

2017

# Juristische und Epische Verfremdung. Fritz Bauers Kritik am Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und Peter Weiss' Dramatische Prozessbearbeitung Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen (1965)

Kerstin Steitz

Old Dominion University, [ksteitz@odu.edu](mailto:ksteitz@odu.edu)

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages\\_pubs](https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages_pubs)

 Part of the [European History Commons](#), [German Language and Literature Commons](#), and the [Jewish Studies Commons](#)

---

## Repository Citation

Steitz, Kerstin, "Juristische und Epische Verfremdung. Fritz Bauers Kritik am Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und Peter Weiss' Dramatische Prozessbearbeitung Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen (1965)" (2017). *World Languages and Cultures Faculty Publications*. 1.

[https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages\\_pubs/1](https://digitalcommons.odu.edu/worldlanguages_pubs/1)

## Original Publication Citation

Steitz, K. (2017). Legal and epic alienation. Fritz Bauer's critique of the Frankfurt Auschwitz process (1963-1965) and Peter Weiss' dramatic process processing the investigation. Oratorio in 11 songs (1965). *German Studies Review*, 40(1), 79-101.

# Juristische und Epische Verfremdung. Fritz Bauers Kritik am Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und Peter Weiss' dramatische Prozessbearbeitung *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (1965)

Kerstin Steitz

## ABSTRACT

Beginning with the influences of Schiller's humanist ideals on Hessian Attorney General Fritz Bauer's expectations of the Frankfurt Auschwitz trial as legal working through of the past, this article compares the Holocaust narrative created by the West German criminal trial to Peter Weiss's reworking of the transcripts *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. The article aims to show that literature is able to convey and commemorate aspects of the Holocaust that German criminal law misrepresents and omits.

---

Es müsste eine Arbeitsteilung geben . . . zwischen dem Auschwitz-Richter und dem Auschwitz-Dichter. Der Auschwitz-Richter züchtigt, der Auschwitz-Dichter sollte erziehen. Diese Arbeitsteilung ist notwendig, und ich als Jurist sage Ihnen, wir Juristen in Frankfurt haben erschreckt gerufen, mit ganzer Seele gerufen, nach dem Dichter, der das ausspricht, was der Prozess nicht im Stande ist.<sup>1</sup>

Die Worte des hessischen Generalstaatsanwaltes Fritz Bauer überraschen zunächst für einen Juristen: Was sollte der Dichter aussprechen können, das der Richter nicht zu sagen vermag? Und was könnten die Gründe dafür sein? Der erste Teil dieses Artikels arbeitet heraus, inwiefern sich die humanistischen Ideale Schillers in Bauers Strafrechtsauffassung und seinen Ansprüchen an die strafrechtliche Aufarbeitung der NS-Verbrechen im Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) widerspiegeln

und diese nachhaltig prägen. Diese Untersuchung erfolgt anhand der Biographien über Fritz Bauer, von der Historikerin Irmtrud Wojak *Fritz Bauer 1903–1968: Eine Biographie* und vom Rechtswissenschaftler Ronen Steinke *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht*, Bauers humanistischem Bildungshintergrund, sowie Verweisen auf Schiller in Reden und Schriften Bauers.<sup>2</sup>

Einen Ansatz für die Bedeutung von Dichtung, vor allem der Schillers, für Bauer gibt es bereits in der Einleitung zu dem von Joachim Perels und Irmtrud Wojak herausgegebenen Band *Die Humanität der Rechtsordnung. Ausgewählte Schriften* (1998).<sup>3</sup> Auch Werner Renz betont, dass “Bauer . . . sich fraglos in der Nachfolge von Lessing und Schiller [verstand].”<sup>4</sup> Ziel dieser Analyse ist die enge Verbindung von Literatur und Recht im Denken Bauers herauszuarbeiten, um seine Herangehensweise an die strafrechtliche Verfolgung von NS-Verbrechern darzulegen. Ebenfalls soll die Analyse zu dem Verständnis beitragen, weshalb er zeitgenössische Autoren einlud den Auschwitz-Prozess zu besuchen und über diesen zu schreiben. Dies soll im zweiten Teil die Frage beantworten, welche spezifischen Aspekte von Auschwitz im Frankfurter Strafprozess nicht adressiert werden konnten, die Dichter hingegen in der Lage sind zu beleuchten. Basierend auf den Arbeiten über den Auschwitz-Prozess der Historiker Rebecca Wittmann *Beyond Justice: The Auschwitz Trial* und Devin O. Pendas *The Frankfurt Auschwitz Trial, 1963–1965: Genocide, History, and the Limits of Law* soll eine Analyse strafrechtlicher Kategorien und Praktiken dabei helfen, die jeweiligen Gründe für diese Auslassungen zu bestimmen.<sup>5</sup> Die symbiotische Beziehung von Recht und Literatur im Denken und Handeln Bauers sowie seine Kritik an der strafrechtlichen Aufarbeitung der Vergangenheit dienen als Grundlage für die Analyse von Peter Weiss’ literarischer Auseinandersetzung mit dem Auschwitz-Prozess, die im dritten Teil untersucht wird. Weiss’ *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (1965) wird hinsichtlich der formellen Bearbeitung des Quellentextes, dem inoffiziellen Prozessprotokoll des Auschwitz-Prozesses von Bernd Naumann, analysiert, um herauszuarbeiten, welche Aspekte des Holocausts Dichtung im Gegensatz zum Strafprozess in der Lage ist auszusprechen.<sup>6</sup> Da Weiss seine Werke häufig in der Öffentlichkeit diskutierte, wird *Die Ermittlung* unter anderem vor dem Hintergrund seiner Aussagen analysiert. Zudem werden verschiedene Inszenierungen berücksichtigt.

