

Maja D. Antić*

Universität Niš
Philosophische Fakultät²
Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur
<https://orcid.org/0000-0002-0034-9187>

Ivan M. Dinić

Universität Niš
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur
<https://orcid.org/0009-0004-0275-2561>

LITERARISCHE BEARBEITUNG DOKUMENTARISCHER MATERIALIEN: *DIE ERMITTLUNG* VON PETER WEISS

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Konzept des deutschen Dokumentartheaters, das seinen Höhepunkt Mitte der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts mit Autoren wie Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt und Peter Weiss erreicht hat. Die theoretische Grundlage dieser Arbeit bilden Peter Weiss' Thesen zum Wesen des Dokumentartheaters aus dem Essay *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968). Im Folgenden wird anhand konkreter Textbeispiele untersucht, inwiefern Peter Weiss seine theoretischen Überlegungen im Drama *Die Ermittlung* (1965) praktisch einsetzt. Als kritischer und politisch engagierter Schriftsteller nutzte Weiss das dokumentarische Drama, um die Aufmerksamkeit auf Fragen von universeller Bedeutung zu lenken und das Publikum zu einem aktiven Nachdenken über die Rolle von Erinnerung und Verantwortung im Umgang mit der Vergangenheit aufzufordern.

Schlüsselwörter: Dokumentartheater, Peter Weiss, *Die Ermittlung*, *Oratorium in 11 Gesängen*, Zweiter Weltkrieg, Auschwitz, Erinnerungskultur

1. Einleitung

In den 1960er-Jahren erfuhr das Interesse an den Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs sowie dem Holocaust an sich eine erneute Belebung. Dies war eine Konsequenz der Verdrängung der Vergangenheit während der Restaurationsperiode in der Zeit Adenauers (s. GEPPERT 2007: 74–78). Einen Meilenstein bei diesem langjährigen Prozess stellt der in Frankfurt von 1963 bis 1965 abgehaltene Auschwitzprozess dar. Nach den Nürnberger Prozessen (1945–1946) vor dem Internationalen Militärgerichtshof und dem Eichmann-Prozess vor einem Jerusalemer Gericht (1961) war dies die erste Anklage, die von einer deutschen Staatsanwaltschaft, vor einem deutschen Gericht verhandelt wurde. Die Gesellschaft war seinerzeit nach wie vor gespalten und stand dem Verfahren

1 maja.antic@filfak.ni.ac.rs

2 Der Beitrag entstand im Rahmen des Projekts *Die deutsche Sprache und Literatur im Fokus*, durchgeführt an der Universität Niš – Philosophische Fakultät (Nr. 423/1-3-01).

überwiegend skeptisch gegenüber. Ein Großteil der Bevölkerung betrachtete das Verfahren als politisch motiviert, antinational und ungerecht gegenüber den Deutschen. Die Öffentlichkeit war größtenteils entweder uninformiert über die Fakten oder zweifelte an den Berichten über die Gräueltaten in den Konzentrationslagern. Der Frankfurter Auschwitzprozess markierte nicht weniger als einen radikalen Bruch mit der früheren Politik der Adenauer-Administration, die sich für einen Schlussstrich mit der Vergangenheit ausgesprochen hatte.

In diesem Klima entschied sich Peter Weiss, als engagierter Schriftsteller an der gesellschaftlichen Debatte teilzunehmen, indem er das dokumentarische Drama als geeignete literarische Form für die Gesellschaftskritik auswählte. Weiss unternahm den Versuch, die Fakten so zu organisieren, dass sie ein Verständnis für die Ursachen liefern, die zu einer Welt führen, in der Auschwitz möglich war. Diese Intention verfolgte Weiss mitnichten, um die Verbrechen zu rechtfertigen, sondern um in der Zukunft ihre Wiederholung zu verhindern. Seine Aufgabe als Autor war es mit der „Schnitttechnik“ aus der Fülle an Dokumenten diejenigen auszuwählen, die Einblicke in die sozioökonomischen und historischen Ursachen gewähren (WEISS 1974: 60). Im Folgenden werden zunächst Peter Weiss' Thesen zum Wesen des Dokumentartheaters erörtert. Anschließend wird anhand konkreter Textbeispiele aus dem Drama *Die Ermittlung* aufgezeigt, wie Weiss seine theoretischen Überlegungen bei der Gestaltung des Dramas praktisch umsetzt. Der Fokus richtet sich dabei auf die aktive schöpferische Tätigkeit des Autors bei der Bearbeitung des dokumentarischen Materials. Eine weiterführende Diskussion würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, da dies eine andere Methodologie erfordern würde.

