Ausmaß des jüdischen Holocaust geführt hat, im Stück ein blinder Fleck blieb³⁰¹, fasst Beise den hauptsächlichen Kritikpunkt an der *Ermittlung* zusammen. Einer dieser Kritiker war Elie Wiesel, der stets gegen ein Vergessen des Holocaust arbeitete. Mit seiner Aussage: „Ein gefeierter europäischer Bühnenschriftsteller schrieb ein Stück über die Auschwitzprozesse, und er brachte es fertig, darin das Wort *Jude* nicht einmal zu erwähnen, nicht ein einziges Mal! [...] Schweigen ist keine Antwort, Schweigen war nie eine Antwort!“³⁰², nimmt Wiesel klar auf Weiss' Stück und seine, von Krause als „Universalisierung“³⁰³ bezeichnete Intention, Bezug. An dieser Stelle muss jedoch auch angemerkt werden, dass Weiss auch bei den nicht-jüdischen Opfern systematisch die Hinweise auf deren ethische, nationale und politische Zugehörigkeit strich.³⁰⁴

Ich habe versucht, das Phänomen Auschwitz wissenschaftlich zu behandeln, als eine Institution, eine Todesfabrik, die unter bestimmten Umständen überall existieren könnte. In der *Ermittlung* werden nicht Juden vernichtet, sondern Menschen. [...] Eine andere Drehung des historischen Kaleidoskops – und viele von ihnen hätten genauso gut auf der Seite der Nazis stehen können.³⁰⁵

Nicht nur durch die vielen Rezensionen, Diskussionen und öffentlichen Debatten lassen sich die Rezeption der Gerichtsverhandlungen und das Interesse der damaligen Gesellschaft am Holocaust ablesen. Auch literarische und künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, auch mit dem Auschwitz-Prozess, spiegeln die Relevanz des Themas wider. So schreibt unter anderen auch Martin Walser in seinem 1965 veröffentlichten Text *Unser Auschwitz*³⁰⁶ über den Frankfurter Auschwitz-Prozess und verdeutlicht, wie sehr die Bevölkerung Interesse bekundete, wie breit die Rezeption war: „Jeder kennt momentan die schrecklichen Instrumente, kann einzelne Wörter zitieren aus dem Jargon der Täter, aus der Sprache der Opfer, weiß gewisse Gebäude und Plätze in Auschwitz und die dort geübten Mordpraktiken“³⁰⁷.

³⁰¹ Vgl. Beise, Arnd: Peter Weiss. Stuttgart: Reclam 2002, S. 118.

³⁰² Wiesel, Elie: Die Massenvernichtung als literarische Inspiration, S. 48.

³⁰³ Krause, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung. „Die Ermittlung“ und ihr Autor Peter Weiss. Frankfurt am Main u. Bern: Lang 1982, S. 389.

³⁰⁴ Vgl. Chaumont, Jean Michel: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz, S. 80.

³⁰⁵ N.N.: Die geteilte Welt des Dramatikers Weiss. Anfang Oktober 1965. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 101.

³⁰⁶ Walser, Martin: Unser Auschwitz. In: Walser, Martin: Unser Auschwitz. Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2015, S. 104–119.

³⁰⁷ Ebd., S. 104.

Abgesehen von dem Medienereignis, zu dem *Die Ermittlung* in den 1960er Jahren wurde, kam es 1980 zu einer skandalösen, medial vieldiskutierten Aufführung der *Ermittlung* in Berlin: „Ein Regisseur aus der jüngsten Generation steht nicht mehr vor dem Problem von 1965, den Stoff ‚durchzusetzen‘, er fragt, ob und wie er durchgesetzt sei.“³⁰⁸ Der Regisseur Thomas Schulte-Michels entschied sich dazu, *Die Ermittlung* „in eine billige Nachtbar zu verlegen, Richter, Zeugen und Angeklagte von bleichgeschminkten, fiesen Halbwelt-Entertainern darstellen zu lassen“³⁰⁹ und erreichte damit in einigen Rezensionen die Forderung, das Stück abzusetzen. Peter Weiss nimmt dazu öffentlich Stellung und stimmt „[g]egen Absetzung“ und findet die Inszenierung der Zeit „völlig entsprechend“³¹⁰. Die Zeitungen schrieben in den darauffolgenden Wochen, dass inzwischen „der Sturm los[brach]“ und die Berliner Freie Volksbühne, in der das Stück gespielt wurde, stets voll sei, „nach jeder Vorstellung die innere Spannung, Anteilnahme, Fragewut, gewiss auch Ratlosigkeit in einer unausweichlichen Diskussion der Besucher aller Altersstufen mit unermüdlichen Mitwirkenden nebst Intendanten [platze].“³¹¹ In den darauffolgenden Jahren gab es etliche Neuinszenierungen der *Ermittlung* und Projekte rund um Peter Weiss’ Stück, von denen vor allem die „Berliner Ermittlung“ von Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz³¹² für Aufsehen sorgte.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *Die Ermittlung* „in der Geschichte der Nachkriegsliteratur, mehr noch des politischen Bewusstseins in der Bundesrepublik, eine einschneidende Zäsur“³¹³ markiert und der „literarischen, publizistischen, pädagogischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die in den nachfolgenden Jahren, durch die kritischen Fragen der Studentenbewegung verstärkt, zu beobachten war, [...] einen ebenso nachhaltigen wie spektakulären Impuls [gab].“³¹⁴

³⁰⁸ Rühle, Günther: Ein Skandal? „Die Ermittlung“ in Berlin. In: *FAZ*, 17.03.1980.

³⁰⁹ Henrichs, Benjamin: Der Skandal und die Moral. In: *Zeit*, 28.03.1980.

³¹⁰ dpa: Weiss stimmt zu. In: *FAZ*, 17.03.1980.

³¹¹ N.N.: Unser täglich Blut gib uns heute. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22./23.03.1980.

³¹² Siehe dazu u. a.: Schütt: Hans-Dieter: Was war das eben für ein ton? Mal sehen, was passiert. In: *ND*, 27.04.1989.

³¹³ Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 98.

³¹⁴ Ebd.

3.2 | Textanalyse

In der Sekundärliteratur bereits sehr gut herausgearbeitet wurden die unterschiedlichen von Weiss für das Verfassen der *Ermittlung* verwendeten Quelldokumente. Es wird in ebendieser festgehalten, welche Passagen Weiss' wie umformuliert, wo er sich nicht exakt an seine Vorlagen hält, wo er um der Wirkung willen Textstellen ändert. In der vorliegenden Untersuchung soll von diesen Untersuchungen insofern Abstand genommen werden, als diese Arbeit sich mit dem vorhandenen Sprachmaterial beschäftigen möchte, textimmanent untersucht. Ziel ist es, wie einleitend bereits festgehalten, das von Peter Weiss für die *Ermittlung* entwickelte Montageverfahren zu untersuchen. Eine Untersuchung des Textaufbaus zu Beginn soll das Grundgerüst für die nachfolgende Analyse bilden, in der es gilt, das Montageverfahren näher zu beschreiben. Weiters wird der Versuch unternommen, eventuelle Montagemuster der *Ermittlung* auszumachen, um dadurch ein Kompositionsprinzip zu konstatieren und mögliche, von Weiss intendierte Wirkungen zu erkennen. Es wird im Speziellen auf drei Kategorien näher eingegangen: erstens wird der Aspekt des Prozesses als Setting für die *Ermittlung* angesprochen, durch dessen Form natürlicherweise Brüche entstehen, zweitens scheint von Bedeutung zu sein, welche dramatischen Personen er gewissermaßen als „Zeugen der Geschichte“ auftreten lässt, und welche Eigenschaften diese anonymisierten Figuren tragen, und drittens soll Peter Weiss' Kritik am politischen und gesellschaftlichen System Aufschluss über die Wirkung des Textes geben.

Der Aspekt, der die Analyse der *Ermittlung* inhaltlich konstant begleitet, ist Peter Weiss' Wunsch, alles minutiös zu beschreiben, alles so genau wie möglich zu benennen. Bereits in der Beschreibung seines Besuches in Auschwitz *Meine Ortschaft* (siehe Kapitel 3.1) erzählt Peter Weiss detailreich von den gesehenen Orten – in der *Ermittlung* tauchen diese Orte als zu verhandelnde Schauplätze wieder auf, in den *Notizbüchern* fordert er von sich „ungeheuer exakt, mathematisch wissenschaftlich“³¹⁵ zu arbeiten und möchte „nur Fakten wiedergeben“³¹⁶, „mit äußerster Genauigkeit nach jeder Einzelheit fragen, wieder und wieder – kamen sie von rechts? Wo lag die Tür? Wie sah sie aus? –“³¹⁷

³¹⁵ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971, S. 300.

³¹⁶ Ebd., S. 153.

³¹⁷ Ebd., S. 282.

Die für die Analyse verwendete Textfassung ist die bei Suhrkamp 1991 erstmals aufgelegte Taschenbuchausgabe von Peter Weiss' *Die Ermittlung* (edition suhrkamp 616).

3.2.1 | Aufbau des Textes

Als *Die Ermittlung* noch in Arbeit war, schrieb Peter Weiss Anfang 1965 an seinen Verleger Siegfried Unseld: „Ich bin jetzt dabei mein Auschwitz-Stück ins Reine zu schreiben, es ist doch ein selbständiges Drama geworden, und es lässt sich mit der ursprünglichen Dante-Idee nicht vereinen. [...] Das Auschwitz-Stück werde ich voraussichtlich nennen: ‚Die Vernehmung zur Sache, Drama in 33 Gesängen.‘ Oder so ähnlich.“³¹⁸ Es stand also schon fest: ein Theaterstück sollte es werden, ein nach Dantes Vorbild in Gesänge gegliedertes Drama. In seinem *Gespräch über Dante* schreibt Weiss: „Ich plante ein Welttheater. War mir aber über die Form noch nicht klar. Suchte nach einem Modell, nach einer Möglichkeit, den Stoff zu konzentrieren.“³¹⁹ *Die Ermittlung* sollte ursprünglich im Zusammenhang eines, wie die *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*³²⁰ bereits vermuten lässt, dreiteiligen dramatischen Projekts stehen – schon diese Tatsache macht deutlich, dass Weiss nach einem Medium sowie einer Distanzierungsform für die Darstellung des Themas suchte.³²¹ „Auschwitz als Inferno – so scheint es zunächst – würde eine Interpretationsfolie abgeben, die die unvorstellbare Realität begreifbar machen könnte. [...] Weiss' Vorhaben zielte aber [...] auf [...] die Umkehr aller Verhältnisse“³²², er wies „den Gequälten jenen Ort zu [...], der dem Maß ihrer Schuldlosigkeit entspricht, nämlich das *Paradiso*.“³²³

Nach vielen weiteren Arbeitsschritten und etlichen Änderungen des Gesamtaufbaus und des Titels – die *Notizbücher* lassen alternative Arbeitstitel, wie zum Beispiel *Die Erörterung des Sachverhalts. Drama in 33 Gesängen*³²⁴, *Anus Mundi. Ein Prozeß in 33 Gesängen*³²⁵ oder *Die*

³¹⁸ Peter Weiss an Siegfried Unseld, [undatiert]. In: Gerlach, Rainer (Hg.): Siegfried Unseld – Peter Weiss. Der Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 410.

³¹⁹ Weiss, Peter: *Gespräch über Dante*, S. 142.

³²⁰ Weiss, Peter: *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, S. 125–141.

³²¹ Vgl. Hanenberg, Peter: Peter Weiss, S. 70.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Weiss, Peter: *Notizbücher 1960–1971*, S. 347.

³²⁵ Ebd., S. 365.

*Ermittlung. Oratorium in 33 Gesängen*³²⁶ erahnen – stand der Text mit dem Titel *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* als eigenständiges Drama fest. In einem Interview begründet Weiss die Separation der *Ermittlung* aus dem Dantekomplex folgendermaßen:

Auschwitz wäre ein Teil dieser Welt gewesen, jedoch hat sich während der Arbeit dieser Komplex so vergrößert, daß ein selbständiges Stück daraus geworden ist. Beibehalten wurde nur noch die Gliederung in Gesänge, weil ich ein ganz strenges Kompositionsprinzip brauchte, um diesen ungeheuren Stoff zusammenzuhalten, sonst würde er völlig zerfließen.³²⁷

Insgesamt jedoch ging, wie Weiss' Vorarbeiten zeigen, von Dantes *Divina Commedia* weit mehr in *Die Ermittlung* ein als nur bestimmte formale Aspekte: Weiss, wie er selbst programmatisch formulierte, hat Dante „gegen den Strich“³²⁸ gelesen, was sich besonders deutlich an der oben erwähnten Tatsache, dass Weiss Auschwitz nicht als *Inferno*, sondern als *Paradiso* versteht, zeigt. Die dem Drama im Untertitel zugeordnete Bezeichnung *Oratorium* stellt einen Kunstgriff dar, der es ermöglichen soll, das Thema „Endlösung“ auf dem Theater zur Darstellung zu bringen, gewissermaßen als Ordnungs- und Distanzierungsverfahren zu fungieren.³²⁹ Das Oratorium umfasste als musikalische Großform ursprünglich die Vertonungen eigens angefertigter geistlicher, meist nichtliturgischer Texte für nichtszenische Aufführungen³³⁰ – Weiss wendet das „Heilige“ in der *Ermittlung* zwar zum Diesseitigen, doch behält die Form des Oratoriums etwas Gehobenes.³³¹ Die nichtrealisierte Interpunktion und die kurzen rhythmisierten Verse verstärken den Eindruck der Schlichtheit des dramatischen Aufbaus: „Der heilsgeschichtlich sinnstiftende Hintergrund des Oratoriums kollidiert mit der sinnlosen Bestialität des Völkermords und die in ihrer kunstvollen Schlichtheit beeindruckende Form der Botschaft findet kein Äquivalent in der vorgeführten Kommunikation“³³².

Der formale Aufbau ist in seiner Zahlensymbolik deutliche an Dantes *Divina Commedia* angelehnt, die sich in 33 Gesänge untergliedert.³³³ Die *Ermittlung* besteht aus elf Gesängen, die

³²⁶ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971, S. 368.

³²⁷ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 13.

³²⁸ Cohen, Robert: Peter Weiss in seiner Zeit, S. 148.

³²⁹ Vgl. Hanenberg, Peter: Peter Weiss, S. 70.

³³⁰ Vgl. Behrouzi-Rühl, Jasmin S.: Oratorium. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moenighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart: Metzler 2007³, S. 555.

³³¹ Vgl. Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG. Zur Struktur des Dokumentartheaters. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 44.

³³² Descourvières, Benedikt: Annäherung an das Unsagbare. Skizzen einer symptomatischen Lektürepraxis von Peter Weiss' „Die Ermittlung“. In: Hofmann, Michael, Martin Rector und Jochen Vogt (Hg.): Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert. Band 11. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002, S. 94.

³³³ Vgl. Roth, Markus: Theater nach Auschwitz., S. 63.

sich jeweils in drei Abschnitte teilen, sodass sich insgesamt 33 Szenen ergeben. Auch die bei Dante immer wiederkehrende Neun übernimmt Weiss: In der *Ermittlung* sprechen 18 Angeklagte, 9 Zeugen, 3 Vertreter juristischer Berufe, also Richter, Ankläger und Verteidiger, 3 Gruppen von Rollen also, die alle unter sich wieder durch drei teilbar sind.³³⁴ „Diese harmonische Triade“, so bemerkt Erika Salloch, „verarbeitet Weiss mit der unteilbaren Elf.“³³⁵ Unter den elf Gesängen wiederum, die thematisch nach den „Stationen“ in Auschwitz – vom *Gesang von der Rampe* bis hin zu dem *Gesang von den Feueröfen* – gereiht sind, fallen zwei aus dem Schema heraus: Zieht man 2 von 11 ab, so ergibt sich wiederum die Zahl der neun Hölenkreise von Dante.³³⁶ Diese beiden Gesänge tragen Personennamen statt einer Stationenbezeichnung: der *Gesang vom Ende der Lili Tofler* – Salloch weist hier auf das sich aus *Tofler* bildende Anagramm *Folter* hin –, der andere von einem der Angeklagten des Prozesses, der den ebenfalls bezeichnenden Namen *Stark* trägt: *Gesang vom Unterscharführer Stark*.³³⁷ So spielen im formalen, aber auch im inhaltlichen Aufbau der *Ermittlung* Zahlen und Statistiken eine große Rolle, die „zahlreichen Metaphern aus dem Bereich der Arithmetik lassen sich als eine Widerspiegelung von Auschwitz und seiner Organisation verstehen, in der alle und alles gezählt und statistisch erfasst wurde.“³³⁸

Die strenge formale Struktur der *Ermittlung* sowie die eintönig neutrale Sprache, die Versform, fungieren, wie bereits angedeutet, als Distanzierungsmittel, um erstens die emotionale Appellativkraft des Inhalts zu unterlaufen und zweitens eine verallgemeinernde, abstrahierende Perspektive zu schaffen – die nichtillusionistische Darstellungsweise dient der kritischen Reflexion über Ursachen und Zusammenhänge.³³⁹ Nach Brechts Vorbild ist diese Entfremdung zum Verständnis des Stoffes notwendig.³⁴⁰ Auch Renate Lachmann sieht das Dokumentarische als Lösung für das Problem bei der Darstellung von Vernichtungslagern: „Das Schreiben über das Exorbitante der Vernichtungslager kennt keine Alternativen, wie sie dem

³³⁴ Vgl. Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 54–55.

³³⁵ Ebd., S. 55.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 111.

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ Roth, Markus: Theater nach Auschwitz., S. 63.

³³⁹ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 111.

³⁴⁰ Brecht, Bertolt: Das epische Theater (1939). In: Brecht, Bertolt: Sämtliche Stücke in einem Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989–1997; Lizenzausgabe für KOMET, S. 986.

Realismus in allen seinen Varianten zur Verfügung stehen, die Wahlfreiheit ist eingeschränkt durch die Unwiederholbarkeit der Ereignisse des 20. Jahrhunderts.“³⁴¹

Der Prozess als Setting

Das Protokoll eines solchen Verhörs bietet als dokumentarische Quelle viele Vorteile – beispielsweise sind die dramatische Struktur, die Spannung, und vor allem die kritische, analytische Perspektive auf vergangene Ereignisse in der Vorlage bereits vorhanden.³⁴² Zudem erlaubt es die Form des Prozesses, Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.³⁴³ Da es sich bei Weiss' dokumentarischer Quelle um die Protokolle eines Gerichtsverfahrens handelt, erscheint es naheliegend, dass die Aussagen der Zeuginnen, Zeugen, Ankläger, Verteidiger und des Richters zwangsläufig Brüche erzeugen. Es wird, wie in jedem gerichtlichen Verfahren, gegeneinander ausgesagt. Das Thema der Verhandlung und die teilweise offensichtlichen Lügen machen die Rezeptionssituation zu einer besonderen. Gerade nämlich, wenn es um ein Thema wie den Holocaust geht, erscheinen Unwahrheiten als besonders unangemessen, ungerecht, geradezu unmöglich. Die Lügen, so muss an dieser Stelle angemerkt werden, können aus Weiss' Konzentrat so deutlich hervorgehen, da er die verschiedensten Aussagen, die über die Monate der Gerichtsverhandlung ans Licht kamen, ineinandermontiert – es ist deshalb nicht allein das Wesen des Gerichtsverfahrens, das die Brüche naturgemäß erzeugt, sondern auch das spezielle Verfahren, das Weiss anwendet. Den Besuchern des tatsächlichen Prozesses war es gar nicht möglich in der Form zu erkennen, welche Aussagen der Angeklagten erlogen waren, da sie die konträren Aussage, die teilweise erst Monate später getätigt wurde, nicht erfuhren, auch der zeitliche Abstand eine gedankliche Verknüpfung des vor Monaten Gesagten unwahrscheinlich machte. Weiss stellt nun diese konträre Aussagen nebeneinander und erreicht durch dieses technische Mittel der „Verkürzung der Zeit“³⁴⁴ eine neue Möglichkeit zur Wahrheitsfindung: „Das Absurde der Veränderung in der Aussage ginge einem Beobachter des Prozesses wegen des langen Zeitab-

³⁴¹ Lachmann, Renate: Zwischen Fakt und Artefakt. In: Butzer, Günter und Hubert Zapf: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Band V. Tübingen: Francke 2011, S. 113.

³⁴² Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 8.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 75.

³⁴⁴ Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 95.

laufs leicht verloren.“³⁴⁵ Es kann durch dieses Verfahren ein tatsächliches Konzentrat entstehen, das etliche Brüche erzeugt und Ungerechtigkeiten aufzudecken sucht.

Dramatische Personen

In Peter Weiss' *Ermittlung* werden über 350 Zeugen von neun anonymen Figuren vertreten, die zahlreichen Gerichtsbeamten werden von einem Verteidiger, einem Ankläger und einem Richter verkörpert, die Zahl der Angeklagten wird gegenüber jener des Frankfurter Auschwitz-Prozesses auf 18 leicht reduziert.³⁴⁶

Im Gegensatz zum wirklichen Prozess geht es im Stück nicht um individuelle Schuld oder individuelle Erlebnisse, stattdessen werden die Opfer von anonymen Figuren vertreten, die als Sprachrohre für gesellschaftliche Gruppen auftreten.³⁴⁷ Weiss versucht durch „typisierende Formeln seine Bühnenfiguren mit einem ganzen System moralischer Werte und Gedankenprozesse zu verbinden.“³⁴⁸ Peter Weiss beschreibt die dramatischen Personen in der *Ermittlung* als Figuren, die scheinbar frei von Emotionen sprechen, nur ihre Aussagen machen, die „direkt dem Wort entnommen sind, dem faktischen Wort, das in diesem Prozeß geäußert wurde. Aber der Inhalt dieser Worte ist so stark und enthält so viele gefühlsmäßige Werte, daß sich die natürlich auf den Zuhörer verpflanzen.“³⁴⁹ Theater, in dem die Figuren auf der Bühne so sein müssen, dass der Zuhörer sich mit ihnen identifiziert, ist für Peter Weiss fremd, er glaubt, dass es viel stärker wirkt, wenn man die Figur, ganz nach dem Vorbild Brechts, auf der Bühne darstellt als Figur, die eine ganz bestimmte Aussage tätigt, und dass der Zuhörer diese Aussage entgegennimmt, bewertet und kritisiert.³⁵⁰ „Es ist hier die Schwierigkeit“, meint Peter Weiss, „aus großen Massen einzelne Stimmen herauszuheben und diese einzelnen Stimmen symbolisieren zu lassen, was Millionen geschah. Da muß man Mittel suchen, in denen das klar wird. Ich habe es so gemacht, daß die Zeugen keinen Namen haben“³⁵¹. Die Angeklagten hingegen stellen jeweils eine bestimmte Figur dar: „Sie tragen Na-

³⁴⁵ Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 95.

³⁴⁶ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 75.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 109.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss, S. 50.

³⁵⁰ Vgl. ebd.

³⁵¹ Vgl. ebd.

men, die aus dem wirklichen Prozeß übernommen sind [...], da sie ja auch während der Zeit, die zur Verhandlung steht, ihre Namen trugen, während die Häftlinge ihre Namen verloren hatten.“³⁵²

Erika Salloch stellte fest, dass die Aussagen der Zeugen 1 und 2, welche auf der Seite der Lagerverwaltung standen³⁵³, zwar alle aus den Prozessakten stammen, doch in ihnen verschiedene Personen enthalten sind, während die „Angeklagten trotz der besprochenen Entindividualisierung doch als selbständig funktionierende Teile der Maschine aufgerufen werden.“³⁵⁴ Die Zeugen 1 und 2, die die Brücke zwischen den Henkern und Opfern bilden³⁵⁵, treten im Drama oft gemeinsam auf und übernehmen die Rollen „sehr differenzierter Mitläufer“³⁵⁶, die Aussagen der Angeklagten werden einzeln und sinngetreu nach den Prozessakten zitiert.³⁵⁷ Das sprachliche Material der Zeugen 3 bis 9, die Vertreter der überlebenden Häftlinge darstellen, stammt teils vom Prozess, teils von anderen Quellen und teils von Peter Weiss.³⁵⁸ In jeder Figur dieser Zeuginnen und Zeugen sind viele Personen kombiniert, deren Formulierungen oft geändert wurden, vor allem in dem Sinne, dass Peter Weiss die „gefühlsgeladene Aussage ernüchtert“³⁵⁹. Der Zeuge 3 allein, so Salloch, spricht Worte, die nicht in ebendieser Form im Prozess oder in den anderen Dokumenten enthalten sind, die Weiss als Quellen benutzte³⁶⁰, er spricht, über die Vorlage hinausgehend, Maximen von Peter Weiss.³⁶¹ Dieser Sprecher mit der „herausragenden Kommentatorfunktion“³⁶², dient somit als „Sprachrohr des Autors“³⁶³:

Um die reflektierende, interpretierende Perspektive des Stückes zu verstärken, wird dem dritten Zeugen die besondere Funktion zugeteilt, die Zusammenhänge zwischen einzelnen Verbrechen und sozialen Ursachen sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu erklären. Da Auschwitz nicht auf einen naturwüchsigen Antisemitismus oder auf einmalige historische Umstände zurückgeführt wird, sondern auf soziale und politische Strukturen, wird es auch zum wiederholbaren Phänomen, das als latente Möglichkeit bis in die Gegenwart weiter besteht.³⁶⁴

³⁵² Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 9.