Auf einer Podiumsdiskussion anlässlich der Ringaufführung der *Ermittlung* auf fünfzehn Bühnen in Ost- und Westdeutschland, diskutierte Bauer die Frage “Auschwitz auf dem Theater?” unter anderem mit Weiss und Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld.<sup>7</sup> Der Sozialdemokrat und Holocaust-Überlebende Bauer hatte entschieden zum Zustandekommen des Auschwitz-Prozesses, dem ersten großen NS-Prozess Westdeutschlands, der von 1963 bis 1965 in Frankfurt am Main stattfand, beigetragen.<sup>8</sup> Während einer Zeit, in der die Mehrheit der Deutschen—einschließlich Vertretern der Strafjustiz—unter anderem aufgrund der Nürnberger Prozesse die Ver-

gangenheit als abgeschlossen und die Verbrechen der Nationalsozialisten als verjährt erachteten, gehörte er zu den Wenigen, die davon überzeugt waren, dass die NS-Zeit aufgearbeitet werden müsse. Daher ermittelte Bauer sofort gegen jene Wachmänner, die namentlich in den Auschwitz-Dokumenten genannt waren, die der *Frankfurter Rundschau*-Journalist, Thomas Gnielka, ihm vertrauensvoll übersandte.<sup>9</sup> Laut Wojak begann Bauer 1958 mit den Vorbereitungen zur "Strafsache gegen Mulka und andere vor dem Schwurgericht Frankfurt," wie der offizielle Name des Prozesses lautete.<sup>10</sup>

Es dauerte fast fünf Jahre bis am 20. Dezember 1963 vierundzwanzig Männer, die im Vernichtungslager Auschwitz als Adjutanten des Lagerkommandanten, Mitglieder der Lager-Gestapo, Aufseher, "Sanitäter," KZ-Ärzte und Lagerapotheker am Massenmord beteiligt waren, wegen Mord und Totschlag sowie Beihilfe zum Mord vor dem Frankfurter Schwurgericht standen.<sup>11</sup> Der Prozess erstreckte sich über einen Zeitraum von zwanzig Monaten und 183 Verhandlungstagen, an denen bis zur Urteilsverkündung im August 1965 laut Pendas insgesamt 359 Zeugen aussagten.<sup>12</sup> Neben historischen Gutachtern sagten 211 Auschwitz-Überlebende, neunzig davon Juden, vier Sinti und Roma, 104 politische Gefangene und dreizehn Strafgefangene als Zeugen aus.<sup>13</sup> Wittmann erklärt die Tatsache, dass die Mehrheit der Zeugen nicht jüdisch war, damit, dass es in Auschwitz nur wenige jüdische Überlebende gab, da "Jews were not generally given important posts but were sent immediately to the gas chambers."<sup>14</sup>

Liliane Weissberg bezeichnet Bauers Leben bis zur Machtergreifung Hitlers als "außergewöhnlich und typisch zu gleich."<sup>15</sup> Fritz Max Bauer wurde 1903 als Sohn der deutsch-jüdischen Kaufmannsfamilie Ludwig und Ella Bauer in Stuttgart geboren. Nach dem Jura-Studium und der Promotion war Bauer zunächst als jüngster Amtsrichter in Stuttgart tätig bis er 1933 von den Nationalsozialisten als politischer Gefangener acht Monate lang im Konzentrationslager Heuberg deportiert wurde—eine Erfahrung, über die er nur selten sprach. Nachdem er von 1936 bis 1949 im Exil in Kopenhagen und Stockholm gelebt hatte, kehrte er wieder nach Deutschland zurück, "ausgerechnet in den Zweig des deutschen Staatsdienstes . . . , der am stärksten von braunen Seilschaften durchsetzt ist, in die Strafjustiz, um für die Bestrafung von NS-Verbrechern zu kämpfen," wie Steinke betont.<sup>16</sup> Trotz zahlreicher großer Schwierigkeiten und Rückschläge kann die Bedeutung Bauers in der strafrechtlichen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit nicht genügend betont werden: Bereits lange vor dem Auschwitz-Prozess setzte er sich wie kein anderer für die strafrechtliche Aufarbeitung der NS-Verbrechen ein. Als Staatsanwalt in Braunschweig vertrat er 1952 die Anklage im Remer-Prozess. Und er war maßgeblich an der Auffindung Adolf Eichmanns beteiligt, indem er dem israelischen Geheimdienst dessen Aufenthaltsort in Argentinien zukommen ließ.<sup>17</sup> Den Entschluss der Bundesregierung, Eichmann nicht vor ein deutsches Gericht zu stellen, bedauerte er immens. Bauer verstarb 1968, drei Jahre nach Ende des Auschwitz-Prozesses.