2. Theoretische Grundlage

Die Problematik der Genrebestimmung des Dokumentartheaters wird durch mannigfaltige Verwendung von dokumentarischen Materialien seitens verschiedener Autoren zusätzlich erschwert. Die Spannbreite reicht von der Integration von Dokumenten in die Fiktion bis hin zur ausschließlichen Verwendung authentischer Dokumente. Da weder das Genre etabliert ist noch ein einheitliches formal-ästhetisches Programm vorliegt, befasst sich dieser Beitrag ausschließlich mit dem Konzept des dokumentarischen Theaters von Peter Weiss, dessen Charakteristika sich nicht sämtlich bei anderen Autoren wie Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt wiederfinden müssen. In seinen 1968 veröffentlichten *Notizen zum dokumentarischen Theater* formulierte Weiss 14 Thesen, die seiner Ansicht nach die Merkmale des Dokumentartheaters bestimmen und dessen Verortung in der politischen Realität beleuchten.³ Die erste von Weiss genannte Eigenschaft lässt sich mit Begriffen *Authentizität* und *kritische Bearbeitung* überschreiben. Weiss definiert hier das Hauptprinzip des dokumentarischen Theaters wie folgt:

„Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert“

³ In dieser Arbeit verwenden wir die Ausgabe aus dem Jahr 1974.

(WEISS 1974: 57).

Dabei ist das authentische Material vielfältig. Es umfasst Protokolle, Akten, Briefe, Regierungserklärungen, Interviews, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos und weitere Quellen. Die Informationen darin sind ungeordnet und die Aufgabe der Autorin oder des Autors besteht darin, eine kritische Auswahl aus dem Material zu treffen, mit dem Ziel ein bestimmtes gesellschaftliches Thema zu beleuchten. Des Weiteren definiert Weiss die ästhetische Qualität des Dokumentartheaters, die sich aus der kritischen Auswahl und dem Prinzip der Montage „der Ausschnitte der Realität“ ergibt (1974: 57). Die Grundfunktion des Dokumentartheaters ist laut Weiss die Kritik an der Verschleierung, an Wirklichkeitsverfälschungen und an Lügen (1974: 58). Es handelt sich um eine politisch engagierte Kunstform, die sich auf aktuelle Themen konzentriert. Nach Barton bleiben diese Themen langfristig relevant, weil sie auf die bis heute ungelösten sozialen Probleme hinweisen, die in den Stücken angesprochen werden (1987: 2). Die Funktion dieser Art von Theater besteht nicht nur in der Kritik der gesellschaftlich-politischen Realität, sondern auch in der Aufdeckung der Manipulation von Informationen. Weiss führt hierzu aus, dass sich das dokumentarische Theater zunächst dem „künstlichen Dunkel“ gegenübersteht, in dem Mächtige ihre Manipulationen verheimlichen (1974: 58–59). Der Dramatiker behauptet, dass das Drama durch seine künstlerische Form wirken muss, und unterstreicht, dass ein dokumentarisches Theater, das in erster Linie ein politisches Forum sein will und auf künstlerische Leistung verzichtet, sich selbst infrage stellen müsse (Weiss 1974: 60). Die forschende und kontrollierte Auswahl und die kritische Bearbeitung der Materialien führen dazu, dass das Dokumentartheater „zu einem Instrument politischer Meinungsbildung“ wird (WEISS 1974: 60). Da es selbst nicht im Zentrum der Ereignisse steht, nimmt das Dokumentartheater die Rolle eines Beobachters und Analytikers ein. Weiss unterscheidet zwischen einer politischen Performance, die „zur emotionalen Anteilnahme und zur Illusion eines Engagements am Zeitgeschehen führt“, und einem Dokumentartheater, das von seinem Publikum verlangt, Bewusstsein und Reflexionsfähigkeit beizubehalten (1974: 61). An dieser Forderung ist Weiss Brechts epischem Theater und dem Verfremdungseffekt nahe. Der Rezipient wird dazu aufgefordert, eine emotionale Distanz zugunsten kritischer Klarheit zu wahren. Weiss betont, dass „das dokumentarische Theater parteilich“ sei (1974: 62). Die Rechtfertigung für diese Haltung findet der Autor in den behandelten Themen, zu denen unter anderem Raub, Genozid und Kolonisierung gehören. Die Forderung, derartige Fragestellungen in einer neutralen Art und Weise darzustellen und dabei beide Seiten gleichermaßen zu Wort kommen zu lassen, wird von den Mächtigen als eine Forderung formuliert, die dazu dient, die eigenen Vorteile zu bewahren (WEISS 1974: 62). In Abgrenzung zur Gerichtsverhandlung unterstreicht Weiss die Eigenständigkeit des Dokumentartheaters. Er erläutert, dass die während eines echten Prozesses aufgeworfenen Fragen und Angriffspunkte im Rahmen des Dokumentartheaters erneut aufgegriffen und bedacht werden können. Das Publikum kann sich in den inszenierten Prozess einbringen, indem es Partei ergreift und so zum Verständnis der Komplexität des Problems beiträgt.

