

Szenische Darstellung des Frankfurter Auschwitz-Prozesses von Peter Weiss, Uraufführung: 19. 10. 1965, gleichzeitig in Altenburg, Berlin (Ost und West), Cottbus, Dresden, Erfurt, Essen, Gera, Halle, Köln, Leipzig, London, München, Neustrelitz, Potsdam, Rostock und Stuttgart. – Die *Ermittlung* will, einer *Anmerkung* des Autors zufolge, nichts anderes als ein »Konzentrat« der Materialien und Aussagen jenes Prozesses sein, der vom Dezember 1963 bis zum August 1965 in Frankfurt gegen achtzehn Angehörige des Aufsichts-, Sanitäts- und Wachmannschaftspersonals des ehemaligen Konzentrationslagers Auschwitz geführt wurde. Das zwischen Gleiwitz und Krakau gelegene Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau (polnisch Oswiecim-Brzezinka) bestand, zunächst als Schutzhaftlager für politische Häftlinge, vom Sommer 1940 bis zum Januar 1945, anfangs unter der Leitung des SS-Obersturmbannführers Rudolf Höß, später, seit Dezember 1943, als die Zahl der Häftlinge sich immer mehr vergrößerte, unter drei Kommandanten, und hatte entscheidenden Anteil an der Ausrottung nahezu des gesamten europäischen Judentums und einer großen Zahl sowjetischer Kriegsgefangener. Der Autor stützt seine Darstellung auf eigene, bei der Gerichtsverhandlung und einem Lokaltermin in Auschwitz angefertigte Gedächtnisprotokolle, auf die Prozeßberichte der Tagespresse (vor allem die von Bernd Naumann in der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹ veröffentlichten, die 1965 unter dem Titel *Auschwitz* in Buchform erschienen) und auf die dokumentarische Literatur (besonders die biographischen Aufzeichnungen des vom polnischen Obersten Volksgericht verurteilten und am 2. April 1947 in Auschwitz gehenkten Lagerkommandanten Höß, die 1951 und 1956 in polnischer, 1958 auch in deutscher Sprache veröffentlicht wurden). Das Werk verfolgt keine anderen Absichten als die, zu denen auch der Herausgeber der Höß-Memoiren, Martin Broszat, sich bekennt: »So kann und soll diese Veröffentlichung, indem sie mit der abgründigsten Unmenschlichkeit konfrontiert, zu jener Katharsis beitragen, welche nach der Epoche des Dritten Reiches Gebot nationaler Selbstachtung ist.«

In den elf jeweils dreifach unterteilten »Gesängen« – *Gesang von der Rampe*, *Gesang vom Lager*, *Gesang von der Schaukel*, *Gesang von der Möglichkeit des Überlebens*, *Gesang vom Ende der Lili Tofler*, *Gesang vom Unterscharführer Stark*, *Gesang von der Schwarzen Wand*, *Gesang vom Phenol*, *Gesang vom Bunkerblock*, *Gesang vom Zyklon B* und *Gesang von den Feueröfen* – versucht der Autor, aus den Aussagen von Angeklagten und Zeugen, Anklägern, Richtern und Verteidigern in Frage und Antwort jene Realität zu rekonstruieren und durchsichtig zu machen, die nach einer zeitlichen Distanz von genau zwanzig Jahren sich in eben dem Maße dem öffentlichen Bewußtsein zu verschließen scheint, wie die Anstrengungen wachsen, sie zu durchdringen. Mit der Brechung jener Realität am Modell des Strafprozesses, der Gerichtsverhandlung, die einen unklaren Tatbestand aufzuhellen sucht, wird überdies ein repräsentatives Moment der deutschen Nachkriegswirklichkeit festgehalten, das einer der überlebenden Zeugen in der *Ermittlung* so beschreibt: »Wenn wir mit Menschen / die nicht im Lager gewesen sind / heute über unsere Erfahrungen sprechen / ergibt sich für diese Menschen / immer etwas Unvorstellbares / Und doch sind es die gleichen Menschen / wie sie dort Häftling und Bewacher waren.«