Bauer verglich in der Podiumsdiskussion Weiss' literarischen Aufarbeitungsversuch von Auschwitz mit dem juristischen. Laut Bauer obliege das Bestrafen dem Richter, während der Dichter mit der Erziehung betraut sei.<sup>18</sup> Da die drei Richter des Auschwitz-Prozesses sowie Autoren, die sich literarisch mit dem Prozess auseinandersetzten—neben Weiss waren es unter anderem Jean Améry, Hannah Arendt, Paul Celan, Inge Deutschkron, Horst Krüger, Arthur Miller, Marcel Reich-Ranicki und Martin Walser—sich mit Auschwitz beschäftigten, schlug Bauer vor, dass ihre Rollen komplementär seien und forderte sie zur Zusammenarbeit auf.<sup>19</sup> Damit sprach Bauer der Literatur eine zentrale Rolle in der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit zu.

Während Bauers Ruf nach dem Dichter zunächst überrascht, macht Wojak den Einfluss von Literatur, besonders Dichtern wie Goethe und Schiller, auf Bauers Denken und Handeln im privaten wie auch juristischen Bereich deutlich. Wojak hebt neben Bauers Studium der Rechts- und Sozialwissenschaften in Heidelberg, München und Tübingen und seiner Promotion in Wirtschaftsrecht unter der Leitung von Professor Karl Geiler in Heidelberg, diese humanistische Bildung hervor.<sup>20</sup> Bauer war, laut seiner Biographin, "in der deutschen Geschichte und Literatur höchst bewandert . . . ein Schiller- oder Goethe-Zitat hatte Fritz Bauer stets parat, noch häufiger ein Wort von Heine und Tucholsky."<sup>21</sup> Bauers Schriften, Reden und Interviews, von denen eine Auswahl in *Die Humanität der Rechtsordnung. Ausgewählte Schriften* und auf der DVD *Fritz Bauer: Gespräche, Interviews und Reden aus den Fernseharchiven 1961-1968* veröffentlicht ist, zeugen ebenfalls von dem Einfluss von Literatur auf seine Strafrechtsauffassung.

Während des Jura-Studiums wurde der Rechtsphilosoph Gustav Radbruch zu Bauers einflussreichstem Lehrer, obgleich er nie persönlich bei Radbruch studierte.<sup>22</sup> Bauer las Radbruchs 1910 erschienene *Einführung in die Rechtswissenschaft* und identifizierte sich früh mit dessen Rechtsphilosophie, was ebenfalls darin begründet sein könnte, dass Bauer Radbruchs Begeisterung für Philosophie und Literatur teilte.<sup>23</sup> Bauer bemerkte, dass "Goethe . . . zeitlebens Radbruchs größter Lehrer gewesen" sei.<sup>24</sup> Seine eigene humanistische Bildung veranlasste Bauer sodann zu der Annahme, dass Radbruchs Hauptwerk von Goethes *Faust* geprägt sei:

Das Schlußkapitel seiner Kulturlehre des Sozialismus trägt die Überschrift "Goethe und wir"; dem Aufsatz über "Die Natur der Sache" ist ein Exkurs u.a. über Goethe beigefügt. Man ist versucht zu schreiben, das Wort aus dem *Faust* habe dem Verfasser von "Gesetzliches Unrecht und übergesetzliches Recht" vorgeschwebt.<sup>25</sup>

Radbruchs Anwendung von Zitaten Goethes auf den Bereich des Rechts könnte unter anderem darin begründet sein, dass Goethe, wie bereits sein Vater und Großvater, Jurist war und sich dieser Hintergrund ebenfalls in seinem Werk niederschlägt.<sup>26</sup>

Bauers Interpretation von Radbruchs Werk im Hinblick auf Einflüsse Goethes veranlassen zu der Vermutung, dass die literarischen Zitate in Bauers Reden und Schriften dem Vorbild Radbruchs folgen, Dichter als Lehrer zu haben, die seine Rechtsauffassung nachhaltig prägten. Im Hinblick auf Bauers eigenen humanistischen Bildungshintergrund verwundert es wenig, dass Bauer Radbruch nicht nur juristisch nacheiferte, sondern sich ebenfalls mit dessen humanistischen Idealen identifizierte und sich daher auch in seinen Schriften, Reden und Interviews auf literarische Lehrer berief. Wojak betont, dass Bauer "sich ein Leben lang" als Schüler Schillers verstand.<sup>27</sup> Bauers Auffassung von Dichtern als Lehrer, scheint seinem Eingangszitat, "der Dichter sollte erziehen," zugrunde zu liegen.<sup>28</sup>