Von zentraler Bedeutung ist Weiss' These über die innovativen Wege der Bearbeitung des rohen dokumentarischen Materials. Er hebt hervor, dass „die Komposition aus antithetischen Stücken, aus Reihen gleichartiger Beispiele, aus kontrastierenden Formen,

aus wechselnden Größenverhältnissen“ bestehe (WEISS 1974: 64). Das Faktenmaterial wird auf das Wesentliche reduziert, Figuren werden karikiert und Situationen vereinfacht. Nach dem Vorbild von Brechts epischem Theater schlägt Weiss außerdem die Einführung von Chören, Songs, Pantomimen und instrumentaler Begleitung vor. Die Handlung wird durch Monologe, Träume, Rückblenden (Flashbacks) usw. unterbrochen, um die Vielschichtigkeit der Ereignisse darzustellen. Dabei dürfen Verwirrung, Angst und Empörung auf der Bühne nicht unerklärt bleiben. Denn „je bedrängender das Material ist, desto notwendiger ist das Erreichen eines Überblicks, einer Synthese“, hebt Weiss hervor (1974: 64).

Als engagierter Schriftsteller vertritt Weiss die Ansicht, dass das Dokumentartheater ein breiteres Publikum erreichen sollte, außerhalb der Zielgruppe kommerzieller Theater, die Teil des Systems seien. Es soll in Schulen, Fabriken, Sportzentren etc. Einzug halten, wobei es ständig neue Mittel und Techniken sucht, die sodann an die neuen Bedingungen angepasst werden. Das Dokumentartheater zielt nicht nur darauf ab, die Dinge darzustellen, sondern auch auf Ursachen und Veränderungsmöglichkeiten hinzuweisen. Weiss lehnt jede Sentimentalität und die Vorstellung von Ausweglosigkeit oder Absurdität der Welt ab. Er glaubt daran, „daß die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann“ (WEISS 1974: 64–65). Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es zwei Arten von Anforderungen gibt, die Weiss für das dokumentarische Theater bestimmt: eine formal-ästhetischer und eine programmatisch-politischer Natur. Einige der Thesen beziehen sich auf das Werk selbst, auf den Inhalt und seine Form, andere auf die Aufführung und Rezeption des Stücks. In dieser Arbeit können wir uns jedoch nur auf diese Aspekte konzentrieren, die sich mit dem Aufbau des Textes befassen. Eine Analyse seiner Position im öffentlichen Diskurs über den Holocaust allgemein oder Auschwitz speziell kann nicht Gegenstand dieser Arbeit sein, da dies eine Methodologie erfordern würde, die näher bei den historischen und soziologischen Wissenschaften liegt. Die ästhetischen Merkmale des Dokumentartheaters, die aus Weiss' Thesen hervorgehen und die den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden, umfassen die kritische Auswahl und innovative Bearbeitung des Materials, die Parteilichkeit und die analytische Reflexion. Die Frage der Authentizität des dokumentarischen Materials wird hier bewusst ausgelassen. Diese mühevollen Archivarbeit ist zuvor bereits geleistet worden, sodass unter anderen Erika Salloch behauptet, dass „alle Aussagen der Angeklagten aus dem Prozeß oder der Voruntersuchung zum Prozeß“ stammen (zit. nach BARTON 1987: 76). Weiss gelingt es durch kritische Auswahl aus authentischen Materialien und Montage der Realitätsausschnitte, ein zeitloses Muster des Dokumentardramas zu schaffen.