³⁵³ Vgl. ebd.

³⁵⁴ Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 97.

³⁵⁵ Vgl. Jens, Walter: „Die Ermittlung“ in Westberlin, S. 205.

³⁵⁶ Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 97.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 101.

³⁵⁸ Vgl. ebd.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 103.

³⁶¹ Vgl. Jens, Walter: „Die Ermittlung“ in Westberlin, S. 205.

³⁶² Krause, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung, S. 417.

³⁶³ Beise, Arnd: Peter Weiss, S. 122.

³⁶⁴ Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 109–110.

Erika Salloch, die im Speziellen die dramatischen Personen der *Ermittlung* untersuchte, stellte fest, dass in der Mehrzahl der Szenen drei bis fünf Sprecher auftreten, nur in der zweiten Szene des ersten Gesanges, in dem die Exposition nachgeholt wird, zwölf Sprecher auftreten.³⁶⁵ Am Ende des ersten Gesangs sind alle Personen des Gerichts sowie alle Zeuginnen und Zeugen eingeführt, die Angeklagten treten im Laufe des Stücks jeweils bei den Stationen, an denen sie arbeiteten, auf, der Angeklagte 17 als letzter erst im zehnten Gesang.³⁶⁶ Besonders hervorgehoben ist das zentrale Stück der *Ermittlung*, der *Gesang vom Ende der Lili Toller*, „in dem der Einzelmensch der Vernichtungsindustrie gegenübersteht, also der tatsächlichen Ausbeutungsindustrie, die sich der Häftlinge des Lagers bedient hat als Sklavenarbeiter, um sie dann, wenn sie ausgedient haben, in die Gasöfen zu schicken.“³⁶⁷ Peter Weiss sieht den Einzelmenschen im Kontrast zu dieser „völlig unmenschlichen Maschinerie, und von da an – dies ist ungefähr der zentrale Punkt – geht es dann weiter in immer unfassbarere Ziffern von Morden.“³⁶⁸

Emotionale Ausbrüche und betont individuelles Sprechen finden sich hingegen noch in den Reden der Angeklagten und des Verteidigers, wo sie die umgekehrte Funktion innehaben – nämlich das subjektive Unverständnis und die Ablehnung des gänzlich inadäquat erscheinenden Verhaltens im Verfahren.³⁶⁹ Der Zuschauer nimmt in diesem Zusammenhang nicht Anteil, sondern distanziert sich von dieser Position.³⁷⁰ Vor allem das wiederholte chorische Lachen der Angeklagten verfremdet durch seine Stilisierung – der Verfremdungseffekt wiederum ermöglicht ein Abstandnehmen von dieser Subjektivität und verweist auf die gemeinsamen Grundlagen der Gruppe.³⁷¹ Das Lachen ist die Verfremdung eines natürlichen menschlichen Urreflexes, somit eine Verfremdung des Elementaren, Unwillkürlichen.³⁷² Das Lachen der Angeklagten steht in der *Ermittlung* dem Schmerz der Zeugen gegenüber.³⁷³

³⁶⁵ Vgl. Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 136.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 14.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Max Niemeyer 1976, S. 94.

³⁷⁰ Vgl. ebd.

³⁷¹ Vgl. ebd.

³⁷² Vgl. Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 109.

³⁷³ Vgl. ebd.

Die Fragen des Richters werden „fast alle wörtlich zitiert“, Weiss stellt einzelne Wörter nur „zum besseren Verständnis des Zuschauers bei dem verkürzten Konzentrat“³⁷⁴ um:

Die Personen auf der Seite des Gerichts sind in einem Niemandsland zwischen der Lagerwelt der früheren Häftlinge und der Lagerwelt der Angeklagten, dieser zwei extremsten Welten, die neben- und in gewissem Sinne auch „mit“-einander existiert haben. [...] Das Gericht muß sich vorstellen, was für die Zeugen noch immer wirklich ist, es wendet seine Energie daran, das Eingebildete und das Wirkliche zusammenzubringen [...], kann aber nie zum Zentrum der Erfahrungen der früheren Häftlinge kommen [...].³⁷⁵

Ebendieses „Wirkliche“ möchte Peter Weiss finden. Da bei der Bearbeitung authentischer Stoffe Spannungen entstehen, die durch die Darstellung historischer oder lebender Personen auf der Bühne besonders stark zum Vorschein kommen³⁷⁶, muss besonders, unabhängig von den ohnehin formulierten Forderungen des Dokumentarismus, auf die Authentizität des Faktenmaterials, der Zeugnisse geachtet werden. Auch müssen die Darstellungen von lebenden Personen aus ethischen und juristischen Gründen dokumentarisch erhärtet sein.³⁷⁷ Wie Peter Weiss bereits in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* explizit machte, kann das dokumentarische Theater seiner Meinung nach zwar den Gerichtshof des Auschwitz-Prozesses nicht authentisch darstellen, vermag allerdings „die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage“³⁷⁸ zu bringen. Weiss' Zeuginnen und Zeugen können somit möglicherweise nicht als authentisch, aber als im Sinne der Wahrheit durch den gewonnen, oft zeitlichen Abstand, neu bewertet gelten. Die Frage der Authentizität scheint dadurch um eine neue Dimension erweitert, die Intention, der objektiven Wahrheit einen Schritt näher zu kommen, klar.

Systemkritik in Die Ermittlung

Als Peter Weiss das Stück schrieb, kam es ihm vor allem darauf an, sich selbst die „Vorgänge in allen Einzelheiten deutlich zu machen“³⁷⁹. *Die Ermittlung* selbst sieht er jedoch als seinen Beitrag zur deutschen Vergangenheitsbewältigung, vermerkt jedoch, dass dieser „bloß ein Anstoß, ein Anfang“ sein könnte, dass dieser zu einer „Massenbewegung“ werden müsste,

³⁷⁴ Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 109.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 16.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 16–17.

³⁷⁸ Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 100.

³⁷⁹ Weiss, Peter: Antwort auf eine Kritik zu Stockholmer Aufführung der „Ermittlung“. In: Weiss, Peter: Rappor- te 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 49.

dass diese Vergangenheit nach jahrelanger Aufarbeitung verlangt; er fragt: „kann ein Volk sich von einem Trauma, einer Psychose befreien?“³⁸⁰

In seinem Text *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* schreibt Peter Weiss, dass jedes Wort, das er niederschreibt und der Veröffentlichung übergibt, politisch sei, auf einen Kontakt mit größeren Bevölkerungsgruppen abziele, um dort eine bestimmte Wirkung zu erlangen – die Art der Aufnahme der Worte, wird, so Weiss, weitgehend von der jeweiligen Gesellschaftsordnung bedingt, unter der diese verbreitet werden.³⁸¹ Politisch positioniert sich Weiss 1965, also im Jahr der Veröffentlichung der *Ermittlung*, sehr klar:

Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit. Was auch für Fehler im Namen des Sozialismus begangen worden sind und noch begangen werden, so sollten sie zum Lernen da sein und einer Kritik unterworfen werden, die von den Grundprinzipien der sozialistischen Auffassung ausgeht. Die Selbstkritik, die dialektische Auseinandersetzung, die ständige Offenheit zur Veränderung und Weiterentwicklung sind Bestandteile des Sozialismus.³⁸²

In der Bundesrepublik löste Peter Weiss' öffentliche Hinwendung zum Sozialismus Irritation und Diskussion aus, in der DDR wurde er als neuer sozialistischer Autor begrüßt.³⁸³ Peter Weiss wollte öffentlich wirken und Einfluss nehmen, um die Sache des Sozialismus zu fördern, er erweiterte seine mediale Präsenz, da Interviews ihm Gelegenheit boten über seine Werke, Artikel, offenen Briefe und öffentlichen Auftritte hinaus, Stellung zu beziehen.³⁸⁴ In einem solchen sagt Weiss: „Die Schriftsteller im Westen sind von dem kapitalistischen System abhängig. Wenn sie es kritisieren, gefährden sie ihre Einkommensmöglichkeiten. [...] Meine Solidarität mit den sozialistischen Ländern gilt diesen Systemen als Möglichkeit“³⁸⁵, und stärkt dadurch seine öffentliche politische Position.

Das Lager wurde in der *Ermittlung* zum Modell der „Menschenausbeutung und Menschenvernichtung im faschistischen Staat, dessen Entstehung aus der Krise der bürgerlich-liberalen Gesellschaftsorganisation im Kapitalismus dabei im Bewußtsein gehalten werden muß.“³⁸⁶

³⁸⁰ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971, S. 389.

³⁸¹ Vgl. Weiss, Peter: *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*, S. 14.

³⁸² Ebd., S. 22.

³⁸³ Vgl. Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1945 – 1966*, S. 1090.

³⁸⁴ Gerlach, Rainer und Matthias Richter: „Irgendwie bin ich mittendrin.“ Peter Weiss im Gespräch. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 11.

³⁸⁵ Vegesack, Thomas von: *Die Unmöglichkeit der Neutralität*. Interview mit Peter Weiss. Ende Mai/Anfang Juni 1965. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 78.

³⁸⁶ Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*, S. 89.

Durch die Nennung der Beteiligung der Industrie an der Vernichtungsmaschinerie stellt *Die Ermittlung* einen Gegenwartsbezug her, der die moralische Dimension von Mitschuld und „Kollektivscham“ sprengt, indem er die Fortexistenz der für den Faschismus ursächlichen ökonomischen Strukturen diagnostiziert.³⁸⁷ Vogt erkennt im politischen Engagement von Peter Weiss zwei Impulse, die nicht ohne weiteres eine Einheit bilden: einerseits den gefühlsmäßigen, das heißt tief in der eigenen Sozialisationsgeschichte wurzelnde Antrieb, an die Seite der Unterdrückten zu treten, und andererseits die dokumentierende Analyse ihrer Lebens- und Leidensbedingungen, die „mit einiger Regelmäßigkeit in eine zwar fundierte, aber grobschlächtige Kapitalismuskritik mündet.“³⁸⁸ In diese Kritik am System stimmt auch Martin Walser in *Unser Auschwitz* ein:

Und wer am Mord bloß viel Geld verdient hat und jetzt wieder Konzerne bastelt oder Fabriken dirigiert, der bekäme zumindest öffentlich zugewiesen seinen Anteil am vielfachen Mord. Aber das idealistische Strafrecht schaut am liebsten auf die Hände. Und die sind einfach nicht blutig beim politischen oder wirtschaftlichen Verursacher. Das ist gut bürgerliche Justiz.“³⁸⁹

Auch Barton sieht die wirtschaftliche Verflechtung zwischen Auschwitz und der Bundesrepublik, wenn Weiss die Unternehmen nennt, die damals vom Lager profitierten und in der heutigen Gesellschaft angesehen und erfolgreich sind³⁹⁰, und meint, dass der sozialkritische Aspekt brisant wird, „wenn die gegenwärtige Gesellschaft der Bundesrepublik wenigstens implizit als eine dargestellt wird, in der faschistische Denkweisen überleben und in der die nach Auschwitz erforderlichen Bewusstseinsveränderungen nicht stattgefunden hätten“³⁹¹.

Ein Vergleich einzelner Passagen der Berichte Naumanns mit den Aussagen der dramatischen Personen, so stellt Peter Hanenberg fest, ergibt nicht nur Übereinstimmungen, sondern, ganz im Sinne von Weiss' Forderung an das dokumentarische Theater (siehe Kapitel 2.2.1), auch eine *parteiliche Präsentation*³⁹²:

Das dokumentarische Theater ist parteilich. Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung geführt werden. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient. [...] Bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord ist die Schwarz/Weiß-Zeichnung berechtigt, ohne jegliche versöhnliche Züge auf Seiten der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten.³⁹³

³⁸⁷ Vgl. Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 97.

³⁸⁸ Ebd., S. 100.

³⁸⁹ Walser, Martin: *Unser Auschwitz*, S. 116.

³⁹⁰ Vgl. Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*, S. 110.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Vgl. Hanenberg, Peter: *Peter Weiss*, S. 72.

³⁹³ Weiss, Peter: *Notizen zum dokumentarischen Theater*, S. 99.

„Diese Parteinahme wird“, laut Hanenberg, „nicht durch Übertreibung oder Dramatisierung erreicht, sondern durch Reduzierungen.“³⁹⁴ Einerseits betreffen diese Änderungen die „gedankenlosen Redensarten der Angeklagten, auch wenn Weiss entlarvende Formulierungen immer wieder übernimmt“, andererseits verzichtet Weiss auch auf nahezu „alle emotionalen Reaktionen und Bekundungen der Opferzeugen [...], die in Frankfurt nicht selten waren.“³⁹⁵

Warum Weiss den Antisemitismus als solches nicht kritisiert, findet seine Begründung in der Tatsache, dass der Spielraum eines Schauspiels nicht ausgereicht hätte, um die Gründe des Antisemitismus zu analysieren.³⁹⁶ Peter Weiss streift das Problem des Antisemitismus, indem im Stück jene Gesellschaft beschrieben wird, in der ein solches Lager entstehen konnte.³⁹⁷ Weiss möchte außerdem zeigen, wie es für den Durchschnittsmenschen möglich ist, sich „Schritt für Schritt in eine immer größere Wirklichkeitsfälschung und Abstumpfung hineinleiten zu lassen.“³⁹⁸

3.2.2 | Montageverfahren

Es sollen im Folgenden, chronologisch nach den elf Gesänge geordnet, jene Stellen besprochen werden, die besonders deutlich zeigen, wie Peter Weiss in der *Ermittlung* montiert, wie sein Kompositionsprinzip aussieht, wie er Spannungen im Text erzeugt, um im Sinne einer gesellschaftlichen Kritik das Verklärte aufzudecken.

Die Unmöglichkeit, Auschwitz auf der Bühne zu rekonstruieren, wird, wie bereits im Vorhergehenden angesprochen, in der *Anmerkung*³⁹⁹ der *Ermittlung* festgehalten; die Fertigstellung des Stückes vor der Urteilsverkündung in Frankfurt verdeutlicht, dass auch der Prozess nicht nachgestellt werden soll.⁴⁰⁰ Das Stück möchte nicht die einzelnen Angeklagten noch einmal vor Gericht stellen, „[s]ie leihen dem Schreiber des Dramas nur ihre Namen, die hier als Symbole stehen für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Ge-

³⁹⁴ Hanenberg, Peter: Peter Weiss, S. 72.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Vgl. Weiss, Peter: Antwort auf eine Kritik zu Stockholmer Aufführung der „Ermittlung“, S. 46.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 47.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 48.

³⁹⁹ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 9.

⁴⁰⁰ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 75.

richt nie erschienen.“⁴⁰¹ Es sucht vielmehr, aus der Perspektive des Jahres 1965 neue Einsichten in das Phänomen Auschwitz zu vermitteln⁴⁰², dennoch soll „[d]ieses Konzentrat [...] nichts anderes enthalten als Fakten, wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen.“⁴⁰³ In einem Interview fasst Peter Weiss seinen Text knapp zusammen: „Das alles ist drin, aber das alles, dieser riesige Stoff, will natürlich geordnet sein, und da muß ungeheuer stark geschnitten werden.“⁴⁰⁴ Weil daher nahezu jeder Satz der *Ermittlung* einen Bruch oder ein kritisches Element birgt, ist eine Behandlung aller aussagekräftigen Stellen nicht möglich, jedoch zeigt bereits eine Analyse ausgewählter Stellen das Spektrum der von Peter Weiss vorgenommenen Bearbeitungen und ermöglicht einen Einblick in das Montageprinzip des Textes. Der Analyse vorangestellt soll Peter Weiss zitiert werden, der in einem Interview sagt, er habe den Text so karg wie möglich gemacht⁴⁰⁵, was auch in nachfolgender Untersuchung deutlich wird:

Ich habe fast alle Adjektive herausgestrichen und in den Zäsuren noch mehr auf die Kühle und Klarheit im Text hingewiesen, die natürlich dann nötig ist als Regieanweisung für die Schauspieler. Das ist eigentlich die einzige Anweisung für das Theater, eben die Form, wie das Stück geschrieben ist, denn sonst gibt es keinen Anhaltspunkt.⁴⁰⁶

Diese Form der speziellen Komposition zeigt sich bereits in der Reihung der einzelnen Stationen der *Ermittlung* – bereits durch diese grobe Strukturierung des Textes entstehen Brüche, die in weiterer Folge inhaltlich auf die feingliedrigere Ebene der Sätze und Phrasen erweitert werden können. Mit dem *Gesang vom der Rampe* und dem *Gesang vom Lager* beginnt das Drama bei den Örtlichkeiten des Lagers, die die ersten Eindrücke nach der Ankunft in Auschwitz und die dort begangenen Verbrechen thematisieren. Mit dem *Gesang von der Schaukel* folgt darauf die Verhandlung des ersten Vernichtungsinstrumentes. Besonders unpassend, auch ironisch erscheinen hierauf die beiden folgenden Gesänge, nämlich der *Gesang von der Möglichkeit des Überlebens* und der direkt darauffolgende fünfte *Gesang vom Ende der Lili Tofler*. Während im vierten Gesang noch die Möglichkeit zum Überleben geboten wird, wird durch die Behandlung des Falles der Lili Tofler jede Hoffnung auf ein solches sogleich wieder zerstört. Als sechster Gesang folgt der zweite, nach einer Person benannte Gesang: der *Gesang vom Unterscharführer Stark*. Auch dieser bricht mit dem Gesang der Lili

⁴⁰¹ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 9.

⁴⁰² Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 75.

⁴⁰³ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 9.

⁴⁰⁴ Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss [1964], S. 52.

⁴⁰⁵ Vgl. Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 10.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 10.

Tofler – „Heldin“ und „Antiheld“ werden hintereinander gestellt. Die nächsten Abschnitte sind der *Gesang von der Schwarzen Wand* und der *Gesang vom Phenol*, gefolgt von einer weiteren Lokalbeschreibung im *Gesang vom Bunkerblock*, nach welcher der Weg der Häftlinge in Auschwitz mit dem *Gesang vom Zyklon B* und dem *Gesang von den Feueröfen* endet. „Was auf den ersten Blick als Unisono erscheint, erweist sich bei genauerer Prüfung als wohl gegliedert und bedachtsam nuanciert“⁴⁰⁷, rezensiert Walter Jens und weist auf das Wechselspiel von Klimax und Antiklimax in den dreigeteilten Gesängen und die angedeutete Charakterisierung der Zeuginnen und Zeugen hin, durch die beispielsweise die Frauen anders argumentieren als die Männer.⁴⁰⁸

Hinsichtlich des Raumes legt Peter Weiss fest, dass überhaupt keine oder kaum Bewegung auf der Bühne sein sollte, „der Raum ist eigentlich statisch, besteht aus großen statischen Gruppen, Chor und Gegenchor und Vorsänger, und da ist nichts vorhanden, was dem Regisseur die Möglichkeit gibt, theatralische Mittel einzusetzen.“⁴⁰⁹ Er baut *Die Ermittlung* nur auf der Dimension der Sprache auf, mit geringen Bewegungen, die ausschließlich auf Personen, die voreinander hintreten und zueinander sprechen, beschränkt sind.⁴¹⁰

Analyse des Sprachmaterials

Peter Weiss steigt in seinen Text direkt mit einer Frage an den Zeugen 1 an, es fehlen Begrüßung und einleitende Worte zur Verhandlung. Zeuge 1 war Vorstand des Bahnhofs, in dem die Transporte einliefen.⁴¹¹ Bereits durch die ersten Fragen an ihn und deren widersprüchliche Beantwortung wird deutlich, dass an dieser Stelle kaum „Wahres“ gesagt werden wird. Zur deutlicheren Nachempfindung des von Weiss konstruierten Duktus sollen die ersten Szenen der Originalversion der *Ermittlung* entsprechend in Versform dargestellt werden.

Richter	Hatten Sie in den Lagern zu tun
Zeuge 1	Nein
	Ich hatte nur dafür zu sorgen
	daß die Betriebsstrecken in Ordnung waren
	und daß die Züge fahrplanmäßig

⁴⁰⁷ Jens, Walter: „Die Ermittlung“ in Westberlin, S. 205.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd.

⁴⁰⁹ Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss, S. 53.

⁴¹⁰ Vgl. ebd.

⁴¹¹ Weiss, Peter: *Die Ermittlung*, S. 11.

ein- und ausliefen
[...]

Richter Wurden die Fahrplananordnungen
von Ihnen ausgearbeitet

Zeuge 1 Nein
Ich hatt nur fahrplantechnische Maßnahmen
im Zusammenhang mit dem Pendelverkehr
zwischen Bahnhof und Lager druchzuführen

Richter Dem Gericht liegen Fahrplananordnungen vor
die von Ihnen unterzeichnet sind

Zeuge 1 Ich habe das vielleicht einmal
vertretungsweise unterschreiben müssen

Richter War Ihnen der Zweck der Transporte bekannt

Zeuge 1 Ich war in die Materie nicht eingeweiht

Richter Sie wußten
daß die Züge mit Menschen beladen waren

Zeuge 1 Wir erfuhren nur
daß es sich um Umsiedlertransporte handelte
die unter dem Schutz des Reichs standen

Richter Über die vom Lager regelmäßig
zurückkehrenden Leerzüge
haben Sie sich keine Gedanken gemacht

Zeuge 1 Die beförderten Menschen
waren dort angesiedelt worden

Ankläger Herr Zeuge
Sie haben heute eine leitende Stellung
in der Direktion der Bundesbahn
[...]⁴¹²

Auf die Frage des Anklägers, ob ihm nicht auffiel, dass die Transporte aus fast allen Ländern Europas kamen, sagt er: „Wir hatten soviel zu tun / daß wir uns um solche Dinge / nicht kümmern konnten“⁴¹³. Wie zuvor angedeutet, ziehen sich die Ungereimtheiten der einzelnen Zeugenaussagen durch die gesamte *Ermittlung*. Kaum etwas erscheint schlüssig, die absurdesten Annahmen werden mitgeteilt. Letzteres kann allerdings nicht eindeutig als absichtliches Lügen identifiziert werden. Aus psychologischer Sicht besteht auch die Möglichkeit, wie schon in Kapitel 2.3 angesprochen, dass diese Erklärungen zurechtgelegt wurden, um mit der damaligen Situation fertig zu werden, beziehungsweise, dass die Erklärungen den Zeuginnen und Zeugen zum Zeitpunkt der Aussagen tatsächlich als die „Wahrheit“ Erinnerung waren. So könnte die folgende Aussage von Zeuge 2, der für die Rangierloks zuständig war, entstanden sein:

Richter Was sahen Sie vom Lager

Zeuge 2 Nichts
Ich war froh daß ich wieder wegkam

Richter Sahen Sie die Schornsteine am Ende der Rampe
und den Rauch und den Feuerschein

Zeuge 2 Ja

⁴¹² Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 11–12.

⁴¹³ Ebd., S. 12.