Bauers Glaube an die Erziehbarkeit des Menschen zum Wohle aller Menschen kann in der humanistischen Bildungstradition Schillers, wie der Dichter sie beispielsweise in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1801) darlegt, verstanden werden.<sup>29</sup> Weissberg macht ebenfalls auf andere humanistische Vorbilder Bauers aufmerksam. So erwähnt sie eine Kindheitserinnerung Bauers, dass die Mutter auf seine Frage, was Gott sei, antwortete: "Was Du nicht willst, was man Dir tu', das füg' auch keinem anderen zu."<sup>30</sup> Dieser an Kant erinnernde kategorische Imperativ sollte zukünftig ebenfalls richtungsweisend für Bauers Handeln und seine Strafrechtsauffassung werden.<sup>31</sup>

In seinem Buch *Die Kriegsverbrecher vor Gericht*, das Bauer als "Kommentar" zu den Nürnberger Prozessen 1945 im schwedischen Exil auf Schwedisch verfasste, betont Bauer, dass er die NS-Prozesse nicht primär als mögliche erzieherische Maßnahme für die Verurteilten durch die Bestrafung, sondern als Lehre der Öffentlichkeit verstehe.<sup>32</sup> Diese Überzeugung wirkte sich später ebenfalls auf seine Konzeption des Auschwitz-Prozesses aus: "die Prozesse gegen die Kriegsverbrecher können Wegweiser sein und Brücken schlagen über die vom Nationalsozialismus unerhört verbreiterte Kluft. Sie können und müssen dem deutschen Volk die Augen öffnen für das, was geschehen ist und ihm einprägen wie man sich zu benehmen hat."<sup>33</sup>

Bauer legt hier einen zentralen Aspekt seiner Rechtsauffassung im Umgang mit Kriegsverbrechern dar, der besonders im Frankfurter Auschwitz-Prozess gegen NS-Verbrecher zum Tragen kommt: dass es bei den Prozessen gegen NS-Verbrecher nicht nur auf die individuelle Bestrafung des einzelnen Täters ankommt, sondern um die Erziehung der Öffentlichkeit, um Verbrechen in Zukunft zu verhindern. Es geht ihm also um die didaktische Wirkung dieser Prozesse auf eine große Öffentlichkeit, wie er an anderer Stelle erklärt: "die Strafe ist ein Mittel, die Rechtsauffassung des Volkes zu klären und zu vertiefen. Sie soll in Form des Strafgesetzes, des Strafprozesses mit den damit zusammenhängenden Folgen wie öffentliche Verhandlung, Referate in der Presse usw. und dem Vollzug der Strafe auf die allgemeine Vorstellungswelt wirken."<sup>34</sup>

In *Die Kriegsverbrecher vor Gericht* erwähnt Bauer lediglich allgemein die

“öffentliche Verhandlung, Referate in der Presse,” aber noch nicht die Auseinandersetzung von Dichtern mit dem Nürnberger Prozess, die er in der Podiumsdiskussion “Auschwitz auf dem Theater?” fast zwanzig Jahre später beschwört: “Der Jurist begrüßt sicherlich, . . . dass das Tribunal zur Szene wird. Unsere Verhandlungen sind öffentlich, und wir dürsten nach Öffentlichkeit, weil die Öffentlichkeit Information bedeutet, und Information ist in Sachen Auschwitz dringend notwendig.”<sup>35</sup> Bauer schreibt dem Dichter die zentrale Fähigkeit zu, die er bereits früh erkennt und die Strafprozesse nur bedingt haben, da sich ihre Aufgabe auf die Verurteilung und Bestrafung beschränkt: die Wirkung von Literatur auf die Imagination, “die allgemeine Vorstellungswelt.”<sup>36</sup>

Diese vom Humanismus geprägten Erwartungen Bauers an die strafrechtliche Bewältigung der Vergangenheit erklären seine Enttäuschung über den Auschwitz-Prozess, den er auf der Podiumsdiskussion als “juristische Verfremdung von Auschwitz” bezeichnete.<sup>37</sup> Im Kontext der Diskussion über *Die Ermittlung* ruft dieser Begriff die Assoziation an Brechts Verfremdungseffekt hervor, den dieser als theatralische Aufführungspraxis für sein episches Theater entwickelte: “Einen Vorgang verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.”<sup>38</sup> Bauers “juristische Verfremdung” unterscheidet sich jedoch grundlegend von Brechts epischer. Trotz dieser Unterschiede ist ein Vergleich wichtig, da sich *Die Ermittlung* epischer Verfremdungstechniken bedient, und so die von Bauer kritisierte “juristische Verfremdung” aufhebt, wie im dritten Teil dieses Aufsatzes gezeigt werden soll. Während es sich bei Brecht um eine intendierte Theaterpraxis handelt, erachtet Bauer “juristische Verfremdung” als eine unbeabsichtigte negative Nebenwirkung der strafrechtlichen Vorgehensweise und Konzepte, die er im Gegensatz zu seinem Programm der strafrechtlichen Vergangenheitsbewältigung und Lehre erachtet. Bauer ist der Meinung, dass der Strafprozess die in Auschwitz begangenen Verbrechen distanzieren. In der Podiumsdiskussion erklärt Bauer, wie die strafrechtliche Vorgehensweise diese Distanzierung verursacht:

der Auschwitz-Prozess ist weniger als Auschwitz . . . Der Richter in unserem Strafrecht schaut rückwärts und er sieht in Wirklichkeit nur die Taten; er sieht leider nicht die Quellen der deutschen Not, man sieht nicht die Quellen des deutschen Übels . . . Und ohne Kenntnis dieser Quellen des deutschen Übels, das unser aller Übel ist . . . gibt es auch kein Heil und auch keine Heilung.<sup>39</sup>