3. *Die Ermittlung*: die Anwendung der theoretischen Grundsätze

Schon in der Struktur des Dramas *Die Ermittlung* spiegelt sich Weiss' Intervention am Rohmaterial wider. Die Prozessprotokolle, die bereits eine dramatische Form enthalten, wandelte er in ein *Oratorium in 11 Gesängen* um (s. PERRY 1969: 833). In seiner einleitenden *Anmerkung* weist er darauf hin, dass „bei der Aufführung dieses Dramas nicht der Versuch unternommen werden [soll], den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt wurden, zu rekonstruieren“ (WEISS 1965: 7). Die *Mise en Scène* bleibt auf ein leeres Bühnenbild und die einfachste Choreografie reduziert, praktisch auf

eine Rezitationsinszenierung. Inhaltlich ist das Oratorium eine „sakrale, nicht liturgische Musikkomposition“ (HASSLER 2005: 530). Bei Weiss nimmt sie nicht nur einen säkularen Charakter an, sondern steht auch in groteskem Verhältnis zu Auschwitz, „ebenso grotesk wie die Tatsache, dass Musik ein integraler Bestandteil dieses Systems war“ (SALLOCH 1971: 2). Weiss erschafft das Bild von Auschwitz als eine Umkehrung von Dantes Weltsicht.⁴ Indem er sich an der Symbolik der Zahlen orientiert, die er bei Dante entdeckt, teilt Weiss *Die Ermittlung* in elf Gesänge auf. Salloch merkt an, dass die Primzahl 11 die Harmonie von Dantes Welt mit 33 Gesängen durchbricht (s. 1971: 4). Wie bei Dante beginnt Weiss' Drama am Eingang des Lagers (*Gesang von der Rampe*) und bewegt sich in Richtung Zentrum, wobei es die Topologie des Leidens, der Qual und des Todes beschreibt. Im Zentrum von Dantes Hölle befindet sich Luzifer, gefangen im ewigen Eis, während im antithetischen Weltbild von Weiss das Feuer des Krematoriums unaufhörlich brennt (*Gesang von den Feueröfen*). Darüber hinaus ist die Anzahl der Figuren im Drama im Vergleich zum realen Frankfurter Prozess drastisch reduziert. Von über 350 Zeugen (s. BARTON 1987: 75) bleiben auf Weiss' Bühne neun Zeugen die nicht näher benannt werden. Diese Stilisierung wird in Weiss' *Anmerkung* wie folgt erklärt:

„Indem die Zeugen im Drama ihre Namen verlieren, werden sie zu bloßen Sprachrohren. Die 9 Zeugen referieren nur, was hunderte ausdrückten“ (WEISS 1965: 7).

Zeuge 1 und Zeuge 2 waren Teil der Administration von Auschwitz, die Zeugen 4 und 5 sind Frauen. Zeuge 3 äußert kritisch-politische Ansichten von Weiss selbst (s. PERRY 1969: 837). Barton argumentiert ebenfalls in dieser Richtung und konstatiert, dass Zeuge 3 „die besondere Funktion zugeteilt“ werde, „die Zusammenhänge zwischen einzelnen Verbrechen und sozialen Ursachen sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu erklären“ (1987: 109–110). Die Angeklagten indes behalten ihre Namen, „da sie ja auch während der Zeit, die zur Verhandlung steht, ihre Namen trugen“ (WEISS 1965: 8). Sie repräsentieren konkrete Personen, bleiben aber in der dramatischen Darstellung ohne erkennbare Eigenschaften und Charakterisierung. Obwohl sie auf der Bühne mit ihren Namen erscheinen, wird diesen Personen der Prozess nicht erneut gemacht. Weiss weist darauf hin, dass sie „dem Schreiber des Dramas nur ihre Namen“ leihen, die hier nur als Symbole für ein System stehen (1965: 8). Dies ergibt sich direkt aus Weiss' These, nach der „authentische Personen als Repräsentanten bestimmter gesellschaftlicher Interessen gekennzeichnet werden“ (1974: 61). Auf den mikrostrukturellen Plan folgt die künstlerische Bearbeitung des Materials, zunächst auf der Sprachebene. Die Verwendung von freiem Versmaß ungleicher Länge weist auf die Disharmonie und Verzerrung der Welt hin, die Weiss kritisch darstellen möchte. Die Sprache wirkt abgeklärt und ist frei von Adjektiven, reduziert auf Fakten und durch fehlende Satzzeichen gekennzeichnet. Dies bewirkt bei Zuschauern und Lesern eine emotionale Distanzierung und ermöglicht auf diese Weise eine kritische Haltung gegenüber dem Gesagten. Das wiederum geht mit Weiss' These konform, dass das dokumentarische Theater „die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden einnimmt“ (1974: 60). Der Autor erlaubt nur an wenigen Stellen Emotionen, in der Regel in den sehr selten vorkommenden Didaskalien. In diesen Fällen wirken die Emotionen grotesk und unangebracht für die Situation und das Thema. Die meisten die-

⁴ Zu Weiss' Verständnis von Dante und der Idee, eine neue *Divina Commedia* zu schreiben vgl. *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* (Weiss 1965a) und *Gespräch über Dante* (Weiss 1965b).

ser Didaskalien beziehen sich auf die Angeklagten, die die Rolle eines Chores einnehmen, der durch seine Präsenz und seine Reaktion einen Verfremdungseffekt beim Publikum hervorruft. Das ist an folgenden Textstellen zu beobachten:

„Die Angeklagten lachen“ (WEISS 1965: 20; 22; 43; 56; 132; 139).