Die im Stück auftretenden achtzehn Angeklagten entsprechen den authentischen Personen des Frankfurter Prozesses und tragen ihre wirklichen Namen, während der gleichsam anonyme Chor der über dreihundert gehörten Zeugen auf neun (namenlose) Sprecher reduziert ist und Staatsanwaltschaft sowie Verteidigung nur durch je einen Vertreter repräsentiert werden. Obwohl sich der Autor im Zuge der Konzentration auf die pure Faktizität der dargestellten Vorgänge aller Erfindung und literarischen Stilisierung weitgehend und absichtlich enthält, bleibt ihm dennoch ein Rest von Freiheit, der sich in der Gliederung und Strukturierung des Materials, in Anlehnung an die poetische Ausdrucksform des »Gesangs«, der Anordnung und Verteilung der Figuren und der kaum merklichen Steigerung auf die beiden letzten Gesänge hin zeigt. So werden die Funktionen – und vor allem die Funktionsüberschreitungen – aller achtzehn Angeklagten im Rahmen der bürokratischen Vernichtungsmaschinerie hinreichend deutlich, um den Begriff der »befehlsbestimmten Verantwortung«, auf den sich alle mit immer denselben stereotypen Formeln (»Ich hatte nur dafür zu sorgen, daß . . .«, »Meine Aufgabe war ausschließlich administrativer Art . . .«, »Ich gehörte nur . . .«, »Da war ich gar nicht zuständig . . .«) berufen, außer Kraft zu setzen. Am deutlichsten wird die strategische Distanz, auf die der Autor sich zurückzieht, in der Gesamtanlage der elf Gesänge, die den Prozeß der »Verarbeitung« der Häftlinge nachvollzieht: Von der Ankunft im Lager und der Registrierung bzw. Aussonderung zur sofortigen Tötung – eine Entscheidung, die der Angeklagte 12 (Stark) als den Unterschied von »Verlegung« und »Überstellung« exakt beschreibt – führt der Weg der arbeitsfähigen Inhaftierten in die überbelegten, hygienisch völlig unzureichend ausgestatteten

Lagerblocks, an die Arbeitsplätze in den Industriebetrieben der Umgebung, endlich, wenn Krankheit, Unterernährung, Seuchen, Denunzierungen oder völlige Erschöpfung und Selbstaufgabe ihr Werk getan haben, zu den sadistischen Verhören auf der »Schaukel« des Angeklagten Boger, zum Hinrichtungsplatz an der Schwarzen Wand, den Phenol-Injektionen des Angeklagten Klehr und schließlich in die Vergasungskammern.

Um diesen Weg, den alle Überlebenden als Prozeß fortschreitender Entpersönlichung beschreiben, in seiner Totalität in das Stück eingehen zu lassen, ist der Autor zu Umstellungen des Prozeßablaufs gezwungen und muß Brüche hinnehmen. Mit einem der wenigen Einzelschicksale, die er herausgreift, dem eines jungen Mädchens namens Lili Tofler, das erschossen wird, nachdem man einen ihrer an einen Häftling gerichteten Liebesbriefe abgefangen hat, verbindet er – im Mittelteil des *Gesanges vom Ende der Lili Tofler* – einen wichtigen, häufig übersehenen Aspekt: den der unbegrenzten Verfügungsgewalt der Lagerleitung über billige Arbeitskräfte und der zwielfichtigen Rolle eines Teils der deutschen Industrie, die sich ihrer bediente. – Ein wesentliches Symptom wird am Lebenslauf des Angeklagten Stark demonstriert, der, im Alter von neunzehn Jahren nach Auschwitz abkommandiert, mit Hilfe eines längeren Sonderurlaubs das Abitur nachholt und dennoch ohne Einsicht in die Tragweite des ihm befohlenen »Dienstes« bleibt, vielmehr seine geistige Unreife mit der unausgesetzten politischen Schulung entschuldigt. Ins Stück übernommen sind auch längere Reduedelle zwischen den Vertretern der Anklage und Verteidigung, etwa über die angebliche politisch-propagandistische Beeinflussung des Prozesses oder über die Zulässigkeit ideologisch-qualifizierender Urteile von Zeugen.