“Juristische Verfremdung” bedeutet hiernach für Bauer, dass die spezifischen Funktionen, Praktiken und Konzepte des westdeutschen Strafrechts nur bedingt in der Lage sind zentrale Aspekte des Verbrechenskomplexes Auschwitz zu berücksichtigen und im Gerichtssaal für die Öffentlichkeit zur Sprache zu bringen. Als Beispiel

hierfür erwähnt Bauer, dass der Strafprozess lediglich die in Auschwitz begangenen Verbrechen und die kriminelle Schuld der Angeklagten untersucht, anstatt ebenfalls die Ursachen der Verbrechen und des Nationalsozialismus zu ermitteln.<sup>40</sup> Bauer argumentiert, dass eine Heilung vom Nationalsozialismus für Nachkriegsdeutschland nur möglich ist, sofern die Ursachen ermittelt sind. Diese Auffassung der Heilung durch Ursachenforschung und Prävention deckt sich mit seiner Konzeption des Auschwitz-Prozesses als juristische Bewältigung der Vergangenheit, die jedoch ausblieb, da sie außerhalb des juristischen Rahmens lag.

Bauer wendet hier das von Schiller Gelernte auf die strafrechtliche Verfolgung von NS-Verbrechern an. Laut Wojak hielt Bauer eine Strafrechtsreform besonders im Hinblick auf die soziale und gesellschaftliche Ursachenforschung für notwendig.<sup>41</sup> Den Einfluss von Bauers Schiller-Lektüre auf seine Konzeption der strafrechtlichen Bewältigung der NS-Vergangenheit verdeutlicht er in "Im Kampf um des Menschen Rechte":

"Wir müssen mit dem Verbrecher bekannt werden, ehe er handelt," lesen wir schon bei Schiller. "Wir müssen sein Handeln nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten und noch weit mehr an den Quellen dieser Gedanken als an den Folgen der Tat."<sup>42</sup>

Bauers Kritik am Gerichtsprozess als "juristische Verfremdung von Auschwitz" ist seiner Absicht, die Westdeutschen mittels des Prozesses mit den Nazi-Verbrechen zu konfrontieren und zum Zwecke der Vergangenheitsbewältigung zu erziehen diametral entgegengesetzt.

Die Gegenüberstellung von Bauers Erwartungen und Kritik machen deutlich, dass seine Herangehensweise über die strafende Funktion des Prozesses hinausgeht, also nicht nur juristisch ist. Er berücksichtigt die repräsentativen Aspekte des Auschwitz-Prozesses, d.h. was für ein Auschwitz-Narrativ der Prozess vermittelt. Der Begründer der "Law and Literature"-Bewegung, James Boyd White, erläutert die darstellenden und erzählenden Eigenschaften von Gerichtsprozessen wie folgt: "The law always begins in story. . . . It ends in story too, with a decision by a court or jury, or an agreement between the parties, about what happened and what it means. This final legal version of the story almost always includes a decision or an agreement about what is to remain unsaid."<sup>43</sup> Bauer scheint implizit wie auch Pendas die "representational" von der "juridical domain" des Auschwitz-Prozesses zu unterscheiden.<sup>44</sup> Im Auschwitz-Prozess bedeutet diese Unterscheidung unter anderem, dass zum Beispiel die Ursachen des Nationalsozialismus im strafrechtlichen Holocaust-Narrativ unberücksichtigt bleiben. Da der Prozess Bauers Anspruch der juristischen Vergangenheitsbewältigung nicht gerecht wurde, appellierte er an die Dichter, das auszusprechen, was der Strafprozess nicht vermochte.<sup>45</sup>

Laut Bernd Naumanns Prozessprotokoll *Auschwitz* wies Richter Hans Hofmeyer in seiner Urteilsbegründung die Möglichkeit der strafrechtlichen Vergangenheitsbewältigung zurück: “das Schwurgericht . . . war nicht dazu berufen, die Vergangenheit zu bewältigen.”<sup>46</sup> Aufgrund dessen lehnte Hofmeyer ebenfalls die Bezeichnung “Auschwitz-Prozess” für das Strafverfahren ab und verwies im Gegensatz dazu korrigierend auf den offiziellen juristischen Titel: “wenn auch der Prozess . . . den Namen ‘Auschwitz-Prozess’ erhalten hat, so blieb er für das Schwurgericht ein ‘Strafprozess gegen Mulka und andere.’”<sup>47</sup> Diese offizielle juristische Bezeichnung “Strafprozess” bedeutete, dass das Verfahren gemäß westdeutschen Strafrechts die spezifische kriminelle Schuld der Angeklagten ermittelte.