„Die Angeklagten lachen zustimmend“ (WEISS 1965: 74; 107; 183).

„Der Angeklagte 7 grinst den Zeugen an“ (WEISS 1965: 41).

Eine weitere wichtige Eigenschaft des Textes als Ergebnis von Weiss' innovativer Adaptierung des Materials ist das Auslassen von Wörtern, die während der Frankfurter Prozesse ohne Zweifel mehrfach wiederholt worden sind. Tatsächlich erscheinen in der Dramaturgie niemals die Wörter Jude, Jüdin und jüdisch. Einige Autoren kritisieren diesen Ansatz. Young schreibt, dass *Die Ermittlung* „judenrein wie der größte Teil Europas nach dem Holocaust“ sei (1988: 72). Dagegen merkt Cohen an, dass sich die meisten Leser oder Zuschauer des Auslassens des Wortes Jude gar nicht bewusst geworden wären, wenn Weiss nicht selbst in Interviews darauf hingewiesen hätte (1998: 56). Das offensichtliche Auslassen von Ethnonymen und sogar des Namens des Lagers entspricht Weiss' theoretischen Überlegungen. Darin heißt es, das Dokumentartheater solle zur Einnahme einer verallgemeinernden und abstrahierenden Perspektive beitragen, indem „das Lokalkolorit“ verloren geht und „das Allgemeingültige“ gewonnen wird (COHEN 1998: 63). An dieser Stelle überwindet Weiss' Drama gar nationale Grenzen, erhält universelle Bedeutung und Allgemeingültigkeit.

Es lassen sich zahlreiche Einzelbeispiele unterschiedlicher Techniken bei der Bearbeitung des ursprünglichen Materials beobachten, die als Distanzierungsmittel dienen, etwa die „Unterbrechungen in der Berichterstattung“ (WEISS 1974: 63). Dies ist exemplarisch an Textstellen zu beobachten, in denen die Aussage eines Zeugen an einer Stelle unterbrochen wird, an der eine Fortsetzung der Befragung und die Offenbarung weiterer Details erwartet wird. Stattdessen wird dort dann die Aussage eines anderen Zeugen zu einem anderen Thema eingebettet:

„Ankläger	Hörten Sie nichts über die Vernichtung von Menschen?
Zeuge 1	Wie sollte man sowas schon glauben?
Richter	Herr Zeuge, Sie waren für die Güterabfertigung verantwortlich.
Zeuge 2	Ich hatte nichts anderes zu tun, als die Züge dem Rangierpersonal zu übergeben“ (WEISS 1965: 11).

Es wäre zu erwarten gewesen, dass der Ankläger dieses „sowas“ näher untersucht. Indem die Zuschauer keine Antwort erhalten, bleibt diese Frage jedoch offen und hält im Bewusstsein der Zuschauer oder Leser nach. Ein illustratives Beispiel für die kontrastierende Komposition, das zu lang zum Zitieren ist, findet sich in *Teil III* des *Gesangs vom Bunkerblock*, der nur aus dem Monolog des Zeugen 6 besteht, nach dem eine Reihe kürzerer Repliken erfolgt (s. WEISS 1965: 154–156). In dem Monolog geht es um den Beginn des Einsatzes von Zyklon B zur massenhaften Menschenvernichtung. Über dasselbe Ereignis spricht im Anschluss Zeuge 3, jedoch unterbrochen von Fragen des Richters und der Angeklagten. In seinen *Notizen* schlägt Weiss „Variationen eines Themas“ vor (1974: 63). Die Darstellung der Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlicher Form lässt die Informationen in das Bewusstsein der Zuschauer eindringen, was zu einer

kritischen Reflexion über das Gesagte führen sollte.

Eine weitere Technik bei der Bearbeitung der authentischen Dokumenten, auf die Weiss zurückgreift, ist die „Auflösung der Struktur“ (1974: 64). Weiss ist der Meinung, dass jede Unruhe auf der Bühne durch einen Überblick, eine abschließende Synthese, begleitet werden muss (s. 1974: 64). Im *Gesang vom Lager*, findet sich eine von wenigen Szenen, in denen einer der Angeklagten lautstark seinen Unmut äußert und negative Emotionen zeigt:

„Zeuge 6 Einmal schlug Kaduk in unserem Arbeitskommando einen Häftling zusammen. Dann legte er ihm seinen Stock über den Hals, stellte sich auf beide Enden und wippte hin und her, bis der Mann erdrosselt war.