Wenn gegen diesen integren Versuch der Durchdringung eines unfaßlich-grauenhaften Geschehens ein Einwand gemacht werden kann, so muß er in der paradoxen Entgegnung bestehen, daß sich ästhetische, d. h. künstlerisch-kritische Vorbehalte im weitesten Sinne *nicht* vorbringen lassen. Peter Weiss hat alles getan, um die der *Ermittlung* zugrunde liegenden Sachverhalte nicht als ästhetisch-fiktive, sondern als reale, unverstellte Wirklichkeit fortbestehen zu lassen. Aber das einfache Moment der Transsubstantiation, die notwendig immer schon dann eintritt, wenn in einem geschlossenen Bühnenraum Schauspieler Stimme und Körper selbst einem Text leihen, der nichts sein will als unbezweifelbarer Bericht, wendet sich verfälschend gegen das Stück. So berichtet einer der Zeugen: »Jeden Mittwoch und Freitag waren Erschießungen / Ich habe gesehen wie Boger / am 14. Mai 1943 / 17 Häftlinge tötete / Ich merkte mir das Datum / denn mein Freund Berger war dabei / Er war vorher noch auf der Schaukel zuschanden geschlagen worden / Berger schrie / Ihr Mörder ihr Verbrecher / da hat Boger ihn weggeschossen.« Die unerbittliche Buchstäblichkeit und Authentizität solcher Sätze verbietet, wenn nicht überhaupt die Transponierung in die Kunst, so doch jede, selbst eine noch so vorsichtige dramatisch-mimetische Stilisierung, die aber schon wirksam wird, wenn ein »anderer« Sprecher (der Schauspieler) für diesen Zeugen eintritt. Grundsätzlich reduziert der Text der *Ermittlung* die Aufgabe des Schauspielers auf eine Funktion und läßt ihm nicht die geringste Freiheit. Die Aufführungskritiken in der Presse schienen zu bestätigen, daß überall da, wo ein Regisseur (wie Peter Brook in London) auf theatralische Mittel im eigentlichen Sinne verzichtet, die Wirkung des Dargestellten am unmittelbarsten und nachhaltigsten war.

H.H.H.

Hans-Horst Henschen

AUSGABEN: Velber 1965 (in Theater heute, Sonderh., 1965, S. 58–87; Ausz.). – Ffm. 1965. – Bln. 1965. – Reinbek 1969 (rororo). – Ffm. 1976 (in *Stücke I*, es). – Ffm. 1990 (es).

LITERATUR: J. Kaiser, *Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz* (in SZ, 4./5. 9. 1965, 212). – G. Rühle, *Der Auschwitz-Prozeß auf der Bühne* (in FAZ, 21. 10. 1965, 245, S. 20). – W. Jens, *Die »Ermittlung« in Westberlin* (in Die Zeit, 29. 10. 1965, 44, S. 22). – H. Naber, *Die »Ermittlung« in der Presse* (ebd., S. 22). – D. E. Zimmer, *Die Lesung in der Volkskammer der DDR* (ebd., S. 21). – H. Karasek, *Die »Ermittlung« in Stuttgart* (ebd., S. 21 f.). – G. Schoenberger, *Die »Ermittlung« in München* (ebd., S. 21). – E. Piscator, *Politisches Theater heute* (in Die Zeit, 26. 11. 1965, 48, S. 17/18). – T. v. Vegesack, *Dokumentation zur »Ermittlung«* (in Kürbiskern, 2, 1966, S. 74–83). – L. Marcuse, *Was ermittelte P. W.?* (ebd., S. 84–89). – I. Drexel, *Propaganda als Gottesdienst* (ebd., S. 90–95). – J. Fiebach, *Marginalien zu einem deutschen Oratorium* (ebd., S. 96–99). – E. Piscator,

*Nach-Ermittlung* (ebd., S. 100–102). – W. Hädecke, *Zur »Ermittlung« von P. W.* (in NRs, 77, 1966, S. 165–169). – R. C. Perry, *Historical Authenticity and Dramatic Form. Hochhuth's »Der Stellvertreter« and W.'s »Die Ermittlung«* (in MLR, 1969, S. 829–839). – E. Salloch, *The Divina Commedia as Model and Anti-Model for »The Investigation« by P. W.* (in MD, 1971, H. 1, S. 1–12). – Dies., *P. W. »Die Ermittlung«.* *Zur Struktur des Dokumentartheaters*, Ffm. 1972. – R. D. Krause, *Faschismus als Theorie u. Erfahrung. »Die Ermittlung« u. ihr Autor P. W.*, Ffm./Bern 1982. – J. E. Schlunk, *Auschwitz and Its Function in P. W.'s Search for Identity* (in German Studies Review, 10, 1987, S. 11–30).