Pendas betont, dass “the single most important thing to remember about German Nazi trials is that they took place under existing statutory law.”<sup>48</sup> Im Gegensatz zu den Nürnberger Prozessen, die vor einem Internationalen Militärgerichtshof (IMT) der Alliierten stattfanden und bei denen internationale Gesetze galten—die Angeklagten waren unter anderem der Verbrechen gegen die Menschheit, “crimes against humanity,” beschuldigt—fand der Auschwitz-Prozess vor dem Hintergrund des bereits existierenden westdeutschen Strafrechts statt.<sup>49</sup> Aufgrund des Rückwirkungsverbotes im deutschen Grundgesetz, das die Anwendung rückwirkender Gesetze verbietet, konnten die Angeklagten nicht für Genozid belangt werden—dieser war erst seit 1954 illegal.<sup>50</sup> Obgleich die Anklage auf Massenmord lautete, konnte der Strafprozess lediglich die individuelle kriminelle Schuld der einzelnen Angeklagten ermitteln, da Massenmord keine im westdeutschen Strafrecht enthaltene Kategorie ist, wie Hofmeyer in der Urteilsbegründung betonte.<sup>51</sup> Anstatt neuer juristischer Kategorien, wie Massenmord und Genozid, die mit dem Verbrechenskomplex Auschwitz korrespondierten, verhandelte der Auschwitz-Prozess die Verbrechen vor dem Hintergrund der bereits bestehenden strafrechtlichen Kategorien “Mord” und “Totschlag,” “Täter” und “Beihilfe.”<sup>52</sup> Diese juristischen Konzepte trugen zu einem spezifischen Auschwitz-Narrativ bei, das häufig von den historischen Fakten abwich. Pendas argumentiert, dass “German criminal law . . . was not well equipped—conceptually or procedurally—to deal with genocide, . . . it fundamentally lacked the theoretical apparatus to grasp and render judgment on systematic, bureaucratically organized, state-sponsored mass murder” (53).

Die grundlegenden juristischen Kategorien, die laut Bauer zur “juristischen Verfremdung von Auschwitz” führten sind Pendas zufolge “Mord” und “Totschlag.”<sup>53</sup> Das deutsche Strafgesetzbuch (StGB) unterscheidet dreißig verschiedene Verbrechenkategorien, die von “Friedensverrat, Hochverrat und Gefährdung des demokratischen Rechtsstaates” über “Straftaten gegen den Personenstand, die Ehe, die Familie” zu “Straftaten im Amt” reichen (StGB §80, §80a; §169–§173; §331–§358). Die Anklage im Auschwitz-Prozess lautete auf Mord und Totschlag (StGB §211, §212). Diese Verbrechen gehören zu Kategorie 16, “Straftaten gegen das Leben,” die wie folgt definiert sind: “Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, aus

Habgier oder sonst aus niedrigen Beweggründen, heimtückisch oder grausam oder mit gemeingefährlichen Mitteln oder um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken, einen Menschen tötet.“ §212 StGB definiert “Totschlag” wie folgt: “(1) Wer einen Menschen tötet, ohne Mörder zu sein, wird als Totschläger mit Freiheitsstrafe nicht unter fünf Jahren bestraft. (2) In besonders schweren Fällen ist auf lebenslange Freiheitsstrafe zu erkennen.”<sup>54</sup> Pendas weist daraufhin, dass diese Verbrechen im Hinblick auf spezifische Tatmotive definiert sind (57). Bauer kritisierte, dass die Kategorien “Mord” und “Totschlag” den Massenmord in Einzelverbrechen zerlegten, anstatt Auschwitz als einen Verbrechenskomplex in seiner Gesamtheit zu betrachten.<sup>55</sup>

Die Anwendung der Kategorien “Mord” und “Totschlag” auf den nationalsozialistischen Massenmord stellt ferner laut Pendas eine juristische Verfälschung von Auschwitz dar, da die ihnen zu Grunde liegenden Motive die Ideologie der NS-Verbrecher unberücksichtigt lasse (58). Pendas weist daraufhin, dass die Motive für Mord und Totschlag subjektiv definiert sind; sie sind durch innere Befindlichkeiten bestimmt, wie “Mordlust” und “Habgier,” die im Nachhinein zudem nur schwer beweisbar sind (57, 291). Diese Grundannahme von Schuld stellt weitere Schwierigkeiten dar, da laut Pendas diese Motive “can be demonstrated only on the basis of indirect evidence . . . except in those rare cases where direct statements made by the perpetrators at the time of the crime are available” (58).