Angeklagter 7 Lüge Lüge!

Richter Hinsetzen, Kaduk! Schrein Sie den Zeugen nicht an“ (WEISS 1965: 43).

Aus dem Ausruf des Angeklagten 7 und insbesondere aus der Warnung des Richters wird die auf der Bühne sichtbare Erregung nach der Beschreibung des grausamen Anblicks des Mordes deutlich und sodann von einer analytischen Erklärung des Verhaltens der Lagerwächter begleitet:

„Zeugin 4 Je besser es einem gelang, seine Untergeben herabzudrücken, desto sicherer war seine Position. Ich sah, wie sich das Gesicht der Blockältesten veränderte, wenn sie mit einer Vorgesetzten sprach“ (WEISS 1965: 45).

Diese Erklärung führt uns in die pervertierte Realität des Lagers zurück, in der die elementaren Eigenschaften der Menschlichkeit durch den tierischen Überlebensinstinkt ersetzt werden. Es ist zu erwarten, dass im Rahmen des Gerichtsprozesses divergierende Aussagen präsentiert werden. In vielen Fällen scheint es, als ob Weiss den Verlauf von Behauptungen und Gegenbehauptungen direkt vom Prozess auf die Bühne überträgt. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist, als Zeuge 6 den Dr. Capesius beschuldigt, wertvolle Gegenstände und Zahngold gesammelt zu haben. Dies wird vom Angeklagten 3 (Dr. Capesius) entschieden bestritten, während Zeuge 6 weitere Argumente anführt (s. WEISS 1965: 160). Neben dem direkten Widerspruch zwischen dem Angeklagten und dem Zeugen, der auch im natürlichen Verlauf eines Prozesses vorstellbar ist, finden sich zudem Beispiele, in denen die Nebeneinanderstellung gegenteiliger Aussagen offensichtlich eine Montage ist, um die Aufmerksamkeit auf die Widersprüchlichkeit zu lenken, die sonst im Meer von Material unentdeckt bleiben könnte. So behauptet beispielsweise der Angeklagte 9 im *Gesang vom Phenol* zunächst, dass er nur in wenigen Fällen bei der Injektion von Phenol anwesend gewesen sei (s. WEISS 1965: 127), ändert jedoch während der Befragung seine Aussage und erklärt, er habe die Phenolinjektionen zweimal pro Woche verabreicht, jedoch nur über einen Zeitraum von zwei bis drei Monaten (s. WEISS 1965: 131). Die Änderung der Aussage weist auf ihre Unzuverlässigkeit hin, was darauf abzielt, dass die Zuschauer eine kritische Distanz einnehmen und die Realität hinterfragen.

Die Aufgabe, die 182 Verhandlungstage des Gerichts als Theaterstück zu gestalten, erfordert zwangsläufig das Auslassen technischer Einzelheiten des Prozesses (BARTON 1987: 75). Die Auswahl des Materials erfolgt auf der Grundlage des primären Themas, das der Autor hervorheben möchte, sowie seiner ideologischen Position. Er ist dabei unvermeid-

lich subjektiv. Weiss versucht dies nicht zu verbergen. Im Gegenteil: Er hebt das „Parteilich-Sein“ als eines der Prinzipien des Dokumentartheaters hervor (WEISS 1974: 62). Daraus lassen sich zwei Bedeutungen ablesen. So ist es laut Weiss falsch, die Wahrheit in der Mitte von Standpunkten zwischen „Gewalttätern“ und „Ausgeplünderten“ zu suchen (1974: 62). Die zweite Bedeutung, die durchaus der ersten zugrunde liegen könnte, ist das Auftreten aus einer bestimmten ideologischen Position heraus. Im Drama *Die Ermittlung* lassen sich problemlos die politischen und ideologischen Ansichten des Autors selbst ablesen, die sein Verständnis des Phänomens des Holocausts prägen. Weiss' Werk sollte allerdings nicht (ausschließlich) als Repräsentation von Auschwitz gelesen werden. In dieser Hinsicht kritisiert Young Weiss' „offene Agenda“, Auschwitz aufgrund seiner marxistischen Überzeugungen als eine Folge des Kapitalismus zu erklären (1990: 65). Im Gegensatz dazu erkennt Chaumont Weiss' Absicht an, eine neue Normalität zu zeigen und damit die axiologische Frage zu stellen, was Normalität konstituiert (1994: 88). Obwohl es tatsächlich möglich ist, wie Young eine Kritik am Kapitalismus zu erkennen, äußert sich Weiss zu diesem Thema nicht explizit. Vielmehr übt er Kritik an jedem System, das Menschen zur Umsetzung seines Programms einsetzt und ausnutzt. Bereits in der *Anmerkung* spricht Weiss über dieses System, das Auschwitz ermöglicht hat. Nach seinem Verständnis sind die Rollen der Unterdrücker und Unterdrückten willkürlich verteilt. Der Einzelne verliert im System seine Eigenschaften als Individuum, seine Fähigkeit zu urteilen und Entscheidungen zu treffen:

„Angeklagter 9 Wir waren doch alle in der Zwangsjacke.
 Wir waren doch genau solche Nummern wie die Häftlinge“
 (WEISS 1965: 131).

Derartige Repliken sollten nicht als Negation des Rassismus und Antisemitismus des nationalsozialistischen Regimes oder als Relativierung der individuellen Verantwortung der Angeklagten gelesen werden. Eine solche Deutung hätte weder in Weiss' Biografie (als „Halbjuden“ stand er selbst auf der Todesliste) noch auf der Grundlage des Textes, in dem Weiss an mehreren Stellen feststellt, dass viele Komplizen ungestraft geblieben sind, eine Rechtfertigung. Weiss weist die Mystifizierung des Holocausts als unerklärliches Phänomen zurück und behauptet, „dass die Wirklichkeit [...] erklärt werden kann“ (1974: 64–65). Ganz in diesem Sinne betont Zeuge 3, dass „wir die erhabene Haltung fallen lassen“ müssen, „dass uns diese Lagerwelt unverständlich ist“ (WEISS 1965: 78). Eine Verschiebung des Fokus von individueller Schuld auf eine Schuld des Systems weist gleichzeitig darauf hin, dass sich das Interesse von der Beschreibung der Vergangenheit auf die Untersuchung des Einflusses der Vergangenheit auf die Gegenwart verschiebt sowie auf die Aufdeckung jener gesellschaftlichen Prozesse, „die unsere Gegenwart und Zukunft prägen, [aber] in ihren Anlässen und Zusammenhängen verborgen“ bleiben (WEISS 1974: 58).

4. Fazit

Peter Weiss nimmt im Drama *Die Ermittlung* nicht nur die Rolle eines Chronisten, sondern auch die Rolle eines aktiven kritischen Teilnehmers seiner Zeit ein. Die künstlerische Form des dokumentarischen Dramas, in die Weiss seine theoretischen Prinzipien implementiert, dient dazu, die Frage nach individueller Schuld und Verantwortung in-

nerhalb komplexer sozialer, wirtschaftlicher und politischer Strukturen zu stellen. Das Drama *Die Ermittlung* ist somit mehr als nur eine Übertragung historischer Ereignisse. Sie wird zu einer Plattform für kritische Reflexion darüber, wie sich die Vergangenheit auf die Gegenwart auswirkt, sowie über die Rolle von Erinnerung und Zeugenschaft im Prozess einer angestrebten Verhinderung zukünftiger Verbrechen. Durch die innovative Bearbeitung des dokumentarischen Materials – Inhaltsauswahl, Formveränderung und Konfrontation unterschiedlicher Perspektiven – wird die duale Funktion des dokumentarischen Theaters betont. Weiss' programmatisches Ziel ist es, analytische Distanz zu schaffen und als Gesprächspartner in gesellschaftlichen Debatten zu fungieren. Die bewusste Auslassung spezifischer ethnischer und lokaler Bezeichnungen wie Jude und Auschwitz erzeugt einen universellen Rahmen, in dem sich das Drama nicht nur mit einem bestimmten historischen Moment beschäftigt, sondern zugleich umfassende Mechanismen der Unterdrückung und Dehumanisierung betrachtet, die nationale und kulturelle Grenzen überschreiten.