Richter ich sah Rauch
 Zeuge 2 Was dachten Sie sich dabei
 Ich dachte mir
 das sind die Bäckereien
 Ich hatte gehört
 da würde Tag und Nacht Brot gebacken
 Es war ja ein großes Lager⁴¹⁴

Für heutige Leserinnen und Leser mag diese Passage besonders absurd erscheinen, da das Wort *Brot*, gepaart mit den von dieser Szene möglicherweise hervorgerufenen Bildern ausgehungelter Häftlinge, unvereinbar, ja grotesk zu sein scheint, und die Aussage daher als unglaublich eingestuft wird. In der zweiten Szene des ersten Gesanges versucht der Angeklagte 8 zu erklären, dass er den Juden nicht negativ gesinnt war: „Herr Staatsanwalt / Ich persönlich hatte gar nichts / gegen diese Leute“⁴¹⁵, um dann völlig unrealistisch weiterzuargumentieren: „Also / von kleinen Übeln abgesehen / wie sie solch ein Leben von vielen / auf engem Raum / nun einmal mit sich bringt / und abgesehen von den Vergasungen / die natürlich furchtbar waren / hatte durchaus jeder die Chance / zu überleben.“⁴¹⁶ Eine solche Aussage kann nur auf Unverständnis stoßen, nach all dem, was man bereits von den Gräueltaten der Nazis weiß, ja allein nach allem, was man bisher in der Ermittlung gelesen beziehungsweise gesehen hat, ist man fassungslos über eine solche Aussage. Weiss montiert hier raffiniert zuerst den vermeintlich harmlosen Teil der Aussage, den er dann sofort bricht, indem er den Angeklagten 8 ein „Quasi-Eingeständnis“ machen lässt, dass die Vergasungen „natürlich furchtbar“ waren.

Dass die Angeklagten mit allen Mitteln versuchen, den Zeuginnen und Zeugen Lügen zu unterstellen, zeigt sich besonders deutlich an einer Stelle, in welcher der Zeuge 7 aussagt, dass „5 oder 6 getötet“⁴¹⁷ wurden und der Angeklagte 15 erwidert: „Ich verstehe auch nicht / warum der Zeuge sagt / 5 oder 6 / Hätte er 5 gesagt / oder hätte er 6 gesagt / dann wäre es verständlich“⁴¹⁸. Für Publikum und Leserschaft ist diese Passage unbegreiflich, denn allein die Tatsache, dass unschuldige Menschen völlig willkürlich getötet werden, ist unfassbar, um wie viele genau es sich handelt scheint angesichts der Monstrosität des Geschehenen nicht als wesentlichster Aspekt der Aussage. Die Sätze des Angeklagten 13 konzentriert Weiss so,

⁴¹⁴ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 15.

⁴¹⁵ Ebd., S. 21.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd., S. 22.

⁴¹⁸ Ebd., S. 23.

dass die Lügen seitens des Angeklagten nicht mehr haltbar bleiben – nachdem der Zeuge 8 aussagt, dass dieser mit einem Stock Leute zur Tötung auswählte und auch einen „Spezialschlag“ anwandte, der „in meisten Fällen / zum Tod“⁴¹⁹ führte, argumentiert der Angeklagte: „Der Zeuge sagte doch eben / ich hätte einen Stock gehabt / Wenn ich einen Stock hatte / dann brauchte ich doch nicht / mit der Hand zu schlagen / Und wenn ich mit der Hand schlug / brauchte ich doch keinen Stock / Herr Vorsitzender / das ist Verleumdung“⁴²⁰. Auf die Aussage des Angeklagten 13 folgt die Regieanweisung *Die Angeklagten lachen*. Sie wird von Weiss häufig angemerkt und verzerrt das zuvor Gesagte ins Groteske, Absurde, mehr noch, als es die Aussagen der Angeklagten und des Verteidigers an sich schon tun. Dieses hämisch bis hilflos anmutende Lachen hat schon Martin Walser als Besucher des Frankfurter Auschwitz-Prozesses beschrieben. Er erklärt dies in *Unser Auschwitz* folgendermaßen:

[M]an [sollte] sich nicht zu sehr darüber wundern, daß die Angeschuldigten oft lächeln oder fast ironisch wirkende Antworten geben. Das ist nicht Zynismus. Sie können auch heute die Auschwitz-Realität der „Häftlinge“ nicht begreifen, weil ihnen ihr Gedächtnis ein ganz anderes Auschwitz aufbewahrt hat; ihr Auschwitz nämlich, das der SS-Chargen.⁴²¹

Eine kapitalismuskritische Aussage findet sich im ersten Gesang in einer Passage, in der der Zeuge 8 vom Ankläger nach den genauen Werten „des von den Häftlingen übernommenen Gutes“⁴²² gefragt wird, und, nachdem er etliche Millionen aufgezählt hat, möchte dieser erfahren, wer diese Werte übernahm. Zeuge 8 lässt das Gericht dann wissen: „Die Güter wurden weitergeleitet / an die Reichsbank / beziehungsweise an das Reichswirtschaftsministerium / Der Schmuck wurde eingeschmolzen / Uhren zum Beispiel / kamen an die Truppen“⁴²³.

Relativ an den Beginn des zweiten Gesanges stellt Weiss eine weitere Regieanweisung – in dieser möchte er, dass der Angeklagte 16 der Zeugin freundlich zunickt.⁴²⁴ Auch diese Regieanweisung kommt in der *Ermittlung* in dieser oder ähnlicher Form häufig vor und wirkt wie ein letzter, jedoch recht hilfloser Versuch, die Zeuginnen und Zeugen milder zu stimmen und dadurch die von ihnen zu tätige Zeugenaussage zu beeinflussen. Diese Versuche scheitern jedoch durchwegs.

⁴¹⁹ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 25.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Walser, Martin: Unser Auschwitz, S. 107.

⁴²² Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 31.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 33.

In der ersten Szene hat vor allem Zeugin 5 eine längere Passage, sie berichtet von der Untersuchung im Aufnahmerraum, davon, wie sie auf die Tische gelegt wurden „und man uns After und Geschlechtsteile / nach versteckten Wertgegenständen untersuchte“⁴²⁵. Diese Stelle macht besonders deutlich, wie nahe das Entfernteste beieinander liegen kann. Peter Weiss montiert hinter diese Aussage eine längere Textstelle, in der die Zeugin 5 von dem neuen Leben im Lager erzählt: sie benutzt das Wort „normal“ und erzeugt damit innere Widerstände bei der Rezeption – das von ihr als „normal“ Bezeichnete erscheint zwanzig Jahre und noch später wie das Abwegigste. Indem die Zeugin „Heim“⁴²⁶ mit „Baracke“⁴²⁷ gleichsetzt passiert ein inhaltlicher Bruch, sie zeigt, wie es gesellschaftlich möglich war, dass es plötzlich ihr „einziges Ziel“⁴²⁸ war, „irgend etwas zu gewinnen“⁴²⁹. Weiss rhythmisiert den Text an dieser Stelle sehr stark, und führt das „Normale“ dadurch noch deutlicher ad absurdum: nach nahezu jedem Vers folgen nun Phrasen wie „Es war das Normale“⁴³⁰, „Es war normal“⁴³¹ oder „Normal war“⁴³². Die Zeugin sagt weiters: „Überleben konnte nur der Listige / der sich jeden Tag / mit nie erlahmender Aufmerksamkeit / seinen Fußbreit Boden eroberte / Die Unfähigen / die Trägen im Geiste / die Mildten / die Verstörten und Unpraktischen / die Trauernden und die / die sich selbst bedauerten / wurden zertreten“⁴³³. Die Aufzählung wird bei der Rezeption durchgedacht, es stellt sich die Frage, in welcher der genannten Gruppen man wohl dabei gewesen wäre. Es liegt nahe, sich in einer der genannten Gruppen wiederzufinden, weshalb diese Passage eine besondere Spannung zwischen Bühne und Publikum erzeugt.

Wenn die Zeugin 4 von einer Baracke, „die war voll von Leichen“⁴³⁴, berichtet, ist allein dieser Satz unbegreiflich. Sie erzählt daraufhin von einem jungen Mädchen, das sich zwischen die Toten legt, weil sie zwischen den Lebenden nicht mehr sein kann.⁴³⁵ Peter Weiss übernimmt diese emotionale Szene hier rein inhaltlich, berichtet von dem tragischen Einzelschicksal des Mädchens auf lexikalischer und syntaktischer Ebene hingegen weiterhin nach seinem streng geordneten Strukturprinzip. Der Bruch vom Individuellen hin zur Gruppe wird im gleich Da-

⁴²⁵ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 37.

⁴²⁶ Ebd., S. 38.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 38–39.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd., S. 39.

⁴³⁴ Ebd., S. 40.

⁴³⁵ Vgl. ebd.

rauffolgenden gemacht, als nach dem Satz vom Tod des Mädchens – „am Abend war sie tot“⁴³⁶ – die Zeugin 5 sagt: „Wir mußten Gräben ausheben“⁴³⁷, um dann wenige Verse später wieder zum Individuellen zurückzukehren und vom Schicksal einer schwangeren Frau zu berichten: „Herr Hauptmann / rief sie / ich kann doch so nicht arbeiten / ich bin schwanger / Da lachten die Leute / und einer drückte sie mit der Schaufel / so lange unter das Wasser / bis sie ertrunken war“⁴³⁸. Diese ungeheuerlichen inhaltlichen Sprünge im Text überspannen jedes Verständnis, die Situation ist nicht fassbar und kann daher kaum zur Vorstellung von tatsächlich Geschehenem verarbeitet werden.

Der Angeklagte 7, Kaduk, wird im Folgenden beschuldigt, unzählige Menschen ermordet zu haben, einige Beispiele werden genannt. Das Interessante an dieser Szene ist, dass Kaduks erste Reaktion der Ausruf „Lüge Lüge“⁴³⁹ ist, er dann später jedoch, in einer sentimental Passage, zugibt: „Herr Direktor / ich will nichts anderes als in Frieden leben / Das habe ich doch gezeigt in den vergangenen Jahren / Ich war Krankenpfleger / und ich war beliebt bei meinen Patienten / Die können es bezeugen / Papa Kaduk nannten sie mich / Sagt das nicht alles / Soll ich jetzt dafür büßen / was ich damals tun mußte / Alle anderen haben es ja auch getan / Warum nimmt man gerade mich fest“⁴⁴⁰. Die Erwähnung des Spitznahmen „Papa Kaduk“ lässt erschauern, in Anbetracht der Grausamkeiten und der Tötungsarten, vor denen Kaduk im Lager nicht zurückschreckte. Besonders grotesk wirkt der Spitzname im Vergleich jener Namen, die die Häftlinge Kaduk in Auschwitz gaben: „Kaduk wurde von den Häftlingen / Professor genannt / oder / Der heilige Dr. Kaduk“⁴⁴¹ mit der Begründung: „weil er selbstständig Aussonderungen vornahm“⁴⁴². Generell wird die Verbindung von der Vergangenheit und der Gegenwart besonders deutlich spürbar, wenn von den beruflichen Entwicklungen der Angeklagten nach dem Krieg gesprochen wird. Das Gefühl einer von Nationalsozialisten durchtränkten Gesellschaft wird, ganz im Sinne von Weiss' Systemkritik, deutlich.

⁴³⁶ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 40.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd., S. 48.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 49.

⁴⁴¹ Ebd., S. 46.

⁴⁴² Ebd.

Werden die Lügen des Konzentrationslagers im Verlauf des Prozesses explizit gemacht, führt dies zu einer besonderen Art des Bruches. Zum Beispiel wird im dritten Gesang in der Aussage der Zeugin 5, einer Schreiberin, deutlich, dass keinen Quellen des Lagers zu trauen ist, dass die gesamte Bevölkerung auch bezüglich des Todes ihrer in die Lager deportierten Angehörigen belogen wurde: „Die meisten Todesursachen die wir aufschrieben / waren fiktiv / Zum Beispiel durften wir nicht schreiben / auf der Flucht erschossen / sondern Herzschlag / Und statt Unterernährung schrieben wir / Dysenterie / Wir mußten dafür sorgen / daß nicht 2 Häftlinge zur selben Minute starben / und daß die Todesursachen ihrem Alter entsprachen“⁴⁴³. Nicht nur die Tatsache, dass alles exakt aufgezeichnet werden musste, auch, dass die Zeugin den Inhalt des Briefes, der nach dem Tod der Häftlinge an deren Verwandten geschickt wurde, noch exakt zitieren kann, veranschaulicht die Ordnung dieses riesigen Verwaltungsapparates. Als diese Zeugin später von den Torturen, die auf der sogenannten Schaukel, dem Foltergerät des Angeklagten Boger, erzählt, streitet Boger ihre Vorwürfe ab, mit der Begründung: „Bei solchen Gelegenheiten / waren überhaupt nie Damen dabei“⁴⁴⁴, woraufhin die Zeugin nur das Wort „Damen“⁴⁴⁵ wiederholt und Boger entgegnet „Das kann ich heute wohl sagen“⁴⁴⁶, und *Die Angeklagten lachen*⁴⁴⁷. Dieses Spiel mit sprachlicher Aktion und Reaktion ist eines der wenigen in der *Ermittlung*. Die Aussagen werden zum Kurzdialog, sind nicht mehr argumentative Rede und Gegenrede, wodurch diese Passage etwas Persönliches erhält. Nicht minder persönlich wird der verbale Angriff gegen die Zeugin am Schluss der Szene; zu der von ihr geäußerten Beschuldigung sagt Boger: „Das ist eine Erfindung / mit der die Zeugin schlecht / das Vertrauen lohnt / das ich ihr damals habe zukommen lassen“⁴⁴⁸. Durch dieses Schlusswort wird deutlich, dass Boger kaum die Wahrheit sagen kann; ein Nachvollziehen des Positiven des der Zeugin entgegengebrachten „Vertrauens“ ist zum Zeitpunkt der Rezeption nicht möglich, der Bruch vom Mord hin zum Vertrauen ist inhaltlich unüberwindbar. Zeuge 8 berichtet von der schrecklichen Mater, der er auf der „Schaukel“ ausgesetzt war, der Verteidiger bringt die aufgebaute Spannung zum Zerreißen, indem er kühl zusammenfasst: „Es war also doch möglich / dies zu überleben“⁴⁴⁹.

⁴⁴³ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 58–59.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 62.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 63.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 67.

In der nächsten Szene wird Boger vom Richter gefragt, ob er die Darstellung des Zeugen 8 für „lügenhaft“⁴⁵⁰ hielte, Boger antwortet mit dem phonetisch ähnlichen Adjektiv: „Die Darstellung ist lückenhaft / und nicht in allen Teilen / der Wahrheit entsprechend“⁴⁵¹. Der Angeklagte führt im Folgenden seine grausamen Folterungen weiter aus, berichtet exakt von den Qualen, die er den Verhörten zufügte, und schließt seine Aussage mit der Feststellung: „Im übrigen bin ich der Meinung / daß auch heute noch / die Prügelstrafe angebracht wäre“⁴⁵² und gibt den Rezipierenden dadurch das Gefühl, verstanden zu haben, dass zumindest dieser Angeklagte gelogen hatte.

Nahezu verständnisvoll klingt die Aussage des Zeugen 3 im vierten Gesang, der von einigen SS-Männern sagt: „Sie töteten nicht aus Haß und nicht aus Überzeugung / sie töteten nur weil sie töten mußten / und dies war nicht der Rede wert / Nur wenige töteten aus Leidenschaft“⁴⁵³. Durch dieses „Verständnis“ des Zeugen für das Töten in der Maschinerie Auschwitz erzeugt Weiss die größtmögliche Diskrepanz zwischen der Aussage und dem Publikum, deren gesellschaftliche Moral dem Morden gegenüber nur Unverständnis und Antipathie erlauben. Wie bereits in Kapitel 3.2.1 erwähnt (siehe *Dramatische Personen*), handelt es sich bei dem dritten Zeugen gewissermaßen um das „Sprachrohr“ des Autors Peter Weiss. So zeigt sich der Zeuge 3 als kritischer Realist, der sich, als vermutlich einziger, eines nicht-nazistischen Jargons bedient und daher nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich aus dem Rahmen fällt. So stellt er an einem Punkt beispielsweise fest: „Wir kannten alle die Gesellschaft / aus der das Regime hervorgegangen war“⁴⁵⁴, an anderer Stelle wird sehr deutlich komponiert, rhythmisiert: „Verstört und stumm / gingen sie den letzten Weg / und ließen sich töten / weil sie nichts verstanden / Wir nenne sie Helden / doch ihr Tod war sinnlos / [...] / und die Außenwelt fragt heute / wie es möglich war / daß sie sich so vernichten ließen“⁴⁵⁵. Die Aussagen des dritten Zeugen sind also tatsächlich sehr auffällig anders als die anderen Zeugenaussagen – es ist unwahrscheinlich, dass ein in den Zeugenstand aufgerufener Zeuge tatsächlich so von Erlebtem spricht. Dieser dritte Zeuge stellt eine Art Brückenfigur dar, die

⁴⁵⁰ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 70.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd., S. 71.

⁴⁵³ Ebd., S. 74.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 85.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 86.

eine Verbindung zwischen der Welt der Konzentrationslager und des Krieges, und der Welt zum Zeitpunkt der Rezeption der *Ermittlung* herstellt.

Eine große Distanzierung erreicht Weiss im Folgenden durch die Wortmeldung Mulkas im vierten Gesang, der als Angeklagter 1 über seine ehemalige Tätigkeit als Adjutant des Kommandanten aussagt, den Galgen nie gesehen, das Lager nie betreten zu haben⁴⁵⁶ und auch von den Tötungen nichts gewusst zu haben. Seine Erklärungen sind gänzlich unschlüssig, die Lügen so offenbar, man ist fassungslos ob der Ungeheuerlichkeit der Unwahrheiten und Mulkas Insistieren auf ebendiesen. Es fällt an dieser Stelle deutlich auf, dass Mulka, wie auch die übrigen Angeklagten ihre Handlungen mit der Formulierung „hatte zu“ erklären und rechtfertigen. Dieser Phrase ist ein Befehl, ihr ist jedoch auch jene Notwendigkeit inhärent, die es möglich machte, diese Vernichtungsmaschinerie zu erhalten. Die Zeuginnen und Zeugen hingegen formulieren häufig mit „mussten (dafür sorgen)“, der Befehl ist hier das ausschlaggebende Motiv für die Handlung.

Im fünften Gesang übt Weiss über den Zeugen 1 Kritik am kapitalistischen System: „Wir gehörten zu den Buna-Werken / der IG-Farben / Wir arbeiteten alle auf Kriegswirtschaft“⁴⁵⁷. Im weiteren Prozessverlauf wird ein Zeuge einberufen, der in Zusammenarbeit mit den Industrien stand. Der Ankläger fragt ihn, nachdem der Zeuge die Frage, ob er eine Ehrenrente der Industrie entgegennimmt, bejaht: „Herr Zeuge / Wenn Sie auf Ihrem Schloß leben / und sich nicht mehr mir den Angelegenheiten / des Konzerns befassen / der heute nur seinen Namen geändert hat / womit beschäftigen Sie sich dann“⁴⁵⁸. Die Antwort des Zeugen lautet: „Ich sammle Porzellan Gemälde und Stiche / sowie Gegenstände bäuerlichen Brauchtums“⁴⁵⁹. Die Provokation dieser Passage wirkt in unterschiedliche Richtungen – einerseits wird in der Frage des Anklägers kritisiert, dass Konzerne einfach ihre Namen ändern konnten und nach dem Krieg weiterwirtschafteten wie zuvor, andererseits provoziert die lächerlich erscheinende Antwort des Zeugen, der damals vom System bevorzugt nunmehr Kunstgegenstände sammelt, während Millionen Menschen starben. Diese Absurdität macht die weitere Anschuldigung des Anklägers explizit, der sagt: „Sie Herr Zeuge / sowie die anderen Direktoren / der

⁴⁵⁶ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 77.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 97.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 100.

⁴⁵⁹ Ebd.

großen Konzerne / erreichten durch unbegrenzten Menschenverschleiß / Jahresumsätze von mehreren Milliarden / [...] / Lassen Sie es uns noch einmal bedenken / daß die Nachfolger dieser Konzerne heute / zu glanzvollen Abschlüssen kommen / und daß sie sich wie es heißt / in einer neuen Expansionsphase befinden“⁴⁶⁰. Die größten lexikalischen Brüche dieser Aussage bedeuten hier der *Menschenverschleiß* der auf den *Jahresumsatz* positive Auswirkungen hat, die *glanzvollen Abschlüsse* sowie die *Expansionsphase*.

Im sechsten Gesang wird einerseits der Verwaltungsapparat, der hinter der Vernichtungsmaschinerie der Nazis stand sichtbar, andererseits wird auf die unklare Sprache Bezug genommen, die mit den gebrauchten Euphemismen uneindeutig und teilweise sogar unverständlich wird. Der Angeklagte 12, Unterscharführer Stark, war laut eigener Aussage in der Aufnahmeabteilung „nur“⁴⁶¹ für den Schriftverkehr verantwortlich. Als er vom Ankläger gefragt wird, wo der Unterschied zwischen der *Überstellung* und der *Verlegung* von Häftlingen lag, antwortet dieser: „Die Häftlinge die verlegt wurden / kamen ins Lager / Die überstellten Häftlinge wurden nicht aufgenommen / und nicht erfasst“⁴⁶². Auf die Frage, was mit den überstellten Häftlingen geschah antwortet Stark klar: „Sie wurden sofort zur Vernichtung / ins kleine Krematorium eingeliefert“⁴⁶³. Die scheinbare Gelassenheit, mit der Stark von der massenhaften Vernichtung spricht, ist unvorstellbar – wieder passen Inhalt und Form, Gesagtes und Art der Aussage nicht zusammen, was wiederum distanzgebend wirkt. Auch das Lexikon des Angeklagten 12 steht den Aussagen über die Vernichtung entgegen, Stark spricht von *List*⁴⁶⁴ *Karteikarten*⁴⁶⁵, *Nummern*⁴⁶⁶, *Vermerken*⁴⁶⁷, seine Sprache ist nach wie vor die Verwaltungssprache von Auschwitz. Die aberwitzigste Wendung nimmt in weiterer Folge die Aussage des Verteidigers ein, der darauf hinweisen möchte, dass der Mandant 20 Jahre alt war, als er zur Lagerarbeit abkommandiert wurde⁴⁶⁸ und berichtet: „Wie Zeugen bestätigten / hatte er rege geistige Interessen / [...] / Wir möchten darauf aufmerksam machen / daß unser Mandant / ein Jahr nach Abschluß der Schulstudien / einen weiteren Urlaub erhielt / um Rechtswissenschaften zu studieren / [...] / Gleich nach dem Krieg / als er sich in normalisier-

⁴⁶⁰ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 102.

⁴⁶¹ Ebd., S. 110.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd., S. 111.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 110.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 115.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 110.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 116.

ten Verhältnissen / einleben durfte / entwickelte er sich vorbildlich / Er studierte zunächst Landwirtschaft / [...] / war Sachbearbeiter für Wirtschaftsberatung / und bis zu seiner Verhaftung / als Lehrer / an einer Landwirtschaftsschule tätig“⁴⁶⁹. Die Passagen, in denen erzählt wird, welcher beruflichen Tätigkeit die Angeklagten des Prozesses vor oder nach Auschwitz nachgingen, welche Ausbildungen sie genossen, scheinen am deutlichsten zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu vermitteln und das System zu kritisieren, das den Täterinnen und Tätern ermöglichte, auch nach Kriegsende uneingeschränkt und unbelangt leben zu können. So zeigen sich die „Mörder als liebende Gatten und Familienväter. Ärzte, dem Leben verpflichtet, als tötende Experimentatoren. Apotheker als Giftmischer. Zahnärzte als Goldräuber“⁴⁷⁰ und scheinen enttarnt und häufig verlogener als vor Erhalt dieser Information, da plötzlich die „Menschen“ hinter den Tätern zum Vorschein kommen. Vor allem die Erwähnung von Starks „jugendlichem“ Alter erreicht, dass automatisch eine völlig neue Einschätzung der Person vorgenommen wird.