Dass die Feststellung der inneren Motive im westdeutschen Strafrecht eher ungenau und subjektiv ist, hat ebenfalls Auswirkungen auf die Unterscheidung zwischen “Täterschaft” und “Beihilfe.”<sup>56</sup> Laut §25 StGB ist “Täterschaft” wie folgt definiert: “(1) Als Täter wird bestraft, wer die Straftat selbst oder durch einen anderen begeht. (2) Begehen mehrere die Straftat gemeinschaftlich, so wird jeder als Täter bestraft (Mittäter).” Im Gegensatz dazu definiert §27 StGB “Beihilfe” so: “(1) Als Gehilfe wird bestraft, wer vorsätzlich einem anderen zu dessen vorsätzlich begangener rechtswidriger Tat Hilfe geleistet hat. (2) Die Strafe für den Gehilfen richtet sich nach der Strafdrohung für den Täter. Sie ist nach § 49 Abs. 1 zu mildern.” Pendas zufolge, unterscheidet die innere Disposition, wie beispielsweise “the will, intention, motives and attitudes” “Täterschaft” von “Beihilfe” (63). Einer Urteilsentscheidung des Bundesgerichtshofes zufolge kann ein Angeklagter nur als Täter verurteilt werden, wenn bewiesen werden kann, dass er die kriminellen Motive verinnerlicht hat anstatt lediglich Befehle befolgt zu haben (64). In diesem Zusammenhang erklärt Pendas, dass das deutsche Strafrecht auf der sogenannten Interessen-Theorie basiert, welche davon ausgeht, dass ein Täter Interesse am Begehen des Verbrechens hat.<sup>57</sup> Diese Interessen-Theorie bedeutete Pendas zufolge für den Auschwitz-Prozess, dass die Anklage beweisen musste, dass ein Angeklagter die Ideologie des Nationalsozialismus sowie die Motive der Hauptverbrecher, als die Hitler, Himmler und Heydrich erachtet wurden, verinnerlicht hatte (70). Dies war schwierig bis unmöglich, da die Verbrechen zur Zeit des Strafprozesses bereits mehr als zwanzig Jahre zurücklagen und es sich um innere Motive handelte. Zudem schwiegen oder beteuerten die Angeklagten

während der Verhandlung, dass sie keine Nationalsozialisten gewesen seien, sondern lediglich Befehle befolgt hätten. Bauer war besonders verärgert über die Tatsache, dass dies “nicht nur bei kleinen Tätern . . . , sondern auch bei hohen Funktionären der nazistischen Hierarchie geschehen” ist.<sup>58</sup> Die strafrechtliche Differenzierung zwischen “Täterschaft” und “Beihilfe” verharmlose Bauer zufolge die Schuld der Nationalsozialisten:

Hinter der bei den Gerichten bis hinauf zum Bundesgerichtshof beliebten Annahme bloßer Beihilfe steht die nachträgliche Wunschvorstellung, im totalitären Staat der Nazizeit habe es nur wenige Verantwortliche gegeben, es seien nur Hitler und ein paar seiner Allernächsten gewesen, während alle übrigen lediglich vergewaltigte, terrorisierte Mitläufer oder depersonalisierte und dehumanisierte Existenzen waren, die veranlaßt wurden, Dinge zu tun, die ihnen völlig wesensfremd gewesen sind. Deutschland war sozusagen nicht ein weitgehend besessenes, auf den Nazismus versessenes, sondern ein von einem Feind besetztes Land.<sup>59</sup>

Das Gericht musste jedoch laut Hofmeyer sicherstellen, dass die Angeklagten nur für jene Taten bestraft wurden, die sie auch tatsächlich begangen hatten und die gegen das damals geltende Gesetz verstießen.<sup>60</sup> Die kriminelle Schuld der Angeklagten war zu beweisen—bloße Anwesenheit der Angeklagten im Konzentrationslager Auschwitz reichte für eine Verurteilung nicht aus.<sup>61</sup> Wittmann betont in diesem Zusammenhang die Absurdität des Strafverfahrens, dass nur diejenigen Angeklagten, die sich über Befehle hinweggesetzt und in Auschwitz eigenverantwortlich gefoltert und getötet hatten, verurteilt werden konnten: “The courtroom applied standards that resembled those of the Nazi state. This resemblance is most evident in the fact that only those who had disobeyed Nazi orders were convicted of murder at the Frankfurt Auschwitz Trial.”<sup>62</sup> Diese Annahme der unter der NS-Herrschaft geltenden Gesetze hatte zur Folge, dass der Fokus im Auschwitz-Prozess auf Exzeßtätern lag, wie dem Angeklagten Wilhelm Boger: “The sadists became the main targets of scrutiny, just as they had been in 1943 at Auschwitz itself.”<sup>63</sup> Gleichzeitig wirkte sich diese Prämisse ebenfalls auf die Urteile aus: “only seven of the twenty defendants were convicted of perpetration of murder, while the rest either were convicted as accomplices with no ‘personal interest’ in murder or were acquitted.”<sup>64</sup> Im Gegensatz zum Frankfurter Schwurgericht erachtete Bauer das Dritte Reich als Unrechtsstaat und widersprach daher dieser strafrechtlichen Vorgehensweise vehement:

Die Sach- und Rechtslage war ungewöhnlich einfach: Es gab einen Befehl zur Liquidierung der Juden in dem von den Nazis beherrschten Europa; Mordwerkzeug waren Auschwitz, Treblinka usw. Wer an dieser Mordmaschinerie hantierte, wurde der Mitwirkung am Morde schuldig.<sup>65</sup>

Die Presse fokussierte wie auch der Prozess die Verbrechen der Exzeßtäter, was sich laut Wittmann ebenfalls negativ auf die öffentliche Rezeption des Prozessgeschehens auswirkte: “The press mirrored this focus and created an enormous dichotomy between ‘published’ and ‘public’ reaction. The public felt a lack of interest in the trial and its possible lessons because the press presented the perpetrators as monsters and sadists.”<sup>66</sup>