Der hier vorgestellte Ansatz bestätigt die These, dass das dokumentarische Theater ein künstlerisches und politisches Mittel ist, das darauf abzielt, Aspekte der Realität zu beleuchten, die schnell durch dominante Narrative verborgen bleiben können. Des Weiteren beschränkt sich *Die Ermittlung* nicht auf eine simple Reproduktion der Ereignisse, sondern thematisiert die Frage, wie Verbrechen in einem größeren sozialen Kontext zu begreifen und im Rahmen historischer Prozesse zu erklären sind, statt sie als isolierte Vorfälle zu betrachten. Insgesamt stellt das Drama *Die Ermittlung* von Peter Weiss damit nicht nur einen bedeutenden Beitrag zum dokumentarischen Theater dar, sondern dient ebenso als bleibende Mahnung und als Appell für die Notwendigkeit eines kritischen Zugangs zur Vergangenheit, insbesondere hinsichtlich wichtiger gesellschaftlicher Traumata. Es gilt, Fragen von universeller Bedeutung aufzuwerfen sowie das Publikum zum aktiven Nachdenken über die Rolle von Erinnerung und Verantwortung im Umgang mit der Vergangenheit einzuladen.

Literaturverzeichnis

- BARTON 1987: BARTON, Brian. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- CHAUMONT 1994: CHAUMONT, Jean-Michel. „Der Stellenwert der ‚Ermittlung‘ im Gedächtnis von Auschwitz“. In: Heidelberger-Leonard, Irène (Hrsg.), *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994: 77–93. https://doi.org/10.1007/978-3-663-05721-5_6
- COHEN 1998: COHEN, Robert. „The Political Aesthetics of Holocaust Literature: Peter Weiss's *The Investigation* and Its Critics“. *History and Memory*, 10, 2 (1998): 43–67.
- GEPPERT 2007: GEPPERT, Dominik. *Die Ära Adenauer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- HASSLER 2005: HASSLER, Harald (Hrsg.). *Musiklexikon. In vier Bänden. Dritter Band. L bis REM*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2005.
- PERRY 1969: PERRY, R. C. „Historical Authenticity and Dramatic Form: Hochhuth's ‚Der Stellvertreter‘ and Weiss's ‚Die Ermittlung‘“. *The Modern Language Review*, 64, 4 (1969): 828–839. <https://doi.org/10.2307/3723925>
- SALLOCH 1971: SALLOCH, Erika. „The *Divina Commedia* as Model and Anti-Model for *The Investigation* by Peter Weiss“. *Modern Drama*, 14, 1 (1971): 1–12. <https://doi.org/10.1353/>

mdr.1971.0066

- WEISS 1965: WEISS, Peter. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1965.
- WEISS 1965a: WEISS, Peter. „Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia“. In Weiss, Peter. *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- WEISS 1965b: WEISS, Peter. „Gespräch über Dante“. In Weiss, Peter. *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- WEISS 1974: WEISS, Peter. „Notizen zum dokumentarischen Theater“. In Kreuzer, Helmut, und Peter Seibert (Hrsg.), *Band 4 Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre: Ausgewählte Texte*. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag, 1974: 57–65.
- YOUNG 1988: YOUNG, James E. *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Maja D. Antić

Ivan M. Dinić

KNJIŽEVNA OBRADA DOKUMENTARNOG MATERIJALA: DRAMA DIE ERMITTLUNG PETERA VAJSA

Rezime

U radu razmatramo složenu koncepciju nemačkog dokumentarnog pozorišta (nem. *Dokumentartheater*) koje se razvilo sredinom šezdesetih godina dvadesetog veka. Predstavljajući umetnički izraz zasnovan na istorijskim činjenicama i na autentičnoj građi, dokumentarna drama dostiže svoj vrhunac u delima politički angažovanih autora poput Rolfa Hohuta, Hajnara Kipharta i Petera Vajsa. Središte teorijskog dela rada čine teze koje Peter Vajs iznosi u eseju (*Beleške o dokumentarnom pozorištu*) 1968. godine. Cilj rada je da se na konkretnim primerima iz teksta ispita da li i na koji način Peter Vajs realizuje svoja teorijska načela u dokumentarnoj drami *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (*Istraga: oratorijum u 11 spevova*) koja je objavljena 1965. godine. Vajsova načela mogu se podeliti na formalno-estetska i programsko-politička, pri čemu se bavimo isključivo formalno-estetskim aspektima. Primenujući svoja teorijska načela o načinu obrade dokumentarnog materijala u književnom tekstu, Vajs kritičkim odabirom i tehnikom montaže skreće pažnju na pitanja od univerzalnog značaja. Podstičući čitalačku i pozorišnu publiku na novo preispitivanje sudova, Vajsova dokumentarna drama ispostavlja se kao moćno sredstvo kolektivnog podsećanja u procesu suočavanja sa prošlošću.

Ključne reči: dokumentarno pozorište, Peter Vajs, *Istraga: oratorijum u 11 spevova*, Drugi svetski rat, Aušvic, kultura sećanja