Im vierten Gesang hatte der Adjutant Mulka die Frage, ob er im Lager gewesen sei, verneint, nun, im siebten Gesang versichert Zeuge 3, ihn an der Schwarzen Wand bei Erschießungen gesehen zu haben.⁴⁷¹ Weiss' Montage entlarvt somit die Lügen einzelner Angeklagter, es entsteht das Gefühl, alle Aussagen des betreffenden Angeklagten wären erlogen, die Distanz zwischen Publikum und Täter wird dadurch deutlich vergrößert. Als der Zeuge 3 in weiterer Folge aussagt, dass er Boger, Broad, Stark, Schlage und Kaduk eigenhändig erschießen sah⁴⁷², antworten die daraufhin vom Richter befragten Verdächtigen mit „Ich habe im Lager keinen Schuß abgegeben“⁴⁷³, „Solche Aufgaben hatte ich nie durchzuführen“⁴⁷⁴, „Dazu war ich nicht befugt“⁴⁷⁵ oder mit „ In den Block Elf / da kam ich überhaupt nie hin“⁴⁷⁶. Die Situation erscheint aussichtslos, ob der Leugnung aller Verbrechen von Seiten der Angeklagten, es stellt sich Frustration ein, der Prozess und dessen Angeklagte empören. Der Angeklagte 2, Boger, der als Hauptverdächtiger für die Erschießungen vor der Schwarzen Wand gilt, sagt, er habe

⁴⁶⁹ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 116–117.

⁴⁷⁰ Schumacher, Ernst: „Die Ermittlung“ von Peter Weiss, S. 229.

⁴⁷¹ Vgl. Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 123.

⁴⁷² Vgl. ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 124.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

„überhaupt niemanden erschossen“⁴⁷⁷, der Richter macht ihn darauf aufmerksam, dass wiederholt Zeugen aussagte, dass er im Lager Menschen getötet habe⁴⁷⁸, woraufhin Boger schließlich, zumindest eine Tötung, zugibt, jedoch jede Schuld von sich weist:

Richter	Haben Sie in keinem einzigen Fall geschossen
Angeklagter 2	Ich habe einmal
Richter	Sie haben einmal geschossen
Angeklagter 2	Das war ein Einzelfall wo ich behelfsmäßig an einer Erschießung teilnahm [...]
Richter	Wie oft schossen Sie
Angeklagter 2	Zweimal in einem einzigen Fall ⁴⁷⁹

Auch hier entdeckt Weiss die Lügen des Angeklagten und distanziert gleich zweifach, indem er Bogers Antworten als Lügen offenbart, der einmal zugibt, geschossen zu haben, und später, zumindest rhetorisch möglich wird, dass er zweimal schoss, dadurch möglicherweise zwei Menschen tötete. Sobald diese Möglichkeit besteht, besteht für die Rezipierenden auch die Möglichkeit der hundertfachen Tötung von Häftlingen durch Boger. Auf die darauf folgende Frage des Richters, warum Boger bisher sagte, dass kein Mensch im Lager durch in zu Tode gekommen sei, antwortet dieser: „Herr Präsident / Wenn eine solche Fülle auf mich zukommt / dann ist es unmöglich / sich von Anfang an festzulegen“⁴⁸⁰. Diese Antwort scheint wie ein Beleg dafür, dass Boger alles erlitten hatte, ihm nichts mehr geglaubt werden darf.

Im achten Gesang leugnet der Angeklagte 3, Dr. Capesius, der die Apotheke leitete, größere Mengen Phenol in der Apotheke gesehen zu haben, beziehungsweise, gewusst zu haben, dass dadurch Menschen getötet wurden⁴⁸¹, trotzdem der Zeuge 3 aussagte, dass die Lieferungen direkt an Dr. Capesius gingen, dieser auch die Formulare für die Neuanforderungen ausfüllte und unterzeichnete.⁴⁸²

⁴⁷⁷ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 129.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 130.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 131.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 132.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 152.

⁴⁸² Vgl. ebd., S. 151.

Als sehr gelungenes Distanzierungsverfahren könnte jenes im neunten Gesang beschrieben werden, in dem der Zeuge 3 erzählt, dass er den „Bunkerjakob“⁴⁸³, der im Bunkerblock Aufsicht führte, fragte, wie er das Morden und Foltern ertragen könne und dieser sagt: „Gelobt sei / was hart macht / Mir geht es gut / ich esse die Rationen / von denen da drinnen / Ihr Tod rührt mich nicht / Dies alles rührt mich so wenig / wie es den Stein rührt / in der Mauer“⁴⁸⁴. Die Aussage scheint nicht mehr aus dem Mund eines Menschen zu kommen, die Maschinerie scheint wirkungsvoll eine „Maschine“ aus ihm gemacht zu haben, die die kurzen Verse monoton spricht und nur auf den eigenen Vorteil bedacht ist, emotionslos und kalt.

Im zehnten Gesang berichtet der Zeuge 6 von einem Bestechungsversuch und dem Erhalt eines Drohbriefes, den er zum Zeitpunkt des Prozesses erhielt. Durch den plötzlichen Wegfall des zeitlichen Abstandes, der den Rezipierenden bislang Sicherheit bot, eine gefühlsmäßige Abkapselung ermöglichte, den Gedanken zuließ, dass all das Vernommene längst nicht mehr aktuell sei, wird jegliche Möglichkeit genommen, die emotional aufgebaute Distanz zu wahren. Die Kontinuitäten des nationalsozialistischen Gedankenguts werden an dieser Stelle spürbarer als an vielen anderen.

Im elften Gesang, im *Gesang von den Feueröfen*, wird das Ende des Weges in der Vernichtungsmaschinerie verhandelt; Zeuge 7 gibt Auskunft über die Kapazität einer Kammer, also darüber, wie viele Leichen gleichzeitig kremiert werden konnten, und sagt in Bezug auf die Hersteller: „Die Hersteller dieser Öfen / die Firma Topf und Söhne hat / wie es in ihrer Patentschrift / nach dem Kriege heißt / ihre Einrichtungen / auf Grund gewonnener Erfahrungen / verbessert“⁴⁸⁵. Durch die Ungeheuerlichkeit dieser Aussage kritisiert Weiss wiederholt ein System, das nicht nur den Holocaust ermöglichte, sondern auch nach Beendigung des Krieges das Geschehene jahrzehntelang nicht aufarbeitete, und zuließ, dass Unternehmen aufgrund des zuvor bereits thematisierten „Menschenverschleißes“ ökonomisch erfolgreich sein konnten.

In der zweiten Szene des Gesanges tritt der Zeuge 1 als Untersuchungsrichter auf, der sich fragt: „Vor welchem Gerichtshof / hätte ich Klage erheben können / über die Mengen der

⁴⁸³ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 166.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 167.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 189.

Getöteten / und über die / von den höchsten Verwaltungsstellen / übernommenen Werte / Ich konnte doch kein Verfahren / gegen die oberste Staatsführung einleiten / [...] / Ich wußte / daß niemand mir geglaubt hätte / Ich wäre hingerichtet / oder im besten Fall / als geistesgestört eingesperrt worden / Ich dachte auch an Flucht über die Grenze / aber ich zweifelte / ob man mir dort glauben würde / und ich frage mich was geschehen würde / wenn man mir glaubte / und wenn ich verhört werden sollte / gegen mein eigenes Volk / und ich konnte mir nur denken / daß man dieses Volk vernichten würde / für seine Taten / So blieb ich“⁴⁸⁶. Durch seine Aussage erweckt dieser Zeuge den Eindruck der absoluten Handlungsunfähigkeit und appelliert somit indirekt an das Publikum, nicht zu lange zu warten um zu handeln und ein Etablieren eines solchen Systems von Vornherein zu verhindern. Zeuge 3 erläutert in diesem letzten Gesang, dass jeder der 6.000 Mitglieder des Personals in Auschwitz über die genauen Vorgänge informiert gewesen sein musste – der Protest des Verteidigers verzerrt die gesamte Szene ins Groteske, als er sagt: „Wir protestieren gegen diese Behauptungen / die vom Haß diktiert sind / Niemals kann Haß / eine Grundlage bilden / für die Beurteilung / der hier zur Sprache geführten Einzelheiten“⁴⁸⁷. Nach all dem bisher im Gesprochenen erlebten Hass ist diese Aussage eine einzige Wahnwitzigkeit und erweitert die Distanz zwischen Rezipierenden und Sprechendem. In der dritten Szene des elften Gesanges wird der Zeuge 3 wieder zum „Sprachrohr“ des Autors und vertieft, was Peter Weiss schon in seiner *Anmerkung* dem Drama voranstellte: „Die Angeklagten in diesem Prozeß / stehen nur als Handlanger / ganz am Ende / Andere sind über ihnen / die vor diesem Gericht nie / zur Rechenschaft gezogen wurden / Einige sind uns hier begegnet / als Zeugen / Diese leben unbescholten / Sie bekleiden hohe Ämter / sie vermehren ihren Besitz / und wirken fort in jenen Werken / in denen die Häftlinge von damals / verbraucht wurden“⁴⁸⁸. Als der Angeklagte Mulka am Schluss des Gesanges sein gesamtes Handeln, sein Mitwissen weiterhin als nichtig erklärt und sagt: „Hier wird meine Ehre angegriffen“⁴⁸⁹, erwidert der Richter erbarmungslos: „Angeklagter Mulka / Es handelt sich um Mord“⁴⁹⁰, woraufhin dieser in einen Monolog des Selbstmitleids verfällt, einzig unterbrochen durch die Frage des Richters, was ihm denn geschah. Peter Weiss beschreibt den Schluss der *Ermittlung* als „ironisch“: der Hauptangeklagte Mulka

⁴⁸⁶ Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 192.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 194.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 195.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 197.

⁴⁹⁰ Ebd.

hat das Schlusswort, nicht einer der Zeugen, der die Angeklagten beschuldigte.⁴⁹¹ Weiss kombiniert die Forderung des Angeklagten Mulka, das Vergangene ruhen zu lassen mit einem ebenfalls ironischen Hinweis auf die wirtschaftliche führende Stellung Deutschlands:

Heute
da unsere Nation sich wieder
zu einer führenden Stellung
emporgearbeitet hat
sollten wir uns mit anderen Dingen befassen
als mit Vorwürfen
die längst als verjährt
angesehen werden müßten⁴⁹²

Somit kommt jemand zu Wort, „der den Standpunkt von sehr vielen Menschen vertritt, dass es nun endlich zu Ende sein müsse, mit diesen Untersuchungen“⁴⁹³, sagt Weiss in einem Interview mit Hans Mayer. Die Worte Mulkas zum Schluss eröffnen zudem eine metatextuelle Lesart, die zwar den Schluss inhaltlich nicht verändert, aber nochmals zusätzlich ironisiert: es solle nun endlich ein Ende haben mit diesen Untersuchungen – also mit ebendieser *Ermittlung*.

Die Analyse zeigte, dass in der *Ermittlung* auf verschiedenen Arten Brüche erzeugt werden: Erstens, in der Gesamtstruktur, durch die Anordnung der einzelnen Kapitel, die zwar zum Großteil den Weg der Häftlinge im Lager nachempfinden, die zusätzlichen, auf anderer Ebene angesiedelten Kapitel jedoch (*Gesang vom Ende der Lili Tofter*, *Gesang von der Möglichkeit des Überlebens* oder *Gesang vom Unterscharführer Stark*) werden von Weiss so gereiht, dass sie Spannungen erzeugen. Zweitens entstehen Brüche durch die Reihung der einzelnen Themen und Geschichten innerhalb der Zeugenaussagen. Diese können entweder Unwahrheiten sein, die durch die später – im tatsächlichen Prozess auch in zeitlicher Hinsicht – ans Licht gekommenen Wahrheiten aufgedeckt werden, oder Themen, die einander inhaltlich so stark brechen, dass dadurch Neuartiges aufgedeckt wird. Wie Weiss bereits in seiner achten Notiz zum dokumentarischen Theater forderte, soll dieses Hervorheben gegensätzlicher Details ein Aufmerksammachen auf bestehende Konflikte ermöglichen und anhand der gesammelten Unterlagen Lösungsvorschläge gesucht, ein Appell oder eine grundsätzliche Frage angeboten werden.⁴⁹⁴ Und drittens bricht Weiss durch sprachliche Wendungen und Be-

⁴⁹¹ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 22.

⁴⁹² Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 198–199.

⁴⁹³ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 22.

⁴⁹⁴ Vgl. Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 97.

griffe, die zur Zeit der Rezeption der *Ermittlung*, möglicherweise in anderer Konstellation, noch bestehen, zur Zeit des Nationalsozialismus jedoch instrumentalisiert gebräuchlich waren. Durch die Verwendung in einem dem Publikum unbekannten Umfeld wirken diese stark verfremdend, wodurch sie Wortsinn oder die dahinter verborgenen Tätigkeiten aufzudecken vermögen.

Die wichtigste Erkenntnisfunktion des dokumentarischen Theaters kann bei Peter Weiss bereits als im künstlerischen Formprinzip angelegt angesehen werden, nämlich die Intention „das Faktische der Vergangenheit als Herausforderung an die Gegenwart aufzubewahren.“⁴⁹⁵ Die Kontinuität in der Gesellschaft, die ein Verbrechen ähnlicher Art wieder ermöglichen könnte, sieht Hilzinger bereits in der Sprache dokumentiert⁴⁹⁶ – und genau das zeigt Weiss’ Text. Die in der *Ermittlung* gesprochenen Worte waren 1965 und sind noch heute Worte der Gegenwart.⁴⁹⁷ In dieser Gegenwart lebt jeder Zuschauer, der eine Aufführung des Stücks besucht, in ihr kommt „jenes *Immer-Noch* zum Vorschein, das sich wie ein Schatten über den Zuschauer und seine Zukunft legt.“⁴⁹⁸ Ganz in diesem Sinne hält auch Peter Weiss’ Verleger Siegfried Unseld in seinem Brief an Weiss vom 15. März 1965 fest: „Dir ist wiederum Neues, Erstaunliches gelungen, diesen Vorgang in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit einzuschmelzen in eine gleichbleibende sprachliche Form, und ihn so zu zeigen als führtest Du eine Führung durch eine Leichenfabrik vor.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, S. 57.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 91.

⁴⁹⁷ Reithmann, Max: Das Subjekt am Ort der Geschichte. Anspruch und Scheitern der Erinnerungsarbeit in der Kunst. In: Hofmann, Michael, Martin Rector und Jochen Vogt (Hg.): Peter Weiss Jahrbuch 14. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2005, S. 154.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Siegfried Unseld an Peter Weiss, 15.03.1965. In: Gerlach, Rainer (Hg.): Siegfried Unseld – Peter Weiss. Der Briefwechsel, S. 437.

4 | Jürg Amann: *Der Kommandant*

Jürg Amann hat seinen Text *Der Kommandant* als „Monodrama in sechzehn Stationen“⁵⁰⁰ gedacht. In diesen Stationen verdichtet er den von Rudolf Höß verfassten autobiographischen Bericht *Kommandant in Auschwitz*, bis er ihn nach einem dramaturgischen Prozess der Strukturierung und der Verknappung auf seine Essenz hin zugespitzt versteht.⁵⁰¹ Höß, ehemaliger Kommandant von Auschwitz, dient dem Text also als Zeuge, als scheinbar einziger Zeuge. Höß leitete dreieinhalb Jahre lang das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz; in diese Zeit fiel die Entscheidung zur planmäßigen Ausrottung der europäischen Juden, Höß organisierte den millionenfachen Mord und baute das vorher bereits mörderische KZ zur Todesfabrik aus.⁵⁰² Wie kann mit einem solchen Menschen als literarischem Zeugen umgegangen werden? Einen möglichen Weg, die Erinnerungen des Rudolf Höß' bei der Lektüre einzuordnen, bietet eine spezielle Art von „intertextueller Lesart“. Durch die Verdichtung des bearbeiteten Textes und den zeitlichen Abstand kann, wie bereits zuvor angemerkt, eine Verbindung zwischen den tatsächlichen Inhalten und den inzwischen zur Verfügung stehenden Wissens- und Erinnerungsdiskursen eingegangen werden, wodurch, wenn auch nicht explizit, eine Intertextualität mit ebendiesen Diskursen möglich wird.⁵⁰³ Unzählige den Rezipientinnen und Rezipienten bereits zuvor bekannte Zeugnisse werden teils bewusst, teils unbewusst in die Lektüre miteinbezogen, können dadurch auch zu für diese spezifische Rezeption relevanten Zeugnissen werden.

Wie bereits in Kapitel 2.2.2 erwähnt, erklärt sich Amann in der Nachbemerkung zu seinem Textes *Der Kommandant* dem Dokumentarismus verpflichtet. Seiner Meinung nach ist angesichts der Wirklichkeit alles Erfinden „obszön“⁵⁰⁴: „Vor allem da, wo man die Wirklichkeit haben kann.“⁵⁰⁵ Eine genaue Analyse des Textes bestätigt Amanns Aussage, dass kaum ein Wort hinzugefügt, kaum ein Satz, eine Satzfolge verändert wurde.⁵⁰⁶ Was und wie Amann konkret verändert, verdichtet, zuspitzt, wird die folgende Analyse zeigen.

⁵⁰⁰ Vgl. Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 108.

⁵⁰¹ Vgl. ebd.

⁵⁰² Vgl. Gotto, Bernhard: Vorwort. In: Höß, Rainer: *Das Erbe des Kommandanten*. München: belleville 2013, S. 10.

⁵⁰³ Vgl. hierzu: Jaiser, Constanze: *Die Zeugnisliteratur von Überlebenden*, S. 120.

⁵⁰⁴ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 107.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 108.

4.1 | Rezeption von *Der Kommandant*

Wie bereits in Kapitel 3.1 eingangs erwähnt wünscht dieses Kapitel auch im Fall des *Kommandanten* einen Überblick über die in der Kritik vorrangig thematisierten Punkte zu geben und erhebt auch an dieser Stelle nicht Anspruch auf diskursanalytische Vollständigkeit.

Ursprünglich hatte Jürg Amann sein „Monodrama“⁵⁰⁷ für die Bühne und als Hörstück konzipiert. Seit seiner Veröffentlichung in Buchform 2011 kann *Der Kommandant* auch als „Lesedrama“⁵⁰⁸ rezipiert werden. Mit diesem Text, so ist die weitgehende Meinung der Kritik, begeht Jürg Amann einen „ganz anderen Weg der literarischen Arbeit am Stoff der Realgeschichte“⁵⁰⁹ und führt Leserinnen und Lesern „nüchtern und klar durch die Jahre des Bösen“⁵¹⁰. Von der Kritik wird Jürg Amann, wie sein literarisches Werk zweifelsfrei nahelegt, teilweise als ein „Verwandlungskünstler, der sich fand, wenn er andere suchte“⁵¹¹ verstanden. Im Fall der Geschichte von Rudolf Höß bedient er sich der „Mimesis des radikal Bösen“⁵¹². Der Rezensent des *Falter* formuliert ganz nach Amanns Poetik: „Um Katastrophen wie die Ermordung der europäischen Juden durch die Nazis zu charakterisieren, sind Formeln mitunter sinnvoller als kühne Metaphern.“⁵¹³

In der Kritik ist mehrmals zu lesen, dass Höß' Bericht besonders authentisch ist, als „historische Quelle ersten Ranges“⁵¹⁴ gelten kann, da er sich im „Angesicht des Todes [...] kein Blatt vor den Mund nahm“⁵¹⁵: „Der Leser sitzt im Kopf des Täters fest [...]. Die Authentizität hockt in allen Beschreibungen.“⁵¹⁶ Zweifelsfrei ist dieser Bericht in vielerlei Hinsicht authentisch, da er von Höß selbst verfasst wurde. „Das Besondere von Höß' autobiographischen Aufzeich-

⁵⁰⁷ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 108.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Birrer, Sibylle: *Menschen am Abgrund* (08.06.2011). In: <http://www.nzz.ch/menschen-am-abgrund-1.10852309> (22.11.2015).

⁵¹⁰ Schuster, Jacques: *Der Kommandant von Auschwitz erklärt den Völkermord* (30.10.2011). In: <http://www.welt.de/kultur/history/article13686378/Der-Kommandant-von-Auschwitz-erklaert-den-Voelkermord.html> (22.11.2015).

⁵¹¹ Ferk, Janko: *Wenn das der Vater wüsste* (02.08.2013). In: <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/1437734/Wenn-das-der-Vater-wusste?from=suche.intern.portal> (22.11.2015).

⁵¹² Klein, Erich: *Alles Erfinden ist obszön: Auschwitz aus der Sicht der Täter und der Opfer* (29.04.2011; 17/11). In: https://www.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=377&item_id=9783716026397 (22.11.2015).

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Schuster, Jacques: *Der Kommandant von Auschwitz erklärt den Völkermord* (30.10.2011).

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Birrer, Sibylle: *Menschen am Abgrund* (08.06.2011).

nungen [...]“, so schreibt auch Martin Broszat, „ist [...] dies: Hier tritt der Kommandant von Auschwitz selbst auf und berichtet ausführlich und zusammenhängend über seine Laufbahn [...] und gibt eine Fülle von Details über die Konzentrationslager und das Verfahren der Judenvernichtung.“⁵¹⁷ Dem uneingeschränkten Glauben an die Verlässlichkeit der Quelle jedoch ist, wie schon Broszat in seinem Vorwort zu *Kommandant in Auschwitz* bemerkt, mit Vorsicht zu begegnen. Über Höß und seinen Bericht schreibt Broszat:

Immer ist er diensteifriges Ausführungsorgan irgendwelcher Autoritäten. Von daher ist auch die penetrante Sachlichkeit seiner Aufzeichnungen aus dem Krakauer Untersuchungsgefängnis zu verstehen. Er selbst bezeichnet [...] die ihm gewährte Gelegenheit zum Schreiben als eine Aufgabe und Arbeit, die ihm Freude mache [...]. Dies spiegelt sich deutlich in Inhalt und Stil dieses Lebensberichts wider. Er ist ein Stück gewissenhaft ausgeführter Häftlingsarbeit.⁵¹⁸

Als das „Ungeheuerlichste“, bezeichnet die Rezensentin der *Frankfurter Rundschau*, „dass Höß offenkundig allen Ernstes glaubt, hier ließe sich noch etwas ins Lot bringen. Und er könnte, wenn nicht bei der gegenwärtigen, so doch vielleicht bei einer zukünftigen Generation Verständnis für seine Lage finden.“⁵¹⁹ Martin Broszats einleitende Worte zu *Kommandant in Auschwitz* bestätigen die Vermutung, dass Höß’ Art zu berichten bereits in Nürnberg für Aufsehen sorgte:

Schon als Höß in Nürnberg über die Vorgänge in Auschwitz in der gleichen schockierenden Sachlichkeit referierte, die auch in den hier veröffentlichten Aufzeichnungen zutage tritt, war dies für alle Anwesenden eine erschütternde und zugleich lähmende Sensation, obwohl auch zu dieser Zeit über Auschwitz vieles bereits bekannt war. Höß’ damaliger Auftritt, seine im Tone des Alltäglichen abgegebenen Erklärungen über die Auschwitz Massenvergasungen riefen [...] selbst auf der Bank der Hauptangeklagten ein Unbehagen, ja ein Erschrecken hervor, das lange nachwirkte [...].⁵²⁰

Weiters wird in den Rezensionen häufig erwähnt, dass Jürg Amann seinen Text als „Antwort auf Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten*“⁵²¹ versteht, welcher durch seine „affirmativen Einfeldung in einen NS-Täter“⁵²² Aufsehen erregte.

„Weil Höß’ Aufzeichnungen die eines durchaus kleinbürgerlich-normalen Menschen sind, machen sie so betroffen“, erklärt Martin Broszat, „denn sie erlauben es nicht länger, eine kategorische Unterscheidung zu treffen zwischen denen, die nur aus Idealismus und Pflicht-

⁵¹⁷ Broszat, Martin: Einleitung. In: Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Martin Broszat. München: dtv 2013²⁴, S. 18.

⁵¹⁸ Ebd., S. 29.

⁵¹⁹ Sternburg, Judith von: „Denk nicht immer an den Dienst“ (19.07.2011). In: <http://www.fr-online.de/literatur/-denk-nicht-immer-an-den-dienst-,1472266,8684872.html> (22.11.2015).

⁵²⁰ Broszat, Martin: Einleitung, S. 18.

⁵²¹ Sternburg, Judith von: „Denk nicht immer an den Dienst“ (19.07.2011). In: <http://www.fr-online.de/literatur/-denk-nicht-immer-an-den-dienst-,1472266,8684872.html> (22.11.2015).

⁵²² Birrer, Sibylle: *Menschen am Abgrund* (08.06.2011).

gefühl bei der Sache waren, und denen, die – vermeintlich – von Natur aus grausam“⁵²³ waren. Dieses Betroffenwerden, das die Thematik unweigerlich evoziert, wird von Rezensentinnen und Rezensenten großteils gelobt; in der *Neuen Zürcher Zeitung* wird zudem der Wunsch, dass *Der Kommandant*, „wie ursprünglich von Jürg Amann beabsichtigt, doch noch den Weg auf die Theaterbühne findet“⁵²⁴, geäußert.

4.2 Textanalyse

Aufgrund der Gegebenheiten des Textes, bieten sich einige Kriterien für eine Analyse besonders an. Zu Beginn der Untersuchung wird der Aufbau des Textes beschrieben, im Anschluss daran wird das Montageverfahren, erst nach äußerlichen, dann nach semantischen Merkmalen analysiert, um über die konkreten Änderungen im Text den Bogen hin zum speziellen Sprachgebrauch in *Der Kommandant*, zur Sprache des Täters, zu spannen. In Ermangelung einer sich damit beschäftigenden Sekundärliteratur sollen in untenstehender Analyse sämtliche von Amann vorgenommenen Änderungen festgehalten werden. Generell möchte Amann das „dialektische Verhältnis von Kunst und Leben, meist halb-dokumentarisch“⁵²⁵, in *Der Kommandant* völlig dokumentarisch, herausarbeiten. Wie sich die spezielle Form der Komposition auf die Rezeption auswirkt, soll während der gesamten Analyse mitberücksichtigt werden.

4.2.1 | Aufbau des Textes

Rudolf Höß' gliedert seinen Bericht *Kommandant in Auschwitz* in einen ersten Teil, der seine Psyche näher beschreiben soll und den Titel *Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben*⁵²⁶ trägt, und einen zweiten Teil, den er *Aufzeichnungen* nennt, und in welchem er näher auf die

⁵²³ Broszat, Martin: Einleitung, S. 19–20.

⁵²⁴ Birrer, Sibylle: Menschen am Abgrund (08.06.2011).

⁵²⁵ Vgl. Nachruf auf Jürg Amann: „Kultur kompakt“ (14.05.13). Siehe:

<http://www.srf.ch/kultur/literatur/analyst-des-trostlosen-autor-juerg-amann-ist-gestorben>, 00:02:32 (22.11.2015).

⁵²⁶ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 31–236.

„Endlösung der Judenfrage“⁵²⁷ und Heinrich Himmler eingeht. Den ersten Teil untergliedert Höß’ in zehn Unterkapitel, die von seinem Leben, angefangen bei *Kindheit und Jugend* bis zu *Nach dem Zusammenbruch*⁵²⁸, erzählen.

Jürg Amanns *Der Kommandant* ist im Vergleich dazu in sechzehn Abschnitte gegliedert, wobei sich die ersten acht Abschnitte bei Amann mit den ersten acht Unterkapiteln von Rudolf Höß’ Bericht decken. Ab Abschnitt neun setzt Amann andere inhaltliche Zäsuren als Höß, ein Grund dafür ist vermutlich die oben angesprochene Zweiteilung, die Höß in seinem Bericht vornimmt. Im achten Kapitel berichten sowohl Amann als auch Höß von Höß’ Einstellung als Kommandant in Auschwitz; in den Kapiteln neun bis sechzehn greift Amann vor allem auf das sehr ausführliche achte Kapitel, aber auch auf die bei Höß’ erst im zweiten Teil niedergeschriebenen *Aufzeichnungen* zurück. Auch in Amanns Konzentrat erzählen die Abschnitte das Leben von Rudolf Höß chronologisch nach, beginnend bei seiner Kindheit, über seine ersten Kriegserfahrungen zwischen 1916 und 1918, seine Gefangenschaft, von 1924 bis 1928, bis hin zu seiner Kommandantur in Auschwitz und schließlich zu seinen letzten Gedanken vor seiner Hinrichtung.

4.2.2 | Montageverfahren

Das erste Kapitel, in dem es um Rudolf Höß’ Kindheit geht, nutzt Amann vor allem dafür, Höß als Person einzuführen, ebenso, wie dies auch Höß selbst in seinem Bericht tut. Der Aufbau bleibt nahezu gleich wie in der Vorlage, Amann spart einige Passagen aus, meist, wenn es sich dabei um nebensächliche Informationen oder ausschmückende Ergänzungen handelt. Amann wählt jene Textstellen aus, aus denen Höß’ Einsamkeit als Kind stark hervorgeht, jene Textstellen, die seine Verslossenheit anderen Menschen gegenüber betonen. Besonders die Liebe zu seinem Pferd Hans zeigt diese Facette deutlich: „Mein einziger Vertrauter war mein Hans – und der Verstand mich, nach meiner Ansicht.“⁵²⁹

⁵²⁷ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 237.

⁵²⁸ Ebd., S. 5.

⁵²⁹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 12.

Eine längere Passage widmet Amann einem Ereignis, das Höß als „ersten Einbruch“ in seine ihm „so ernst genommene religiöse Welt“⁵³⁰ bezeichnet. Höß, für den von seinen Eltern der Priesterstand auserkoren war, hegte durch die Nichtachtung des Beichtgeheimnisses seitens seines Beichtvaters schwere Zweifel, sein „bis dahin in diesen Dingen des Glaubens so ruhiges und sicher geleitetes Gemüt“⁵³¹ war erschüttert. Gleich nachdem er vom Zerbrechen seiner kindlichen Gläubigkeit schreibt, erwähnt er in einem kurzen Satz den Tod seines Vaters: „Im darauffolgenden Jahr starb plötzlich mein Vater.“⁵³² In seinem Bericht erläutert Höß noch in drei weiteren Sätzen, dass ihm der Tod des Vaters nicht sehr nahe ging. Bei Amann endet der erste Abschnitt mit oben erwähntem Satz zu des Vaters Tod. Diese Verknappung suggeriert zweifelsohne die beinahe Gleichgültigkeit, die Höß auch in seinem Bericht dem Tod seines Vaters gegenüber erahnen lässt. Mit der Beschreibung von Höß' Kindheit und Jugend schafft es Jürg Amann, das Bild eines bereits durch die ersten Lebensjahre zum Einzelgänger geprägten Menschen zu erzeugen, der mit menschlicher Nähe und Wärme nicht umgehen vermag.

Das zweite Kapitel berichtet von Höß' Weg zum Soldatenberuf, von seinem ersten Toten, seiner Stellung als jüngster Unteroffizier, seiner ersten Liebeserfahrung und der Heimkehr aus dem Krieg 1918. Auch dieses Kapitel reiht ausgewählte Textstellen von Höß' zweitem Kapitel aneinander, ein einziger Satz wird in seiner Position verändert: „[...] für mich, den noch nicht Sechzehnjährigen.“⁵³³ Er wird, der leichteren Verständlichkeit halber, als attributiver Nebensatz angefügt: „Der Aufenthalt im damals noch reichlich orientalischen Konstantinopel und die Fahrt und der Ritt nach der weit entfernten Irakfront brachten neue Eindrücke genug, für mich, den noch nicht Sechzehnjährigen.“⁵³⁴ An anderer Stelle lässt Amann einen Satzteil ausgespart, der zwar interessant zu sein scheint, jedoch das konzentrierte Bild, das Amann von Höß erzeugen will, verklären, ja verharmlosen würde. So heißt es bei Amann: „Mein Rittmeister sprach seine Verwunderung darüber aus, wie ruhig ich bei diesem ersten Gefecht, meiner Feuertaufe, gewesen sei.“⁵³⁵ In Höß Originalaufzeichnung folgt darauf der

⁵³⁰ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 13.

⁵³¹ Ebd., S. 14.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd., S. 17.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Ebd., S. 18.

Satz: „Wenn er gewußt hätte, wie es *in mir* ausgesehen hatte!“⁵³⁶ Um eine Identifikation mit Höß auszuschließen, lässt Amann diesen Folgesatz weg, schafft dadurch Distanz zwischen Rezipierenden und dem Erzähler Rudolf Höß.

In den Kapiteln drei bis acht findet sich kaum eine Änderung. Amann behält hier sein bisheriges Verfahren bei, die Textstellen in der gleichen Reihenfolge wie Höß nacheinanderzustellen. Wenige einzelne Sätze sind abgekürzt, wobei diese für die Lektüre ausschließlich Klarheit verschaffen, keine inhaltlichen Veränderungen bedingen. Die Montage beschränkt sich an dieser Stelle also ausschließlich auf eine subjektive Auswahl bestimmter Passagen, die auf inhaltlichen und rezeptionsästhetischen Kriterien zu basieren scheint.

Amanns neuntes Kapitel beginnt etwa in der Hälfte von Höß' achtem Kapitel⁵³⁷ und stellt einleitend die Frage, wie die Haft im Konzentrationslager für Jüdinnen und Juden „wirkte“⁵³⁸. Höß' Beantwortung dieser Frage widmet Amann das gesamte neunte Kapitel. Amann montiert in diesem Abschnitt⁵³⁹ erstmals eine längere, bei Höß erst zwei Seiten später zu lesende Textstelle, in einen ursprünglich zusammenhängenden Absatz:

Bei den jüdischen Frauen war dies noch viel deutlicher festzustellen. Sie verfielen noch viel rascher als die Männer, obwohl doch die Frauen nach meinen Beobachtungen psychisch wie physisch im Allgemeinen viel zäher und ausdauernder sind als die Männer.⁵⁴⁰

*Wenn die Frauen einmal einen gewissen Nullpunkt erreicht hatten, ließen sie sich vollkommen gehen. Als vollkommen willenlose Gespenster wandten sie durch die Gegend, mussten von den anderen überall hingeschoben werden, bis sie dann eines Tages still hinübergingen.*⁵⁴¹

Das vorher Gesagte war gültig für das Gros, die Masse der jüdischen Häftlinge. Anders und verschiedenartig verhielten sich die Intelligenteren, die psychisch stärkeren und lebenswilligeren Juden, vorwiegend aus Ländern des Westens. [...] ⁵⁴²

Der Einschub, der Vorzug der später folgenden Textstelle, baut Höß' Aussage zum Verfall der jüdischen Frauen inhaltlich aus, liefert eine Art von Erklärung, die er selbst sich scheinbar zurechtgelegt hatte, um sich bestimmte Lagervorgänge zu erklären. Durch diesen Einblick wird es möglich, zu sehen, welche Position Höß zu den jüdischen Häftlingen, hier insbesondere zu inhaftierten Jüdinnen, einnimmt, wie er über sie denkt. Diese Montage erzeugt se-

⁵³⁶ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 43.

⁵³⁷ Ebd., S. 166.

⁵³⁸ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 59.

⁵³⁹ Ebd., S. 62–63.

⁵⁴⁰ Urspr.: Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 171.

⁵⁴¹ Urspr.: Ebd., S. 173.

⁵⁴² Urspr.: Ebd., S. 171.

mantisch keinen speziellen Bruch, vielmehr wird die Aussage über Höß' Einschätzungen die jüdische Psyche betreffend, betont.

Amanns zehntes Kapitel ist im Besonderen auf zwei Textstellen aufgebaut. Die erste dieser Textstellen entnimmt Amann Höß' Kapitel acht⁵⁴³, die zweite basiert auf dem Teil *Aufzeichnungen*⁵⁴⁴ des *Kommandant in Auschwitz*. Beide Stellen bestehen aus zwei Passagen, die Amann miteinander verkreuzt. So folgt auf die erste Passage der ersten Textstelle⁵⁴⁵ die erste Passage der zweiten⁵⁴⁶, an welche sich wiederum die zweite Passage der ersten Textstelle⁵⁴⁷ sowie die zweite Passage der zweiten Stelle⁵⁴⁸ anreihen (zur Verdeutlichung siehe die schematische Darstellung auf S. 95–96). Dieses zehnte Kapitel berichtet vom Konzentrationslager Auschwitz und wie es zur „größte[n] Menschen-Vernichtungs-Anlage aller Zeiten“⁵⁴⁹ wurde, erzählt von den ersten Vergasungen und den ersten Anwendungen von Cyclon B in den Gaskammern von Auschwitz. Der Sprung zwischen den beiden Textstellen und ihren Passagen scheint zwar in Bezug auf die Seitenzahlen relativ groß, da sich die Passagen inhaltlichen jedoch sehr konsistent ineinanderfügen lassen, montiert Amann an dieser Stelle überzeugend, ein Bruch zwischen den Textstellen ist nicht tatsächlich bemerkbar.

Aus einer längeren Passage bei Höß gestaltet Amann das elfte Kapitel, er übernimmt dafür fast den gesamten Text der Passage⁵⁵⁰, so wie Höß sie niederschrieb, nur wenige einzelne Zeichen werden weggelassen. Die einzige Ausnahme in dieser Passage bietet ein Einschub⁵⁵¹, dessen Sätze bei Höß erst einige Seiten später vorkommen. Amann montiert die folgende Passage in dieses Textumfeld, um ein weiteres Themenfeld zu eröffnen, weitere Fragen aufzuwerfen:

Während der ersten Transporte schon brachte Eichmann einen Befehl des Reichsführers SS, wonach den Leichen die Goldzähne auszuziehen und bei den Frauen die Haare abzuschneiden seien. Diese Arbeit wurde ebenfalls von dem Sonderkommando durchgeführt.⁵⁵²

⁵⁴³ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 133–202; hier: S. 186–190.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 237–283; hier: S. 237–241.

⁵⁴⁵ Urspr.: Ebd., S. 186–187.

⁵⁴⁶ Urspr.: Ebd., S. 237–240.

⁵⁴⁷ Urspr.: Ebd., S. 188–190.

⁵⁴⁸ Urspr.: Ebd., S. 240–241.

⁵⁴⁹ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 65.

⁵⁵⁰ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 241–244.

⁵⁵¹ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 77.

⁵⁵² Urspr.: Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 242.

*Das Zahngold wurde im SS-Revier von den Zahnärzten zu Barren eingeschmolzen und monatlich dem Sanitätshauptmann zugeführt. Die abgeschnittenen Frauenhaare wurden einer Firma in Bayern für Rüstungszwecke zugeführt.*⁵⁵³

Die Aufsicht bei der Vernichtung hatte zu der Zeit jeweils der Schutzhaftlagerführer beziehungsweise der Rapportführer. [...] ⁵⁵⁴

In der hineinmontierten Passage lässt Amann folgenden Satz, der bei Höß zwischen den beiden eingeschobenen Sätzen steht, aus: „Auch in den plombierten Zähnen fand man Edelsteine von ungeheurem Wert.“⁵⁵⁵ Amann streicht diesen Satz möglicherweise, um das verzerrende Bild der Juden und ihren vermeintlichen Reichtum, das Höß mit seiner Aussage zeichnet, nicht wiederzugeben, ihm somit keinen Raum zu lassen. Sieht man von dem einen Einschub ab, bleibt Amann auch hier der Reihenfolge der Textabschnitte treu, er montiert keine kürzeren Passagen ineinander, behält Höß’ Erzählduktus innerhalb dieser Stellen vollständig bei. Durch die Erwähnung „einer Firma in Bayern“⁵⁵⁶ kritisiert Amann, ähnlich wie Weiss, das gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche System, das Auschwitz möglich machte (vgl. dazu Kapitel 3.2.1).

Der Einschub in Amanns elftem Kapitel bedingt gleichzeitig eine inhaltliche Verschränkung mit dem zwölften Kapitel – bei Höß steht jener Text, der bei Amann zum zwölften Kapitel wird, zwischen dem einem Teil des elften Kapitels und dem dazugehörigen Einschub. Kapitel zwölf ist infolgedessen semantisch gewissermaßen eine Fortsetzung des elften Kapitels, das mit der Entscheidung, die Massengräber freizulegen und die Leichen der Opfer zu verbrennen endet. Es berichtet von den in Auschwitz ankommenden Transporten, der „Selektion“, also der Aufteilung in als arbeitsfähig beziehungsweise arbeitsunfähig eingestufte Jüdinnen und Juden, von den ersten Verbrennungen, dem Bau weiterer Krematorien und Höß’ Einschätzungen zu Opferzahlen in Auschwitz. Eine von Höß angeführte Tabelle wird von Amann nicht verwendet, vermutlich deshalb, weil es sich um historisch inkorrekte Zahlenangaben handelt, wie der Herausgeber Martin Broszat in einer Fußnote vermerkt: „Die folgenden Zahlenangaben von Höß, dies muß ausdrücklich vermerkt werden, stellen keinerlei verlässliche Grundlagen zur Ermittlung der in Auschwitz vernichteten Juden dar.“⁵⁵⁷ Generell übernimmt Amann auch in diesem Kapitel die Textstellen in der von Höß’ realisierten Reihenfolge; in-

⁵⁵³ Urspr.: Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 255.

⁵⁵⁴ Urspr.: Ebd., S. 242.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 255.

⁵⁵⁶ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 77.

⁵⁵⁷ Broszat, Martin: Kommentar zum Text. In: Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 252.

nerhalb des Kapitels wendet er das durch Einschübe komponierende Montageverfahren nicht an, wählt abermals nur Passagen aus, lässt andere Sätze ausgespart. Die an dieser Stelle bei Amann nicht erwähnten Passagen liefern hauptsächlich redundante Detailinformationen, die die von Amann gegebenen Information zwar ausbauen und möglicherweise konkretisieren könnten, gleichzeitig für das Verständnis jedoch nicht essentiell erscheinen und der von Amann intendierten Zuspitzung des Textes entgegenwirkten.

Auch das dreizehnte Kapitel des *Kommandanten* ist dem zweiten Teil, den *Aufzeichnungen*, entnommen. Es handelt sich hierbei um ein vergleichsweise kurzes Kapitel, welches fast als ein gesamter, bei Höß zusammenhängender Ausschnitt aus dem Ursprungstext entnommen wurde. In diesem wird der Vernichtungsvorgang in Auschwitz beschrieben, es wird beinahe minutiös das gesamte Prozedere erläutert: vom Auskleiden der Häftlinge über den Einwurf des Gases in die Gaskammer durch die „Desinfektoren“⁵⁵⁸ bis hin zum Herausziehen und Verbrennen der Leichen. Allein zwei kurze Teile aus diesem sonst zusammenhängenden Ausschnitt sind von Amann nicht übernommen worden. Die erste Stelle bezieht sich auf den davorstehenden Satz: „Nach spätestens 20 Minuten regte sich keiner mehr.“⁵⁵⁹ und berichtet in wenigen Sätzen von jenen Faktoren, die nach Einwurf des Gases die Dauer bis zur Ohnmacht und schließlich bis zum Todeseintritt bestimmten. Höß holt hier also weiter aus, Amann erweitert diese Passage nicht – in dem davorstehenden Satz scheint durch die Formulierung mit „spätestens“⁵⁶⁰ das Relevante bereits gesagt. Die zweite von Amann nicht aufgenommene Stelle gibt Informationen zu den möglichen Maximalzahlen gleichzeitiger Verbrennungen in den Krematorien, so heißt es: „[D]ie Krematorien I und II [konnten] innerhalb 24 Stunden ca. 2000 Leichen verbrennen, mehr war, ohne Schäden zu verursachen, nicht möglich. Die Anlagen III und IV sollten 1500 Leichen innerhalb 24 Stunden verbrennen können, meines Wissens sind diese Zahlen dort nie erreicht worden.“⁵⁶¹ Eine mögliche Begründung für die Nicht-Verwendung dieser Stelle könnte sein, dass mit der Erwähnung von unfassbar hohen Opferzahlen die Möglichkeit einer „Vorstellung“ des Ausmaßes bei den Rezipierenden versagt, das Schreckliche dadurch abgeschwächt, das Unvorstellbare eventuell gar verharmlost wirkt. Schon Weiss sagte diesbezüglich in einem Interview, dass man den Tod

⁵⁵⁸ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 258.

⁵⁵⁹ Urspr.: Ebd.

⁵⁶⁰ Urspr.: Ebd.

⁵⁶¹ Ebd., S. 259.

einer Person noch fassen könne, „[a]ber schon die Zahl von zehn, fünfzehn Personen bekommt etwas Verschwimmendes, und wenn es dann heißt: Täglich starben zwei- bis dreihundert Menschen, ist sogar diese im Verhältnis zu Auschwitz vergleichsweise niedrige Zahl uns schon nicht mehr richtig fassbar.“⁵⁶²

Verwunderlich scheint, dass Amann die bei Höß darauf folgende Phrase „ohne Schäden zu verursachen“⁵⁶³ in sein Konzentrat nicht einmontiert, da sie Höß Realitätsferne und die Absurdität des nationalsozialistischen Gedankenguts möglicherweise besonders deutlich aufzeigt – als Rezipientin, als Rezipient fragt man sich unweigerlich, von welchen „nicht verursachten Schäden“ Höß schreibt, wenn er die millionenfachen Toten nicht als „verursachte Schäden“ ansieht.

Die Kapitel vierzehn bis sechzehn baut Amann nun abermals auf der Grundlage von Textstellen aus Höß' erstem Teil, *Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben*, auf. Innerhalb dieser Kapitel montiert Amann nicht, er nimmt hingegen einige lexikalische und syntaktische Änderungen vor, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit thematisiert werden (siehe Kapitel 4.2.3).

Das sechzehnte Kapitel soll, da es sich um das letzte Kapitel in Amanns Konzentrat, und dadurch möglicherweise um ein besonders pathetisches, handelt, etwas näher beschrieben werden. Von besonderem Interesse scheinen hier zudem die von Amann nicht übernommenen Passagen, da es sich in diesem Fall um Höß' letzte schriftliche Worte in dem Teil *Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben* handelt. Höß stellt sich in diesem zehnten Unterkapitel von *Kommandant in Auschwitz*, welches die Grundlage für Amanns sechzehntes Kapitel darstellt, die Frage, wie er „heute“, also 1947, das Dritte Reich, Himmler, die SS, das Konzentrationslager, die Sicherheitspolizei – ja „all das Geschehene“⁵⁶⁴ – sehe. Er macht deutlich, dass er nach wie vor „Nationalsozialist im Sinne einer Lebensauffassung“⁵⁶⁵ ist; auch Amann gibt folgende Zeilen gemäß der Originalvorlage wieder:

Eine Idee, eine Anschauung, der man bald 25 Jahre lang angehangen, mit der man verwachsen, mit Leib und Seele verbunden war, lässt man nicht einfach dahinfahren – weil die Verkörperung dieser Idee, der nationalsozialistische Staat, seine Führung, falsch, ja verbrecherisch gehandelt haben und weil durch

⁵⁶² Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 16–17.

⁵⁶³ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 259.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 229.

⁵⁶⁵ Ebd.

dieses Fehlen, durch dieses Handeln diese Welt zusammenbrach und das gesamte deutsche Volk auf Jahrzehnte hinaus in namenloses Elend gestürzt wurde. Ich kann das nicht.⁵⁶⁶

Höß' weitere Ausführungen lesen sich vorerst geradezu einsichtig – er schreibt davon, dass ihm nun, nach der Veröffentlichung der Dokumente der Nürnberger Prozesse, klar wurde, dass „die Führung des Dritten Reiches durch die Gewaltpolitik diesen ungeheuerlichen Krieg mit all seinen Auswirkungen verschuldet hat“, und dass „diese Führung durch eine äußerst wirksame Propaganda und durch einen maßlosen Terror sich das ganze Volk gefügig gemacht hat.“⁵⁶⁷ Wenige Sätze später führt Höß seine vermeintlich einsichtige Aussage durch die darauf folgenden wiederum ad absurdum; die dabei zutage tretende Grausamkeit, die unfassbare Verlogenheit, die bis zuletzt gelebte Nazi-Ideologie scheinen an dieser Stelle besonders verstörend. Höß schreibt:

So *mußten* also die Konzentrationslager vor dem Krieg die Aufbewahrungsstätten der Staatsgegner werden. Daß sie nebenbei Erziehungsanstalten für Asoziale jeder Art wurden und dabei für das Volksganze wertvolle Arbeit leisteten, lag im Zuge des Säuberungsprozesses. Genauso notwendig wurden sie zur vorbeugenden Verbrechensbekämpfung.⁵⁶⁸

Broszat kommentiert diese Stelle folgendermaßen:

Die „vorbeugende Verbrechensbekämpfung“, die Höß kritiklos als eine „notwendige“ oder gar wertvolle Sache hinstellt, war, wie sich schon aus dem sophistischen Begriff erkennen läßt, einer jener nationalsozialistischen Titel, die sich als überaus brauchbarer Vorwand für alle möglichen außergesetzlichen Zwangsmaßnahmen verwenden ließen.⁵⁶⁹

Amann entscheidet sich dazu, diese sehr widersinnigen Textstellen nicht in sein Konzentrat aufzunehmen, stattdessen folgt bei ihm auf „Ich kann das nicht.“⁵⁷⁰ eine Passage, die bei Höß wenige Seiten später folgt:

Heute sehe ich auch ein, daß die Judenvernichtung falsch, grundfalsch war. Gerade durch diese Massenvernichtung hat sich Deutschland den Haß der ganzen Welt zugezogen. Dem Antisemitismus war damit gar nicht gedient, im Gegenteil, das Judentum ist dadurch seinem Endziel viel näher gekommen.⁵⁷¹

Die ersten beiden Sätze dieser Textstelle bezeugen die scheinbar einzige für Höß relevante Sorge, nämlich die Sorge um den Ruf Deutschlands. Sein nach wie vor nationalistisches Denken wird dadurch verdeutlicht. Im dritten Satz kommen der gesamte Irrsinn des Denkens der Nazis und deren Ideologie besonders deutlich zur Geltung. Alles, was beim Lesen dieser Stel-

⁵⁶⁶ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 101.

⁵⁶⁷ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 229.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 230.

⁵⁶⁹ Broszat, Martin: Kommentar zum Text, S. 230.

⁵⁷⁰ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 101.

⁵⁷¹ Ebd., S. 102.

le anfänglich auf Höß' Einsichtigkeit und einer Art persönlicher Reue hoffen läßt, wird dadurch nicht nur negiert, vielmehr wirkt seine Aussage noch verstörender, da sie durch ihre Einleitung geradezu unvermutet auftritt. Die Fortsetzung der Passage scheint nun abermals eine komplette Wendung zu nehmen: Höß schreibt, er „habe nie einen Häftling misshandelt oder gar getötet“⁵⁷², er „habe auch nie Misshandlungen von Seiten [s]einer Untergebenen geduldet.“⁵⁷³ Nach etwa hundert Seiten dieses konzentrierten Textes, der von unzähligen Demütigungen, Erschießungen, Massenhinrichtungen berichtet, erscheint diese Aussage wie blanker Hohn. Höß' Resümee fällt auch in Amanns Konzentrat dementsprechend nüchtern aus: „Gegen die Bössartigkeit, Schlechtigkeit und Grausamkeit der Einzelnen kann man nicht aufkommen.“⁵⁷⁴ Rudolf Höß schreibt in seinem Bericht weiters von den ihm im Gefängnis widerfahrenen Misshandlungen – diese Passage findet bei Amann keine Erwähnung. Dort wird vielmehr erst jener Höß zitiert, der gesteht, hart und streng, „oft zu hart und zu streng“⁵⁷⁵ gehandelt zu haben. Auch in *Der Kommandant* sagt Höß, alles für sein Leben Wesentliche in diesen Aufzeichnungen niedergelegt zu haben, „[w]ahrheits- und wirklichkeitsgetreu“⁵⁷⁶. Seine Liebe zum Vaterland, die in zur NSDAP und zur SS brachte, beschreibt er als „unbändig“⁵⁷⁷, er bemerkt, dass er die nationalsozialistische Weltanschauung als die einzig „artgemäße“⁵⁷⁸ hielt. Höß verwendet an dieser Stelle das Präteritum „hielt“, und legt durch Wortwahl und Formulierung der gesamten Passage nahe, dass er die Vergangenheitsform nur verwendet, weil NSDAP und SS der Vergangenheit angehören, nicht etwa, weil er sich von deren Ideologie entfernt hätte. Indirekt bezeichnet er diese gar als sein „erstes Heiligtum“, da er seinen Text, und Amann übernimmt diesen wiederum, folgendermaßen fortführt:

Meine Familie war mein zweites Heiligtum. In ihr bin ich fest verankert. Ihr galt meine stete Sorge um ihre Zukunft. Der Bauernhof sollte die Heimstatt werden. In unseren Kindern sahen wir, meine Frau so wie ich, unseren Lebenszweck. Ihnen eine gute Erziehung für das weitere Leben zuteil werden lassen, ihnen eine starke Heimat zu schaffen sollte unsere Lebensaufgabe sein. So bewegen sich auch jetzt meine Gedanken hauptsächlich um meine Familie.⁵⁷⁹

⁵⁷² Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 102.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 103.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 104.

⁵⁷⁹ Ebd.

Auf diese Passage folgt eine Erklärung, warum Rudolf Höß der Meinung ist, dass das Schicksal eigenartig mit ihm „umgesprungen“ sei, davon, dass er oft nur um ein Haar dem Tod entkommen war.⁵⁸⁰ Hier verkürzt Amann ein wenig, lässt einen Satz früher enden, und fügt ihn mit einem späteren Zusammen, da in dem von ihm ausgelassenen Teil nur nähere Erklärungen und Details zu einem Autounfall, den Höß überlebte, gegeben werden. Auch die weiteren Aufzählungen zu den übrigen Unfällen lässt Amann aus, er beschränkt sich hier auf das Wesentliche und lässt wenige redundante Wörter weg. Höß wäre, so schreibt er, lieber „einen ehrlichen Soldatentod“⁵⁸¹ gestorben. Amann endet sein „Monodrama“ mit den folgenden Worten:

Mag die Öffentlichkeit ruhig weiter in mir die blutdürstige Bestie, den grausamen Sadisten, den Millionenmörder sehen – denn anders kann sich die breite Masse den Kommandanten von Auschwitz gar nicht vorstellen. Sie würde doch nie verstehen, dass der auch ein Herz hatte, dass er nicht schlecht war.⁵⁸²

Diese Passage ist auch das Ende von Höß' *Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben*, mit dem einzigen Unterschied, dass Höß ihr noch eine Art Klausel nachstellt, in der er versichert, diese Aufzeichnungen selbst und freiwillig verfasst zu haben: „Diese Aufzeichnungen umfassen einhundertvierzehn Blätter. – Freiwillig und ungezwungen habe ich dies alles niedergeschrieben. –“⁵⁸³

Wie durch die Analyse dieses letzten Kapitels gezeigt werden konnte, sind in diesem die Texte besonders paradox aneinandergereiht, die Brüche sind auffallend stark ausgeprägt, da die Fallhöhe durch das gesteigerte Pathos in Höß' Sprache größer erscheint. Die semantischen Diskrepanzen im Text sind jedoch auch auf den sehr widersprüchlichen Ursprungstext von Rudolf Höß zurückzuführen, der in diesem Teil sehr inkonsistent argumentiert.

Eine schematische Darstellung soll nun zur Veranschaulichung des Aufbaus von Jürg Amanns *Der Kommandant* dienen. Die erste Spalte der Tabelle zeigt an, um welches Kapitel es sich in Amanns Konzentrat handelt. Informationen, die in der zweiten Spalte stehen, verweisen auf das jeweilige Quellkapitel in Rudolf Höß' Bericht *Kommandant in Auschwitz*, in dem die von Amann zitierten Passagen zu finden sind. Die dritte Spalte gibt nähere Informationen dar-

⁵⁸⁰ Vgl. Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 104–105.

⁵⁸¹ Ebd., S. 105.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 236.

über, von welchen Seiten Amann diese Zitate für seine Kapitel entnommen hat. Sofern die von Amann verwendeten Zitate in der Reihenfolge, die Höß auch in seinem Bericht wählt, vorkommen, sind keine näheren Informationen angegeben. Wenn Amann, wie dies ausschließliche in den Kapiteln neun, zehn und elf der Fall ist, montiert, sind wiederum Quellkapitel und Quellseiten angegeben. Eine Zeile entspricht in diesen Fällen jeweils einem Montageversatzstück.

Kapitel bei Jürg Amann	Kapitel bei Rudolf Höß	Position der montierten Stellen bei Höß
I	I.1	S. 31–39
II	I.2	S. 39–43; 45–47
III	I.3	S. 47–53
IV	I.4	S. 56–57; 67–68; 70
V	I.5	S. 74; 76–79
VI	I.6	S. 80–83; 100–102
VII	I.7	S. 102; 104–110; 114–117; 131–132
VIII	I.8	S. 133–135; 146–148; 151–154; 156–163; 165
IX	I.8	S. 166; 168–171
	I.8	S. 173
	I.8	S. 171
X	I.8	S. 186–187
	II.1	S. 237–240
	I.8	S. 188–190
	II.1	S. 240–241
XI	II.1	S. 241–242
	II.1	S. 255
	II.1	S. 242–244
XII	II.1	S. 245–252
XIII	II.1	S. 257–259
XIV	I.8	S. 192–197

XV	I.8	S. 198–202
XVI	I.10	S. 228–229; 231–235

4.2.3 | Änderungen im Text

Allgemein kann angemerkt werden, dass Amann in *Der Kommandant* alle von Höß vorgenommenen Abkürzungen ausschreibt. So wird jedes Mal aus *KL* das *Konzentrationslager*, aus *RFSS* der *Reichsführer SS*, aus dem *IMG* der *Internationale Militärgerichtshof*, aus dem *RSHA* das *Reichssicherheitshauptamt* et cetera; auch gängige Abkürzungen wie *bzw.* werden ausformuliert, die Rechtschreibung wurde der nun gültigen Form angepasst. Die von Höß häufig gesetzten Gedankenstriche streicht Amann teilweise, ohne dabei jedoch eine inhaltliche Bedeutungsverschiebung zu bedingen. Bereits der Herausgeber von Rudolf Höß' Schrift, Martin Broszat, bemerkt in seiner Einleitung, dass in *Kommandant in Auschwitz* die „nicht sehr zahlreichen orthographischen und klaren syntaktischen Fehler sowie Höß' sehr eigenwillige Interpunktion“⁵⁸⁴ verbessert wurden; „Ausdruck und Stil blieben dagegen überall unangetastet.“⁵⁸⁵ Viele der in *Kommandant in Auschwitz* kursiv gesetzten Lexeme werden bei Amann nicht kursiv dargestellt – Martin Broszat hatte Höß' Unterstreichungen zwar im Kursivdruck übernommen, meint jedoch, dass diese jedoch häufig vorkommen und nicht immer ganz logisch erscheinen.⁵⁸⁶

Änderungen zur besseren Verständlichkeit

Im ersten Kapitel nimmt Amann eine syntaktische, nicht unbedingt bedeutungsverschiebende Änderung vor – er verkürzt hier, vermeidet dadurch eine inhaltliche Wiederholung. Bei Amann heißt es: „Ich war und wurde Einzelgänger“⁵⁸⁷, während Höß den Satz weiter ausführt und beschreibt, dass er sich am liebsten alleine und unbeobachtet beschäftigte und spiel-

⁵⁸⁴ Vgl. Broszat, Martin: Einleitung. In: Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 16.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 16–17.

⁵⁸⁷ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 8.

te.⁵⁸⁸ Eine weitere syntaktische Kürzung, die keine semantischen Konsequenzen, eher ästhetische Gründe hat, findet sich im fünften Kapitel wieder. Bei Amann heißt es: „Dieser Bund und sein Ziel war mir schon während der Strafverbüßung durch das Schrifttum bekannt geworden.“⁵⁸⁹ Höß setzt diesen Satz in seinem Bericht parataktisch fort: „[...] und ich habe mich damit eingehend beschäftigt.“⁵⁹⁰ Der vor allem durch die Formulierung *damit* eher unelegante Satzausklang bei Höß wird von Amann vermieden. Inhaltlich bringt diese Auslassung keine Änderungen mit sich. In Kapitel sechs ergänzt Amann zur besseren Verständlichkeit die Berufsbezeichnung *Kommandant vor Eickes*⁵⁹¹ Namen und gibt den Lesenden dadurch die Möglichkeit einer Einordnung der an dieser Stelle erstmals erwähnten Person. In Kapitel sieben ist von einer Ansprache Eickes die Rede, bei Amann heißt es: „Am ersten Kriegstage hielt Eicke eine Ansprache.“⁵⁹² Höß fügt dem Satz noch ein Objekt hinzu, er nennt als Adressaten die *Führer der Ersatzformation*, die die aktiven SS-Einheiten an den Lagern ablösten.⁵⁹³ Eine mögliche Begründung für das Weglassen dieser Zusatzinformation könnte in der Redundanz der Aussage liegen, sie scheint nicht essentiell, vielmehr geht es auch in den Folgesätzen um die Rede und deren Inhalt selbst, die durch die Formulierung Amanns hervorgehoben werden. An einer anderen Stelle wird bei Amann das Kurzwort *Gestapa* nicht, wie bei den übrigen Abkürzungen, durch das ausgeschriebene Wort ersetzt, sondern mit der Apposition *vom Geheimen Staatspolizeiamt*⁵⁹⁴ näher erklärt. Ein weiteres Mal wird in diesem Kapitel ein Satz gekürzt und mit einem anderen zusammengeführt, es werden nur die redundanten Teile weggelassen, so heißt es bei Amann nicht mehr: „Bei Kriegsbeginn wurden [...] die wehrwürdigen Häftlinge [...] gemustert nach Tauglichkeit. Die tauglich Befundenen wurden [...] gemeldet und von diesem Ämtern zum Wehrdienst freigestellt oder zurückgehalten.“⁵⁹⁵ Sondern es heißt: „Bei Kriegsbeginn wurden [...] die wehrwürdigen Häftlinge [...] gemustert nach Tauglichkeit und zum Wehrdienst freigestellt oder zurückbehalten.“⁵⁹⁶ Auch in Kapitel acht wird ein Satz verkürzt, wobei auch hier diese Kürzung keine semantische Veränderung bewirkt: „Aus Nichts und mit Nichts schnellstens – für die damaligen Begriffe – etwas Ungeheu-

⁵⁸⁸ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 32.

⁵⁸⁹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 31.

⁵⁹⁰ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 76.

⁵⁹¹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 35.

⁵⁹² Ebd., S. 41.

⁵⁹³ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 104.

⁵⁹⁴ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 42.

⁵⁹⁵ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 110.

⁵⁹⁶ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 45.

res aufzubauen.“⁵⁹⁷ Bei Höß geht die Passage folgendermaßen weiter: „[...] mit den ‚Mitarbeitern‘, – ohne nennenswerte Hilfe von oben, nach den bisherigen Erfahrungen.“⁵⁹⁸ Der Satz wird unpräzise, vor allem durch Höß Mutmaßung am Ende des Satzes. Würde Amann Höß’ Satz so übernehmen, würde diese Formulierung seiner gewünschten Zuspitzung auf die „Essenz hin“⁵⁹⁹ entgegenwirken. An anderer Stelle schreibt Höß über polnische Häftlinge: „Durch die Feindnachrichten waren sie ja über die ‚wirkliche Lage‘ Deutschlands genauestens im Bilde.“⁶⁰⁰ Amann streicht die Anführungszeichen erneut, die „*wirkliche Lage*“ wird zur *wirklichen Lage*⁶⁰¹ und der Aussage dadurch die gesamte Ironie genommen. Es muss offenbleiben, ob Höß die Anführungszeichen an dieser Stelle ungewollt verwendet, wodurch die ironisch anmutende Aussage nicht intendiert wäre, oder ob er tatsächlich der Meinung war, dass die in der Feindpropaganda mitgeteilten Nachrichten inkorrekt waren, der tatsächliche Zustand Deutschlands seiner Meinung nach in der nationalsozialistischen Propaganda dargestellt wurde. Es gilt zu bedenken, dass Höß zum Zeitpunkt der Niederschrift jedoch, wie zuvor bereits angesprochen (siehe Kapitel 4.2.2), selbst sagt, dass durch äußerst wirksame Propaganda das ganze Volk gefügig gemacht wurde.⁶⁰² Der Satz: „Hier muß ich auch das Standgericht und die Geiselliquidierung erwähnen, da es sich dabei ja nur um ausschließlich polnische Häftlinge handelte.“⁶⁰³ endet bei Amann bereits nach *erwähnen*⁶⁰⁴. Mit *Hier* scheint Höß wirklich „an dieser Stelle im Text“ zu meinen, da er davor von polnischen Häftlingen spricht. Die Formulierung wirkt jedenfalls ungünstig gewählt, die Fortsetzung des Satzes ist auch bei Höß, selbst im Kontext mit der Erwähnung der polnischen Häftlinge, in Aufbau und Inhalt unzulänglich und eher unverständlich. Auch eine andere Passage kürzt Amann; „Das Standgericht Kattowitz kam gewöhnlich alle vier bis sechs Wochen nach Auschwitz.“⁶⁰⁵ ist bei Höß noch erweitert um „und tagte im Zellenbau.“⁶⁰⁶ Diese zusätzliche Information scheint nicht so wichtig, würde eher dem Konzentrat und Amanns literarischem Konzept hinderlich sein.

⁵⁹⁷ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 50.

⁵⁹⁸ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 148.

⁵⁹⁹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 108.

⁶⁰⁰ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 151.

⁶⁰¹ Vgl. Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 50.

⁶⁰² Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 229.

⁶⁰³ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 153.

⁶⁰⁴ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 52.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 53.

⁶⁰⁶ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 154.

An anderer Stelle ersetzt Amann zur besseren Verständlichkeit auch die ältere Formulierung *nach dem* mit *zum*: die Geiseln wurden „zum Arrest gebracht.“⁶⁰⁷ Interessanterweise lässt er einige Seiten später *nach dem* stehen, er schreibt von Personen, die „nach dem Krematorium I wanderten“⁶⁰⁸.

In Kapitel neun nimmt Amann einige stilistische Änderungen vor. Er setzt einmal, zur klaren Strukturierung, anstelle eines Punktes einen Doppelpunkt: „Ich möchte hier noch betonen: Ich selbst habe [...]“⁶⁰⁹, einige Zeilen später macht er aus „[...] ein Judensammellager in einem Ausmaß, das bis dahin nicht gekannt“⁶¹⁰ „[...] ein Judensammellager in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß.“⁶¹¹ Ein anderes Mal bessert Amann *als* auf *wie* aus: „Sie wussten [...], dass sie nur so lange am Leben blieben, wie sie arbeiten konnten.“⁶¹²

Im zehnten Kapitel nimmt Amann zwei Kürzungen vor, die ausschließlich die Raffung des Textes bewirken – Amann lässt die Doppelung der Ortsnamen und Höß’ rhetorisches Ausholen⁶¹³ weg, übrig bleibt: „Nach Erhalt dieses schwerwiegenden Befehls fuhr ich sofort nach Auschwitz zurück. Kurze Zeit danach kam Eichmann zu mir.“⁶¹⁴ An einer weiteren Stelle in Kapitel zehn ändert Amann die Interpunktion, um Klarheit zu verschaffen: er setzt einen Doppelpunkt vor den Ausruf „Gas“⁶¹⁵. An anderer Stelle ergänzt Amann ein irrtümlich vergessenes *wurde* ein⁶¹⁶.

Im elften Kapitel lässt Amann für heutige Lesende unwesentliche beziehungsweise unverständliche Ortsangaben, in diesem Fall beschreiben sie den genauen Standort der Sortierstelle „Kanada“⁶¹⁷, aus. Im weiteren Verlauf des Kapitels wird von Himmlers Besuch in Auschwitz berichtet – einige Nebensätze werden hier von Amann ausgelassen. Es heißt hier, Himmler sah sich „den gesamten Vorgang der Vernichtung genau an.“⁶¹⁸ und „Er hatte nichts

⁶⁰⁷ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 53.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 56.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 61.

⁶¹⁰ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 170.

⁶¹¹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 61.

⁶¹² Ebd., S. 61–62.

⁶¹³ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 238.

⁶¹⁴ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 68.

⁶¹⁵ Ebd., S. 72.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 241.

⁶¹⁸ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 79.

zu beanstanden.“⁶¹⁹ Während Amann hier kürzt wird bei Höß näher beschrieben, was Himmeler sich genau ansah und wie er sich verhielt.⁶²⁰

Amann verdeutlicht die Beschreibung des „Vorganges zur Aussortierung“ auch in Kapitel zwölf durch die Setzung eines Doppelpunktes⁶²¹ vor die Beschreibung des Vorganges. Für eine weitere, nicht bedeutungsverändernde Variation in Kapitel zwölf entscheidet sich Amann, indem er den Satz, dass er die „Zahl der in Auschwitz zur Vernichtung eingelieferten Juden“ von Eichmann wisse, stark verknappt. Übrig bleibt die Essenz: „Diese Zahl stammt von Eichmann.“⁶²² Auch im dreizehnten Kapitel trennt Amann den einleitenden Satz und die eigentliche Beschreibung des Vernichtungsvorganges mit einem Doppelpunkt.⁶²³

Im vierzehnten Kapitel wird von den Aufgaben der Funktionshäftlinge erzählt. Amann beginnt das Kapitel an einer Stelle, in der Höß in seinem Bericht bereits zuvor von den „Häftlinge[n] des Sonderkommandos“⁶²⁴ erzählt, weshalb Amann das bei Höß verwendete Personalpronomen „sie“⁶²⁵ zur besseren Verständlichkeit durch „die Häftlinge des Sonderkommandos“⁶²⁶ ersetzt. Im fünfzehnten Kapitel tauscht Amann aus stilistischen Gründen das Wort *weil*⁶²⁷ durch *da*⁶²⁸ aus. An einer Stelle des fünfzehnten Kapitels schreibt Rudolf Höß über seine Familie, er berichtet zuerst, dass er bei den Transporten, den Gaskammern, den Feueren oft an seine Frau und seine Kinder denken musste⁶²⁹, dass er diese jedoch nicht mit den Vorgängen in Verbindung brächte. Diese zweite Aussage lässt Jürg Amann weg, da Höß sie zwei Sätze später selbst als Lüge entlarvt; er schreibt, Amann übernimmt: „Wenn man die Frauen mit den Kindern in die Gaskammern gehen sah, so dachte man unwillkürlich an die eigene Familie.“⁶³⁰ Insofern erhält Amann die Aussage nicht mit allen Nuancierungen des ursprünglichen Textes, gleichzeitig jedoch behält er aber Höß’ Meinung so bei, wie dieser sie aufgezeichnet hatte, nur eben konzentriert.

⁶¹⁹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 79.

⁶²⁰ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 243.

⁶²¹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 81.

⁶²² Ebd., S. 85.

⁶²³ Ebd., S. 87.

⁶²⁴ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 192.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 91.

⁶²⁷ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 199.

⁶²⁸ Vgl. Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 97.

⁶²⁹ Vgl. Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 200.

⁶³⁰ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 98.

Auch in seinem sechzehnten und damit letzten Kapitel nimmt Amann eine nicht bedeutungstragende Abwandlung der Originalversion vor. Wo Höß schreibt: „Wie es zu den Greueln in den Konzentrationslagern kommen konnte, habe ich zur Genüge im Vorhergehenden und bei den Personenbeschreibungen dargelegt.“⁶³¹ streicht Amann die Phrase *und bei den Personenbeschreibungen*, da diese unwesentlich zu sein scheint – das *Vorhergehende* kann gewissermaßen als „Totum pro Parte“ angesehen werden und beinhaltet somit auch die Personenbeschreibungen. Am Ende seines Berichts erzählt Höß: „Es ist viel geschehen in Auschwitz, angeblich in meinem Namen, in meinem Auftrag, auf meinen Befehl, wovon ich weder etwas wußte, das ich weder geduldet noch gebilligt hätte.“⁶³² Bei Amann heißt es anstelle von *weder etwas*, eindeutiger *nichts*, auch wird der eher unvollständig klingenden Formulierung von Höß durch diese Änderung stilistisch abgeholfen. Ebenfalls stilistisch hin zur besseren Verständlichkeit ändert Jürg Amann die bei Höß sehr pathetische Formulierung: „All das Wesentliche, was mir in diesem Leben begegnet, all das, was mich stark beeindruckt, was mir besonders naheging, habe ich in diesen Aufzeichnungen niedergelegt.“⁶³³ hin zu „All das Wesentliche, was mir in diesem Leben begegnet ist, all das, was mich stark beeindruckt hat, was mir besonders naheging, habe ich hiermit auseinandergelegt.“⁶³⁴ Den heute eher eigenartig anmutenden Terminus *niederlegen* ändert Amann zu *auseinanderlegen*, wodurch der Satz für Rezipierende eindeutiger zu verstehen sein sollte. Die Änderung von *in diesen Aufzeichnungen* zu *hiermit* erscheint schlüssig, da es sich bei Amanns Konzentrat nicht um Höß' tatsächliche Aufzeichnungen handelt. Ein Ausgeben des Textes *Der Kommandant* als tatsächliche Aufzeichnung von Rudolf Höß wäre wider Amanns dokumentarische Poetik.

Änderungen mit semantischer Konsequenz

Das erste Kapitel beginnt Rudolf Höß mit den Worten: „Im Folgenden will ich versuchen, über mein innerstes Leben zu schreiben.“⁶³⁵ Amann hingegen beginnt folgendermaßen: „Ich, Rudolf Höß, Kommandant von Auschwitz, will im Folgenden versuchen, über mein innerstes

⁶³¹ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 231.

⁶³² Ebd., S. 233.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 103.

⁶³⁵ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 31.

Leben Rechenschaft abzulegen.“⁶³⁶ Aus sinnvoll erscheinenden Gründen macht Amann zuerst deutlich, wer spricht und aus welcher Position heraus. Die Sprecherinstanz gibt nicht nur Namen und Berufsbezeichnung an, sondern bekennt sich auch dazu, Rechenschaft ablegen zu müssen. Amanns Höß will es zumindest „versuchen“⁶³⁷. Zwei weitere Änderungen scheinen in diesem ersten Kapitel die inhaltliche Ebene zu betreffen. An einer Stelle heißt es bei Amann: „Doch Liebe – Elternliebe – brachte ich nicht für sie auf.“⁶³⁸ In Höß’ Bericht wird der Einschub *Elternliebe* erweitert durch den Nebensatz „wie ich sie später kennenlernte“⁶³⁹. Der Sprecher Höß erscheint bei Amann durch die nicht gegebene Information, dass Höß zu einem späteren Zeitpunkt Elternliebe erfuhr, besonders kühl und distanziert, da man beim Lesen in der Ungewissheit verbleibt, ob Höß je eine Art von Liebe empfinden konnte. Die letzte Änderung in Amanns erstem Kapitel ist auf lexikalischer Ebene angesiedelt: Amann verwendet *Jungenhirn*⁶⁴⁰ als Determinativkompositum und ohne Anführungszeichen, während Höß von *Jungen-„Hirn“*⁶⁴¹ schreibt. Dadurch, dass Höß’ *Hirn* unter Anführungszeichen setzt, scheint es, als wäre er der Meinung, junge Männer könnten kein tatsächlich funktionierendes Gehirn haben – er ironisiert dadurch gewissermaßen die Jugend, scheint sie lächerlich zu machen. Diese Komponente fällt in Amanns Konzentrat gänzlich weg.

Der Beginn des zweiten Kapitels erzählt von den ersten Verwundeten, die Höß in seinem Leben sah. In *Der Kommandant* schreibt Amann „Ich sehe noch die blutdurchtränkten Kopf- und Armverbände.“⁶⁴² In Höß’ Bericht lautet dieser Satz: „Ich sehe nur noch die blutdurchtränkten Kopf- und Armverbände.“⁶⁴³ Durch die Verwendung des Wortes „nur“ erweckt die Aussage, isoliert betrachtet, den Anschein von erlebtem Erzählen, im Zusammenhang mit dem davor stehenden, in Amanns Version ausgelassenen Satz: „Der Eindrücke dieser Zeit waren zu viele, als daß ich mich noch genau darauf besinnen könnte, wie die ersten Verwundeten auf mich wirkten.“⁶⁴⁴ hingegen, geschieht exakt das Gegenteil. Höß schwächt seinen Eindruck ab, Verwundete zu sehen ist für ihn zur Zeit der Niederschrift „normal“ geworden, was ihn einst aufbrachte hat mittlerweile kein Gewicht mehr. Ein weiterer Satz erfährt

⁶³⁶ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 7.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 12.

⁶³⁹ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 36.

⁶⁴⁰ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 12.

⁶⁴¹ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 36.

⁶⁴² Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 15.

⁶⁴³ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 39.

⁶⁴⁴ Ebd.

bei Amann eine Auslassung einzelner Lexeme – während es bei Höß heißt: „1916 gelang es mir dann doch – mit Hilfe eines Rittmeisters [...], im Regiment, in dem Vater und Großvater gedient hatten, unterzutauchen [...].“⁶⁴⁵, lässt Amann die Adverbien *dann* und *doch* aus. Alle in Höß ursprünglichem Satz angedeuteten Zweifel werden dadurch lexikalisch ausgeräumt, Amanns Kommandant tritt zielsicherer und selbstbewusster auf als sein historisches Vorbild in dessen Bericht. Am Ende des zweiten Kapitels verkürzt Amann einen weiteren Satz, er schreibt von einem Erreichen der Heimat⁶⁴⁶ – bei Höß folgte auf die *Heimat* noch die Beifügung „unseren Ersatztruppenteil.“⁶⁴⁷ Diese Kürzung bringt zwar eine leichte semantische Veränderung mit sich, ist jedoch nicht unbedingt bedeutungstragend, weshalb hier keine essentielle Information vorenthalten wird. Der Satz endet bei Amann pointierter, das Wort *Heimat* mit all seinen Konnotationen wird betont, als Schlusswort des zweiten Kapitels bekommt es, und somit das Beschriebene, besondere Signifikanz.

Im dritten Kapitel, in dem Höß nun seine Rückkehr in die Heimat und seinen erneuten Weg ins Soldatenleben beschreibt, berichtet er unter anderem davon, dass ihm sein Onkel kein Geld für die Ausbildung geben wollte, wenn es sich nicht um eine Ausbildung zu dem von seinem Vater für ihn vorbestimmten Priesterberuf handelte. Höß schreibt: „Ohne Verabschiedung verließ ich wutentbrannt das ‚verwandtschaftliche‘ Haus [...].“⁶⁴⁸ Amann übernimmt den Satz wortwörtlich, jedoch entscheidet er sich für die Streichung der Anführungszeichen. Dadurch wird dem Satz die gesamte Ironie genommen, die sie in Höß’ Ausführung beinhaltet.

Für die Kapitel vier bis sieben können keine weiteren Änderungen mit semantischen Konsequenzen festgestellt werden – erst in Kapitel acht nimmt Amann eine Kürzung vor, die als bedeutungsverändernd angesehen werden kann. Sie berichtet von einem Massenausbruch im Sommer 1942 – Rudolf Höß schreibt: „Ein großer Teil wurde dabei erschossen, doch gelang es vielen zu entkommen.“⁶⁴⁹ Jürg Amann lässt den zweiten Teil des Satzes weg, berichtet ausschließlich davon, dass ein großer Teil dabei erschossen wurde.⁶⁵⁰ Die unpräzisen Anga-

⁶⁴⁵ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 40–41.

⁶⁴⁶ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 21.

⁶⁴⁷ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 47.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 48.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 160.

⁶⁵⁰ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 55.

ben von Höß würden möglicherweise zu Unklarheiten und Interpretationsspielräumen führen, die Amann in seinem konzentrierten Text nicht entstehen lassen möchte. Die Aussage verändert sich dadurch jedoch relativ drastisch. Er schreibt zwar, dass ein großer Teil dabei erschossen wurde und nicht alle. Lesende wissen dennoch nicht mit Bestimmtheit, ob die anderen Häftlinge entkamen oder nicht.

In Kapitel neun bessert Amann das „Vorhergesagte“⁶⁵¹, auf das „vorher Gesagte“⁶⁵², das hier gemeint sein dürfte, also offenbar im Sinne Höß, aus. Aus welchen Gründen auch immer Höß ersteres schrieb: klar ist, dass von Amann an dieser Stelle eine semantisch bedeutsame Änderung vorgenommen wird.

Das zehnte Kapitel beinhaltet eine Modifikation, die nicht direkt als bedeutungsverändernd bezeichnet werden kann, jedoch ebenso wenig nur ein Streichen von redundanter Information ist. Wenn bei Amann „Ich stellte damals keine Überlegungen an.“⁶⁵³ übrigbleibt, wo bei Höß noch weiter steht „[...] – ich hatte den Befehl bekommen – und hatte ihn durchzuführen.“⁶⁵⁴, kann man einerseits stilistisch argumentieren, andererseits im Sinne des Konzentrats und einer Zusammenfassung der gegebenen Information. Das bei Amann Übriggebliebene eröffnet in diesem Fall allerdings ein erweitertes Problemfeld. In Höß' Originalbericht liest sich diese Passage so, als ob Höß in Bezug auf den erhaltenen Befehl nicht überlegt, die Möglichkeit des Überlegens in anderen Belangen bleibt jedoch bestehen – besonders durch die Verwendung des Wortes *damals* bekommt die Aussage einen situationsbezogenen, temporären Charakter. Ob dadurch die Sicht verklärt, oder die Realität dargestellt wird ist ungewiss – im Subtext der Formulierung von Höß schwingt jedenfalls mit, dass dieser in anderen Fällen durchaus nachdenkt. In Amanns Version hört sich der Satz hingegen wie eine Art Geständnis an. Höß scheint sich selbst, über sein damaliges Ich sinnierend, als nichtdenkendes Individuum zu verstehen – dieses Bild wird interessanterweise durch den Terminus *damals* zusätzlich betont – eine gewisse Reue scheint dadurch in seinen Worten mitschwingen, die Aussage nimmt im Gegensatz zu Höß' ursprünglicher Aussage eine komplett andere Dynamik an.

⁶⁵¹ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 171.

⁶⁵² Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 63.

⁶⁵³ Ebd., S. 65.

⁶⁵⁴ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 186.

Im zwölften Kapitel schreibt Höß über die in der Gegend um das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz wohnende Bevölkerung, die „trotz der Gegenpropaganda von seiten der Partei und den Verwaltungsdienststellen“⁶⁵⁵ von den Judenverbrennungen sprach. Amann erwähnt hier ausschließlich das Sprechen über die Verbrennungen⁶⁵⁶, lässt den hier zitierten, bei Höß’ vorkommenden, Satzteil zur Gänze weg. Den nächsten Satz, der bei Höß erst einige Sätze später geschrieben steht, beginnt Amann nicht, wie Höß mit *Weiterhin*, sondern mit *Darüber hinaus*: „Darüber hinaus erhob die Luftabwehr Einspruch gegen die weithin in der Luft sichtbaren nächtlichen Feuer.“⁶⁵⁷ Diese Änderung nimmt Amann vor, da er an dieser Stelle, im Gegensatz zu Höß, das erste Mal von der Luftabwehr und ihren Einwänden bezüglich der Verbrennungen berichtet, möglicherweise auch, um den zweifachen Gebrauch von *weiterhin* zu vermeiden.

Im vierzehnten Kapitel lässt Amann Höß’ einleitende Formulierung in dem Satz, „Wie ich schon mehrfach sagte, haben die Juden einen stark ausgeprägten Familiensinn“,⁶⁵⁸ aus und schreibt stattdessen nüchtern: „Die Juden haben einen stark ausgeprägten Familiensinn.“⁶⁵⁹ Dadurch wird die Aussage sprachgewaltiger, härter. Eine weitere syntaktische Straffung erreicht Amann bereits zwei Sätze später; er streicht den ersten Teil des folgenden Satzes: „In der Situation, mußte man annehmen, müßte einer den anderen schützen. Nein, im Gegenteil, ich habe oft erlebt und auch gehört, daß Juden – besonders aus dem Westen – Anschriften von noch versteckten Rassegenossen angaben.“⁶⁶⁰ Die von Höß im ersten Satzteil erwähnte Annahme wird von Amann außer Acht gelassen, so heißt es: „Ich habe oft erlebt und auch gehört, dass [...]“⁶⁶¹. Eine weitere, wesentliche Änderung nimmt Amann bei einer Passage vor, in der von den Sonderkommandos berichtet wird. Höß schreibt:

Ebenso eigenartig war ja auch das ganze Verhalten der Sonderkommandos. Die wußten doch alle ganz bestimmt, daß sie bei Beendigung der Aktionen selbst auch das gleiche Schicksal treffen würde wie die Tausenden ihrer Rassegenossen, zu deren Vernichtung sie beträchtlich behilflich waren.⁶⁶²

⁶⁵⁵ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 247.

⁶⁵⁶ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 82.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 194.

⁶⁵⁹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 93.

⁶⁶⁰ Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 195.

⁶⁶¹ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 93.

⁶⁶² Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz, S. 195.

Amann streicht im ersten Satz das Wort *ganze* – es bleibt also „das Verhalten der Sonderkommandos“⁶⁶³, bezüglich der Beihilfe zur Vernichtung setzt er fort: „[...] bei deren Vernichtung sie behilflich waren.“⁶⁶⁴ Der sehr wertende Ausdruck *beträchtlich* wird in Amanns Fassung nicht verwendet.

Eine bedeutungstragende Änderung im sechzehnten Kapitel bezieht sich auf den Satz: „Gegen die Bösartigkeit, Schlechtigkeit und Grausamkeit der einzelnen Bewacher kann man nicht aufkommen.“⁶⁶⁵ Bei Amann lautet er folgendermaßen: „Gegen die Bösartigkeit, Schlechtigkeit und Grausamkeit der Einzelnen kann man nicht aufkommen.“⁶⁶⁶ Durch diese Veränderung ermöglicht die Aussage eine Art Selbstreflexivität zu entwickeln, sie scheint sich plötzlich auch auf Höß selbst zu beziehen, Höß tritt, von Amann instrumentalisiert, dadurch als sein eigener kritischer Betrachter auf.

Wie die Analyse sämtlicher veränderter Textstellen zeigt, wird Höß' Text *Kommandant in Auschwitz* weitgehend übernommen, Amann widmet sich beinahe ausschließlich der Auswahl der Passagen und lässt den Text von Rudolf Höß nahezu „unangetastet“. Insofern verifiziert Amann auch die in seiner *Editorischen Notiz* formulierte Aussage, dass in seinem Text *Der Kommandant* nichts erfunden ist, „kaum ein Satz, eine Satzfolge verändert“ wurde, und wenn, dann nur „aus kompositorischen Gründen und um der besseren Verständlichkeit willen“⁶⁶⁷ und verdeutlicht dadurch seine Meinung, dass angesichts der Wirklichkeit alles Erfinden obszön ist.⁶⁶⁸ Durch die subjektive Auswahl und Anordnung jedoch, so nah sie auch an der textuellen Vorlage Höß' gehalten sein mag, gestaltet Amann einen Text, der ein anderes Bild zeichnet, als es Höß' autobiographischer Bericht tut. Zusätzlich zu dem historischen Abstand, der automatisch distanzgebend wirkt, scheint Amann durch die Nähe am Originaltext eine größere Ferne zwischen Leserin und Leser und der berichtenden Figur des Höß zu erreichen.

⁶⁶³ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 93.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz*, S. 231.

⁶⁶⁶ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 102.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 108.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 107.

Nicht nur den eigenwilligen Sprachduktus von Rudolf Höß vermag *Der Kommandant* wiederzugeben, auch greift Amann Wiederholungen der Passagen auf, er lässt teilweise offene Fragen und Inkongruenzen, einzelne Ungereimtheiten, beispielsweise zu Bauzeiten der Krematorien, stehen – was bei Höß unklar war, bleibt unklar, was bei Höß wesentlich war, wird wiederholt, oft konzentriert, hervorgehoben.

5 | Gegenüberstellung der Texte

Die Analyse der beiden Texte bestätigt, dass die Poetiken der Autoren – Weiss hat die seine explizit gemacht, während auf Amanns Poetik nur im umgekehrten Verfahren aus seiner editorischen Notiz rückgeschlossen werden kann – teilweise ähnlich arbeiten, teilweise voneinander abweichen. Auch wenden die beiden sehr unterschiedliche Verfahren an, ihre dokumentarischen Texte zu gestalten. Weiss montiert seine Zitate mit hoher Kunstfertigkeit, konzentriert die ursprünglichen Prozessberichte rigoros und ermöglicht durch den Einsatz vieler dramatischen Personen eine breitgefächert Widerspiegelung verschiedener Ansichten. Im Fall von *Der Kommandant* ist diese Möglichkeit durch das alleinige Wort des ehemaligen Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß sehr stark eingeschränkt, das Sichtbarmachen diverser Missstände ist nur auf eine Person, einen Täter, einen Zeugen begrenzt. Hinsichtlich eines allgemeinen Dokumentarismus kann die These aufgestellt werden, dass Amanns Text sich näher an die Richtlinien des dokumentarischen Verfahrens hält. Bei ihm wird kaum, oftmals gar nicht verändert. Weiss hingegen formulierte in seinen Notizen zum dokumentarischen Theater klar dessen politische Intention, er bleibt in dieser Hinsicht den von ihm festgelegten Ansprüchen treu, instrumentalisiert *Die Ermittlung* nach seinen gesellschaftspolitischen Idealen.

Peter Weiss wollte schreiben, um sich selbst darüber klarzuwerden, wie man „leben könnte, wie man einen Weg finden könnte, auf dem es möglich wäre, voranzukommen“⁶⁶⁹, es reiche ihm nicht, „nur zu schreiben, und es reicht auch nicht, über [...] persönlichen Krimskrums zu schreiben. Für mich ist es unbedingt notwendig, mit der Absicht zu schreiben, die Gesellschaft zu beeinflussen oder zu verändern.“⁶⁷⁰ Jürg Amann schreibt, wie er in einem Interview erzählt, um selbst mit einem Thema fertig zu werden.⁶⁷¹ Auch Peter Weiss schreibt, um sich selbst darüber klar zu werden, wie man Leben könnte, allerdings meint er, dass es nicht reiche, nur zu schreiben oder über Persönliches zu schreiben. Er möchte mit seiner Arbeit die Gesellschaft beeinflussen und verändern. An diesem Aspekt der Poetiken der beiden Auto-

⁶⁶⁹ Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez. November 1964. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 51.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 51–52.

⁶⁷¹ In einem Interview vom 23.05.2011 mit dem Bayerischen Rundfunk sagte Amann: „Ich werde mit bestimmten Dingen nicht fertig [...], dann beginne ich zu schreiben.“ (<http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lesezeichen/lesezeichen-video100.html>; 00:04:13 [22.11.2015]).

ren zeigt sich besonders deutlich, wie dringlich die Aufarbeitung war, wie brisant das Thema. 1965 drängte alles in Richtung Aufarbeitung, 2011 wurde Vieles bereits thematisiert, ob aufgearbeitet oder nicht sei dahingestellt, die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit steht nicht mehr im gesellschaftlichen Fokus. Ein Text wie *Der Kommandant* kann die Gesellschaft jedoch nach wie vor „aufrütteln“, kann durch die Behandlung des Stoffes dazu beitragen, dass solche Verbrechen zukünftig verhindert werden können.

Durch die verwendete Sprache in der *Ermittlung* dechiffriert Peter Weiss die codierte Nazi-Sprache, macht im Alltäglichen das Unfassbare sichtbar, die Aussagen werden grotesk, das Geschehene gelangt vom Schrecklichen zum Absurden und wieder zurück. Die NS-Sprache war politischer Akt, Euphemismen und Übertreibungen bauten das System auf, das die Menschen dazu konditionierte, die damalige Gesellschaft dem Programm gemäß zu erleben.⁶⁷² Peter Weiss greift ebendiese Sprache, die teilweise nach wie vor die Sprache des Publikums ist, zwanzig Jahre später auf, um von den schrecklichen Verbrechen Zeugnis abzulegen. Die Dialoge heben durch die individuelle Schuld der Anklagten die sozialen und politischen Bedingungen jenes Systems hervor, welches die „bürokratisch organisierte und verwaltete Massenvernichtung strukturell und kulturell möglich machte.“⁶⁷³ Die Kontinuitäten zu der Gesellschaft von 1965 werden vor allem inhaltlich besonders deutlich, wenn von den Berufen, Positionen und der gesellschaftlichen Stellungen der Täter nach Ende des Zweiten Weltkriegs berichtet wird. Die Verse in Weiss Text ordnen das Chaos, das deren Inhalt erzeugt, gerade diese Ordnung ist es aber, die eine scheinbar unüberwindbare Distanz zwischen den Rezipierenden und dem dramatischen Geschehen hervorruft.⁶⁷⁴ Wie die einzelnen Sprechhandlungen unterbrochen, rhythmisiert und aneinandergereiht werden ist bestimmend für die Rezeption der *Ermittlung*:

Die Funktion der Zäsur manifestiert sich jetzt in der Spaltung zwischen Gesprochenem und der Art und Weise, wie gesprochen wird. Dadurch zeigt sich, dass Auschwitz keineswegs über Fakten, Zahlen oder Berichte objektiviert werden kann. Weiss verlegte vielmehr das Zentrum des Auschwitz-Komplexes in die Sprache, so dass es zur treibenden Kraft im Sprachgeschehen selbst wird. Dadurch streicht sich im Sprechakt die Funktion des Bildes selbst aus: Weder Sprache noch Bild vermögen das Geschehen von Auschwitz als historisches Trauma in Form einer fiktiven Einheit von Raum und Zeit zu vergegenwärtigen.⁶⁷⁵

⁶⁷² Vgl. Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 139–140.

⁶⁷³ Kraus, Dorothea: Theater-Proteste, S. 75–76.

⁶⁷⁴ Vgl. Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 135.

⁶⁷⁵ Reithmann, Max: Das Subjekt am Ort der Geschichte, S. 152.

Diese spezielle Form der Montage erreicht durch die Verfremdungstechnik, die „mittels ‚harter Schnitte‘ und zugespitzter Kontraste Widersprüche akzentuiert“⁶⁷⁶ eine emotionale Entfernung des Publikums vom Gesagten und fordert es heraus, eine andere Haltung als jene, die auf der Bühne vorgetragen wird, einzunehmen: „Das unumgängliche Bearbeitungsprinzip des dokumentarischen Theaters, die Auswahl der Dokumente, wird so zum bedeutungsvermittelnden Kunstprinzip.“⁶⁷⁷

Durch die Eingängigkeit der floskelhaften Sprache von Tätern und Opfern bleibt der Text gewissermaßen in den Gedanken kleben. Die ständigen Wiederholungen von Konstruktionen wie „ich hatte zu“, denen in den Antworten der Angeklagten ein Infinitiv folgt, das Beharren auf Phrasen, beklemmen auf sprachlicher Ebene, inhaltlich sowieso. Jeder Satz der Täter macht, inhaltlich und lexikalisch, deutlich, dass sie den Prozess als unangenehme Unwichtigkeit empfinden, wie auch Martin Walser schreibt:

Wer dem Prozeß zusieht, kann ohne weiteres feststellen, daß Auschwitz nur noch für die „Häftlinge“, die überlebten, etwas Wirkliches ist. Die SS-Chargen beschreiben ihre damalige Tätigkeit, wie es die Taktik ihrer Verteidigung fordert. Das ist ihr gutes Recht. Trotzdem gesteht man ihnen nicht gern zu, daß es ihnen so leicht fällt, in ihrem Dienstplan-Jargon zu verbleiben.⁶⁷⁸

Peter Weiss fragt sich in Zusammenhang dessen, wieso die Angeklagten, mit ein paar halberherzigen Ausnahmen, kein Verständnis für ihre Mitschuld zeigten, warum sie ihre Haltung nicht aufgaben – seine Antwort lautet: „Weil ihre Handlungen die natürliche Folge einer Gesellschaftsordnung waren, in der sie, zusammen mit vielen andern, lebten.“⁶⁷⁹ Durch den Gebrauch von verklärenden Sprachfloskeln wie beispielsweise „nur meinen Dienst gemacht“, „nur in einigen Fällen“, „dazu war ich nicht befugt“, „davon ist mir nichts bekannt“, versuchen die Angeklagten ihren Verantwortungsbereich einzuschränken oder das Dritte Reich als eine längst vergangene und vergessene Episode der Geschichte darzustellen.⁶⁸⁰ Vor allem die von ihnen verwendeten bürokratischen Ausdrücke und Kategorien, erinnern daran, dass hinter Auschwitz ein gigantischer Verwaltungsapparat stand, der den Holocaust überhaupt erst ermöglichte.⁶⁸¹

⁶⁷⁶ Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, S. 94.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 95.

⁶⁷⁸ Walser, Martin: Unser Auschwitz, S. 106.

⁶⁷⁹ Weiss, Peter: Antwort auf eine Kritik zu Stockholmer Aufführung der „Ermittlung“, S. 45.

⁶⁸⁰ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 109.

⁶⁸¹ Vgl. ebd.

Im Vergleich dazu lässt Jürg Amann in *Der Kommandant* nur Rudolf Höß zu Wort kommen. Die Sprecherinnen und Sprecher bei Weiss bedienen sich zwar auch alle dem Jargon der Nationalsozialisten, der Sprache der Konzentrationslager, jedoch wird bei Amann besonders deutlich, wie dieser eine Täter, Rudolf Höß, die NS-Sprache gebraucht und diese auch zum Zeitpunkt der Niederschrift seines autobiographischen Berichts noch, scheinbar ganz automatisch manipulativ, instrumentalisiert. Unweigerlich erinnert man sich durch Höß' Sprache an Hannah Arendts Begriff der „Banalität des Bösen“⁶⁸², sein Bericht tritt an einigen Stellen unschuldig, uneinsichtig, ja beinahe harmlos auf, während andere Stellen das unfassbar schreckliche Wesen des Rudolf Höß freilegen. Auch der Herausgeber dieses Berichts, *Kommandant in Auschwitz*, Martin Broszat, weist schon im Vorwort auf diese spezielle Sprache hin:

[D]er bezeichnende Sprachstil der Aufzeichnungen, dem als Zeugnis des Schreibers nicht unwesentliche Bedeutung zukommt, [wird] praktisch nur im deutschen Original faßbar [...]. Die häufige Manieriertheit in Wortwahl und Ausdruck, durch die sich Höß als ‚Schöngest‘ ausweisen will, seine dem Illustriertenkleschee verhafteten ‚Selbstenthüllungen‘, schließlich aus der NS-Jargon, in den Höß vielfach unversehens verfällt – all dies geht zwangsläufig bei einer Übersetzung weitgehend verloren.⁶⁸³

Broszat weist auf die „Mehrschichtigkeit dessen [...], was sich in diesem Dokument enthüllt“⁶⁸⁴ hin und beschreibt den Bericht als „in seiner Entsetzlichkeit, seiner oft schamlosen Sachlichkeit“⁶⁸⁵ schwer erträglich. Er bemerkt jedoch, dass ihm ein „spezifischer historischer Zeugnisgehalt zukommt, dessen Beachtung uns ebenso wichtig dünkt wie die Erkenntnis des erschreckend deutlichen Fakten Berichts, den Höß über Auschwitz erstattet.“⁶⁸⁶ Die Sprache Höß und somit des „Monologisierenden“ in Amanns Konzentrat ist geprägt von Euphemismen⁶⁸⁷, die sich im nationalsozialistischen Sprachgebrauch festsetzten und dadurch die grauenvollen Verbrechen verschleierte. So gebraucht Höß in seinem Bericht *hinübergehen* statt *sterben*⁶⁸⁸, spricht von der *Unterbringung der Leichen in Gruben*⁶⁸⁹, der *Kapazität der Vernichtung*⁶⁹⁰, von *geeignetem Gas*⁶⁹¹, der *Aussonderung der politischen Funktionäre*⁶⁹², einer Scho-

⁶⁸² Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Zürich: Piper 2014¹⁰.

⁶⁸³ Broszat, Martin: *Einleitung*, S. 15.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 30.

⁶⁸⁵ Ebd.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Siehe dazu u. a.: Forster, Iris: *Euphemistische Sprache im Nationalsozialismus. Schichten, Funktionen, Intensität*. Bremen: Hempen 2009; hier S. 272–285.

⁶⁸⁸ Amann, Jürg: *Der Kommandant*, S. 63.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 69.

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd., S. 70.

⁶⁹² Ebd.

*nung der Opfer bis zum letzten Moment*⁶⁹³, von *Desinfektoren*⁶⁹⁴, nicht von *ermordeten* sondern von *verstorbenen Häftlingen*⁶⁹⁵ und einem *Tauglichkeitsprozentsatz*⁶⁹⁶. Diese euphemistische Sprechweise wird einerseits durch die zeitliche Distanz und das in der Zwischenzeit erreichte Abstandnehmen dieser Formulierungen im Zusammenhang mit den zur Zeit des Nationalsozialismus begangenen Verbrechen, andererseits durch die Sachlichkeit der Schreibweise Höß' entlarvt.

In Bezug auf die Montage der einzelnen Zitate konnte die Untersuchung herausarbeiten, dass Amann teilweise sehr großflächig montiert, die Reihenfolge der dem Originalbericht entnommenen Zitate kaum verändert, den Text generell sehr selten und nur deshalb verändert, um die Aussage klarer zu machen beziehungsweise um die Sätze zu straffen. Durch die Konzentration des Textes erreicht Amann ein Hervorheben der in Höß' Bericht bereits augenscheinlichen Nüchternheit, die dadurch nahezu zur Unerträglichkeit gesteigert wird. Weiss hingegen montiert etliche Zitate von unterschiedlichen Personen zu einem kunstvollen, exakt komponierten Geflecht historischer Zeugnisse, das ausschließlich aus Fakten bestehen soll⁶⁹⁷. Die Zeuginnen und Zeugen werden zu Sprachrohren, die gesellschaftspolitische Kritik laut werden lassen, während die Angeklagten durch Peter Weiss Montage zu Symbolen eines Systems werden, das „viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erschienen.“⁶⁹⁸ Durch diese Gegenüberstellung wird klar, dass das Korpus den vielleicht größten Unterschied zwischen Weiss' und Amanns Arbeitsweisen bedingt. Peter Weiss bezieht sein sprachliches Material aus verschiedenen Quellen und versucht „die menschliche Tätigkeit aus der Fülle der Dokumente herauszukristallisieren“⁶⁹⁹, während Amann sich auf einen Bericht beschränkt, diesen konzentriert und „auf seine Essenz hin zuspitzt“⁷⁰⁰.

⁶⁹³ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 72.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 77.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 78.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 82.

⁶⁹⁷ Vgl. Weiss, Peter: Die Ermittlung, S. 9.

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG, S. 15.

⁷⁰⁰ Amann, Jürg: Der Kommandant, S. 108.

6 | Zusammenfassung

Die Untersuchung zeigte, dass Peter Weiss *Die Ermittlung* mithilfe eines ausgeklügelten Kompositionsprinzips montiert hat, das seine Wirkung durch den Einsatz diverser distanzgebender Mittel, wie zum Beispiel die Gestaltung des Textes als Oratorium und der damit eingehenden Gliederung in Gesänge, die wiederum eine dreigeteilte Struktur aufweisen, oder die Verfremdung auf sprachlicher Ebene, entfalten kann. Er hat aus „Tausenden von Aktenseiten, aus Widersprüchen und Wiederholungen, aus fixierten Floskeln und stereotypen Wendungen, aus Leidenskatalogen und Schreckenslisten, aus Statistiken und Topographien ein Drama gemacht“⁷⁰¹. Die genaue Analyse dieses von Weiss verwendeten Sprachmaterials zeigt, wodurch Weiss Brüche im Text herstellt, welche Rolle hierbei auch die dramatischen Personen und die von ihm angebrachte Systemkritik spielen. Wie schon Walter Jens rezensierte, wird Weiss' Geschichte umso wahrer, der Prozess auf der Bühne umso plausibler, je entschlossener er die Materialien bündelt und rafft, je mehr er interpretierend hinzufügt, je konsequenter er seine Praktik befolgt, die Szenen pointiert-provokatorisch schließen zu lassen.⁷⁰²

Der 2011 publizierte Text *Der Kommandant* von Jürg Amann schien eine sinnvolle und interessante Ergänzung für die angestrebte Untersuchung zu bilden und zudem besonders reizvoll, da zu diesem relativ jungen Text bisher kaum wissenschaftlich gearbeitet wurde. In der Analyse des Textes konnte in dieser Arbeit deutlich gezeigt werden, wie Jürg Amanns Montageverfahren aussieht, welche Aussagen er auswählt, welche er nicht erwähnt, wie er dadurch Brüche erzeugt. Vor allem war es für die Analyse von Amanns *Kommandant* wesentlich, festzustellen, wo er im Vergleich zu dem von ihm konzentrierten Zeugnis Änderungen vornimmt und welche dieser Änderungen tatsächlich semantische Konsequenzen bedingen. Es wurde gezeigt, wie die Aussagen montiert werden und welche Verfahren Amann zur Distanzgewinnung einsetzt, um dem Täter Höß und seiner Psyche etwas näher zu kommen, seine Beweggründe etwas näher begreifen zu können.

⁷⁰¹ Jens, Walter: „Die Ermittlung“ in Westberlin, S. 207.

⁷⁰² Ebd., S. 206.

Durch das Beleuchten des öffentlichen Diskurses im Umfeld der beiden Texte anhand ausgewählter Rezensionen wurde der Versuch unternommen, die jeweilige Analyse in das historische Umfeld des Textes einzubetten, Orientierung zu ermöglichen. Walter Muschg liefert diesbezüglich einen interessanten Ansatz, er meint: „Das absolut Böse wird von jeder Zeit anders erlebt und muß jeder anders gezeigt werden. Wesentlich ist, ob man es sehen will oder die Augen davor verschließt.“⁷⁰³ und trifft damit den relevanten Punkt der gegenüberstellenden Zusammenfassung der beiden Untersuchungen dieser Arbeit. Diese Gegenüberstellung konnte verdeutlichen, dass der hauptsächliche Unterschied, der auch auf die Vergleichbarkeit der Texte erheblichen Einfluss hat, im dokumentarischen Korpus liegt. Während Weiss etliche Quellen verdichtet, stützt Amann sein Konzentrat auf ausschließlich einen Text. Die dadurch entstandenen Collagen sind sowohl sprachlich als auch in Aufbau, Form und Inhalt sehr differenziert. Auch die Komposition ist folglich sehr unterschiedlich komplex, wodurch die beiden Verfahren sehr unterschiedlich raffiniert erscheinen.

Sowohl der unterschiedliche Einbezug der Quellen als auch die verschieden gesetzten Schwerpunkte der Poetiken der beiden Autoren erlauben Rückschlüsse auf die zeitgebundene Notwendigkeit einer Thematisierung des Holocaust – während für Weiss die Behandlung des Materials auch intrinsisch motiviert ist, er das Schreiben jedoch hauptsächlich als gesellschaftliche und politische Verpflichtung ansieht, ist es für Amann von Bedeutung, sich selbst über das Thema Klarheit zu verschaffen. Er möchte das scheinbar Unverständliche nach dieser Auseinandersetzung etwas besser verstehen. Wenn also „[d]ie Stärke des dokumentarischen Theaters [...] in seiner Fähigkeit [liegt], die Kernfragen der heutigen Zeit auf der Bühne darzustellen und zu interpretieren“⁷⁰⁴, dann bestätigt dies, dass die Aufarbeitung der Vergangenheit keine Kernfrage des 21. Jahrhunderts mehr ist, wohl aber, dass darauf geachtet werden muss, dass so etwas wie Auschwitz nie wieder geschehe. In seinen *Notizbüchern* schreibt Peter Weiss 1964 über die Endlösung und die Verpflichtung, etwas darüber auszusagen: „Zur *Endlösung*: es ist ja nur unsere Generation, die etwas davon weiß, die Generation nach uns kennt es schon nicht mehr. Wir müssen etwas darüber aussagen. Doch wir können es noch nicht. Wenn wir es versuchen, mißglückt es.“⁷⁰⁵ Heute scheint Vieles gesagt, die

⁷⁰³ Muschg, Walter: Hochhuth und Lessing. In: Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012⁴¹, S. 499.

⁷⁰⁴ Barton, Brian: Das Dokumentartheater, S. 2.

⁷⁰⁵ Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971, S. 211.

Begriffe der „Unsagbarkeit“ oder „Undarstellbarkeit“ als „zu Klischees abgewertet“⁷⁰⁶, das Wesentliche jedoch, nämlich die ständige Präsenz des Themas, das dauernde Bewusstsein dessen, was „menschenmöglich“⁷⁰⁷ war, darf nicht vergessen werden. Peter Weiss bezeichnete es treffend, und das möge das abschließende Motto dieser Arbeit sein: „Was das Studium dieser Dinge für uns so grauenhaft macht, ist die Einsicht, daß das, was so vielen möglich war, nämlich sich dort einzuleben, auch für mich oder für Sie möglich sein könnte: diese Abstumpfung oder diese Umgewöhnung, so daß man sich zurechtfindet in einer solchen Welt.“⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Baer, Ulrich: Einleitung, S. 12.

⁷⁰⁷ <http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lesezeichen/lesezeichen-video100.html>, 00:01:48 (22.11.2015).

⁷⁰⁸ Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?, S. 15.

7 | Literaturverzeichnis

7.1 | Primärliteratur

Amann, Jürg: Der Kommandant. Nach den Aufzeichnungen des Rudolf Höß. München: dtv 2012.

Brecht, Bertolt: Das epische Theater (1939). In: Brecht, Bertolt: Sämtliche Stücke in einem Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989–1997; Lizenzausgabe für KOMET, S. 983–998.

Canetti, Elias: Aufzeichnungen 1942–1972. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014⁵.

Gerlach, Rainer (Hg.): Siegfried Unseld – Peter Weiss. Der Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012⁴¹.

Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen. Herausgegeben von Martin Broszat. München: dtv 2013²⁴.

Klüger, Ruth: weiter leben. Eine Jugend. München: dtv 2015²¹.

Lachmann, Renate: Zwischen Fakt und Artefakt. In: Butzer, Günter und Hubert Zapf: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Band V. Tübingen: Francke 2011, S. 93–116.

Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Berlin: Berlin Verlag 2008.

Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit. Übersetzt von Jochen Vogl. Reihe: Henschen, Hand-Horst (Hg.): Supplemente, Band 6. 2. korrigierte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1989.

Walser, Martin: Der Realismus X [1964]. In: Kreuzer, Helmut: Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974, S. 23–32.

Walser, Martin: Ein weiterer Tagtraum vom Theater. In: Walser, Martin: Heimatkunde. Aufsätze und Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 71–85.

Walser, Martin: Unser Auschwitz. In: Walser, Martin: Unser Auschwitz. Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2015, S. 104–119.

Weiss, Peter: Antwort auf eine Kritik zu Stockholmer Aufführung der „Ermittlung“. In: Weiss, Peter: Rapporte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 45–50.

Weiss, Peter: Die Ermittlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Weiss, Peter: Fluchtpunkt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Weiss, Peter: Frankfurter Auszüge. In: Enzensberger, Hans Magnus (Hg.): Kursbuch 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 152–188.

Weiss, Peter: Gespräch über Dante. In: Weiss, Peter: Rapporte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010⁴, S. 142–169.

Weiss, Peter: Meine Ortschaft. In: Weiss, Peter: Rapporte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010⁴, S. 113–124.

Weiss, Peter: Nachbemerkung. In: Weiss, Peter: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 211.

Weiss, Peter: Notizbücher 1960–1971. 1. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Weiss, Peter: Rapporte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 91–104.

Weiss, Peter: Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia. In: Weiss, Peter: Rapporte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010⁴, S. 125–141.

Weiss, Peter: 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: Weiss, Peter: Rapporte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 14–23.

7.2 | Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990⁶.

Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Assmann, Aleida: Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 33–51.

Baer, Ulrich: Einleitung. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 7–31.

Barton, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987.

Beise, Arnd: Peter Weiss. Stuttgart: Reclam 2002.

Broszat, Martin: Einleitung. In: Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen. Herausgegeben von Martin Broszat. München: dtv 2013²⁴, S. 7–30.

Broszat, Martin: Kommentar zum Text. In: Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen. Herausgegeben von Martin Broszat. München: dtv 2013²⁴.

Chaumont, Jean Michel: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 77–93.

Cohen, Robert: Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' *Ermittlung* im amerikanischen Holocaust-Diskurs. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 156–172.

Cohen, Robert: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk. Stuttgart: J.B. Metzler 1992.

Descourvières, Benedikt: Annäherung an das Unsagbare. Skizzen einer symptomatischen Lektürepraxis von Peter Weiss' „Die Ermittlung“. In: Hofmann, Michael, Martin Rector und Jochen Vogt (Hg.): Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert. Band 11. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002, S. 85–104.

Die geteilte Welt des Dramatikers Weiss. Anfang Oktober 1965. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 94–105.

Eitz, Thorsten und Georg Stötzel: Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“. Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch. Hildesheim: Georg Olms 2007.

- Elm, Michael und Gottfried Kößler. Einleitung. Zeugenschaft des Holocaust – Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 7–16.
- Felman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 173–193.
- Forster, Iris: Euphemistische Sprache im Nationalsozialismus. Schichten, Funktionen, Intensität. Bremen: Hempen 2009.
- Freiburg, Rudolf und Gerd Bayer: Einleitung: Literatur und Holocaust. In: Bayer, Gerd und Rudolf Freiburg (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 1–38.
- Gerlach, Rainer und Matthias Richter: „Irgendwie bin ich mittendrin.“ Peter Weiss im Gespräch. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 9–20.
- Gotto, Bernhard: Vorwort. In: Höß, Rainer: Das Erbe des Kommandanten. München: belleville 2013, S. 9–11.
- Hanenberg, Peter: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1993.
- Hartmann, Geoffrey: Die Ethik des Zeugnisses. Ein Interview mit Geoffrey Hartman. Das Interview führten Ian Balfour und Rebecca Comay (2000). In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 52–76.
- Hartman, Geoffrey: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 35–52.
- Hernández Hernández, Pablo: Photographie und *Testimonio*. Gerechtigkeit und Performativität zwischen Bild und Sprache. In: Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 159–168.
- Hilberg, Raul (Hg.): Documents of Destruction. Germany and Jewry 1933–1945. Chicago: Quadrangle Books 1971.
- Hilberg, Raul: Täter, Opfer, Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933–1945. Frankfurt am Main: S. Fischer 1992².
- Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Max Niemeyer 1976.
- Hofmann, Michael: Die Shoah in der Literatur der Bundesrepublik. In: Eke, Norbert Otto und Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 63–84.
- Jens, Walter: „Die Ermittlung“ in Westberlin. In: Weiss, Peter: Die Ermittlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 205–209.
- Jaiser, Constanze: Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945. In: Eke, Norbert Otto und Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 107–134.
- Kalisky, Aurélia: Jenseits der Typologien: die Vielschichtigkeit der Zeugenschaft. In: Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 193–211.
- Kogon, Eugen und Johann Baptist Metz (Hg.): Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk. Freiburg: Herder 1979.

- Kraus, Dorothea: Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2007.
- Krause, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung. „Die Ermittlung“ und ihr Autor Peter Weiss. Frankfurt am Main u. Bern: Lang 1982.
- Langer, Lawrence: Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011³, S. 53–67.
- Laub, Dori: An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival. In: Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.): Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York und London: Routledge 1992, S. 75–92.
- Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In: Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.): Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York und London: Routledge 1992, S. 57–74.
- Mayer, Hans: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965). In: Rector, Martin und Jochen Vogt (Hg.): Peter Weiss Jahrbuch 4. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 8–30.
- Muschg, Walter: Hochhuth und Lessing. In: Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012⁴¹, S. 497–501.
- Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez. November 1964. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 50–60.
- Piscator, Erwin: Vorwort. In: Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012⁴¹, S. 9–16.
- Plato, Alexander von: Geschichte ohne Zeitzeugen? Einige Fragen zur „Erfahrung“ im Übergang von Zeitgeschichte zur Geschichte. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 141–156.
- Reithmann, Max: Das Subjekt am Ort der Geschichte. Anspruch und Scheitern der Erinnerungsarbeit in der Kunst. In: Hofmann, Michael, Martin Rector und Jochen Vogt (Hg.): Peter Weiss Jahrbuch 14. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2005, S. 139–156.
- Roth, Markus: Theater nach Auschwitz. George Taboris Die Kannibalen im Kontext der Holocaust-Debatten. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003.
- Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1945 – 1966. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt am Main: S. Fisher 2014.
- Salloch, Erika: Peter Weiss' DIE ERMITTLUNG. Zur Struktur des Dokumentartheaters. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.
- Schmidt, Sibylle: Was bezeugt Literatur? Zum Verhältnis von Zeugnis und Fiktion. In: Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 181–192.
- Schneider, Christian: Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 157–175.
- Schumacher, Ernst: Gespräch mit Peter Weiss [1964]. In: Kreuzer, Helmut: Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1974, S. 46–57.

Tankred Dorst an Rosa Leviné, in: *Die Zeit*, 25.04.1969. In: Erken, Günther (Hg.): Tankred Dorst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 111–113.

Vege sack, Thomas von: Die Unmöglichkeit der Neutralität. Interview mit Peter Weiss. Ende Mai/Anfang Juni 1965. In: Gerlach, Rainer und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 77–81.

Vestli, Elin Nesja: Das dokumentarische Drama: Gattung oder Problem? In: Arntzen, Knut Ove, Siren Leirvåg und Elin Nesje Vestli (Hg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000, S. 136–157.

Vogt, Jochen: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005³.

Walser, Martin: Unser Auschwitz. In: Walser, Martin: Unser Auschwitz. Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2015, S. 104–119.

Weiß, Christoph: Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die „Ermittlung“ im Kalten Krieg. Teil 1. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000.

Wiesel, Elie: Die Massenvernichtung als literarische Inspiration. In: Kogon, Eugen und Johann Baptist Metz (Hg.): Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk. Freiburg: Herder 1979, S. 21–49.

7.3 | Nachschlagewerke

Benz, Wolfgang (Hg.): Lexikon des Holocaust. München: C.H. Beck 2002.

Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart: Metzler 2007³.

Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript 2007.

7.4 | Multimediale Quellen

<http://www.auschwitz-prozess.de/index.php>

<http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lesezeichen/lesezeichen-video100.html>

<http://www.srf.ch/kultur/literatur/analyst-des-trostlosen-autor-juerg-amann-ist-gestorben>

Nono, Luigi: Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (1965). In: Nono, Luigi: La fabbrica illuminata. Mainz: Wergo Music Media 1992.

7.5 | Zeitungen und Online-Medien

Buschkiel, Jürgen: Angelegt auf sachliches Referat. In: *Welt*, 25.10.1965.

Colberg, Klaus: Katalog der Abscheulichkeiten. In: *Presse*, 22.10.1965.

dpa: Weiss stimmt zu. In: *FAZ*, 17.03.1980.

Henrichs, Benjamin: Der Skandal und die Moral. In: *Zeit*, 28.03.1980.

Naber, Hermann: Die „Ermittlung“ in der Presse. In: *Die Zeit*, 29.10.1965.

N.N.: Schock und Schweigen. In: *Spiegel*, 27.10.1965.

N.N.: Unser täglich Blut gib uns heute. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22./23.03.1980.

N.N.: Vom Zyklon B. In: *Spiegel*, 02.06.1965.

Rühle, Günther: Ein Skandal? „Die Ermittlung“ in Berlin. In: *FAZ*, 17.03.1980.

Schütt: Hans-Dieter: Was war das eben für ein ton? Mal sehen, was passiert. In: *ND*, 27.04.1989.

Birrer, Sibylle: Menschen am Abgrund (08.06.2011). In: <http://www.nzz.ch/menschen-am-abgrund-1.10852309> (22.11.2015).

Ferk, Janko: Wenn das der Vater wüsste (02.08.2013). In: <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/1437734/Wenn-das-der-Vater-wusste?from=suche.intern.portal> (22.11.2015).

Klein, Erich: Alles Erfinden ist obszön: Auschwitz aus der Sicht der Täter und der Opfer (29.04.2011; 17/11). In: https://www.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=377&item_id=9783716026397 (22.11.2015).

Schuster, Jacques: Der Kommandant von Auschwitz erklärt den Völkermord (30.10.2011). In: <http://www.welt.de/kultur/history/article13686378/Der-Kommandant-von-Auschwitz-erklaert-den-Voelkermord.html> (22.11.2015).

Sternburg, Judith von: „Denk nicht immer an den Dienst“ (19.07.2011). In: <http://www.fr-online.de/literatur/-denk-nicht-immer-an-den-dienst-,1472266,8684872.html> (22.11.2015).

Name	Karmel
Vorname	Stephanie

2010	Reife- und Diplomprüfung
-------------	--------------------------

2010–2013	Bachelorstudium <i>Deutsche Philologie</i> an der Universität Wien
------------------	---

- Neuere deutsche Literatur:

Opfer *In den Alpen* Kapruns. Eine intertextuelle Analyse von Elfriede
Jelineks *In den Alpen*.

- Sprachwissenschaften:

Das Spiel mit der Sprache: Sprachkunst bei *Wir sind Helden*. Eine
sprachwissenschaftliche Analyse ausgewählter Liedtexte mit beson-
derem Augenmerk auf Phraseologismen.

seit 2013	Masterstudium <i>Deutsche Philologie</i> an der Universität Wien
------------------	---