Während im Juli 1964 vierzig Prozent der Bevölkerung angaben die Prozessberichterstattung nicht wahrgenommen zu haben, interessierten sich Intellektuelle stark für den Prozess.<sup>67</sup> Viele Autoren folgten Bauers Ruf, den Prozess zu besuchen und darüber zu schreiben, sodass das Strafverfahren, Marcel Atze zufolge, zum “Wendepunkt in der literarischen Beschäftigung mit Auschwitz” wurde.<sup>68</sup>

Auch Weiss nahm die Gelegenheit wahr, den Prozess zu besuchen. Der Schriftsteller, Maler und Filmemacher, 1964 international bekannt geworden durch den Erfolg seines Theaterstücks *Marat/Sade*, besuchte den Frankfurter Auschwitz-Prozess mehrmals und nahm ebenfalls an der Ortsbesichtigung des Gerichts in Auschwitz im selben Jahr teil. Wie Bauer war der 1916 geborene Weiss ab 1934 gezwungen im Exil in England, der Tschechoslowakei und in Schweden zu leben. Trotz seiner Konvertierung zum Christentum war Weiss’ Vater den Nürnberger Gesetzen zufolge Jude und fürchtete deshalb Verfolgung durch die Nationalsozialisten.<sup>69</sup> Roger Ellis sieht eine enge Verbindung zwischen Weiss’ sozialem und politischem Engagement als Autor und der “dislocation he experienced as a Jew”:<sup>70</sup>

Throughout his career, he always looked on his work as a challenging process of self-discovery, in addition to its value as a forum of political statement. Because of this, he has been able to address some of the most pressing social issues of our age while clarifying and validating for himself his own position as a socially concerned playwright in the postwar world.<sup>71</sup>

Wie auch Bauer bezweifelt Weiss, dass der Strafprozess in der Lage ist, die in Auschwitz begangenen Verbrechen angemessen zu verhandeln:

Bei dem aktuellen Prozess in Frankfurt kommt man deshalb auch zu der Frage, ob solche Verbrechen überhaupt mit unseren Rechtsmaßstäben bestraft oder bewertet werden können. Kann man einen Mord an Hunderttausenden mit den gleichen Rechtsbegriffen bewerten wie einen Raubmord an ein oder zwei Personen? Es gibt da gar keine Proportion.<sup>72</sup>

*Die Ermittlung* reflektiert und kritisiert nicht nur den Auschwitz-Prozess, sondern ebenfalls die westdeutsche Gegenwart der 60er Jahre: “its primary focus—what the play is ‘about’—is the contemporary West German political and social context in which

the play, the trial, and the discussion of Auschwitz took place.”<sup>73</sup> Weiss beabsichtigt mit seinen Werken die Öffentlichkeit über die Verbrechen von Auschwitz aufzuklären und ihr das Fortbestehen vieler Strukturen der Vergangenheit in der Gegenwart bewusst zu machen. Da sich Weiss’ didaktische Ansprüche ebenfalls mit denen Bauers deckten, unterstützte der Generalstaatsanwalt Weiss’ Arbeit an *Die Ermittlung* und versprach, dem Autor die von ihm benötigten Materialien zur Verfügung zu stellen.<sup>74</sup>

Weiss wählt aus dem von Naumann bereitgestellten Material aus, konzentriert und kondensiert es und bringt es in eine neue Reihenfolge und Form. Diese literarische Bearbeitung verfremdet die zahlreichen Vorlagen, um so die juristische Verfremdung aufzuheben, Auschwitz einer großen Öffentlichkeit näherzubringen und auf Kontinuitäten zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart aufmerksam zu machen:

Weiss knew all too well that facts do not speak for themselves . . . He had learned from Brecht that neither facticity nor photorealism says anything about the depicted reality . . . It is, therefore, not sufficient merely to document the barbarism of Auschwitz or to let the facts tell the “whole truth” about it, since these are always already insufficient. Some form of art is indeed necessary, . . . a distancing technique is needed that makes the underlying social causes of reality transparent.<sup>75</sup>

Klaus Berghahn, auf die Parallelen zwischen Brecht und Weiss aufmerksam machend, identifiziert die Oratoriumsform sowie die Montage und Collage als Verfremdungstechniken in *Die Ermittlung*.<sup>76</sup> *Die Ermittlung* ist vornehmlich vor dem Hintergrund von Weiss’ Ausführungen über das Dokumentartheater analysiert worden.<sup>77</sup> Burkhardt Lindner interpretiert das Drama als Oratorium.<sup>78</sup> Aufgrund der Oratoriumsform und des didaktischen Ansatzes des Stücks wird *Die Ermittlung* im Folgenden als Lehrstück-Oratorium gelesen. Während der Untertitel das Drama als Oratorium klassifiziert, nennt Weiss es nirgends “Lehrstück,” im Gegensatz zu Bauer, der es als solches interpretiert.<sup>79</sup>

Der Untertitel *Oratorium in 11 Gesängen* reiht *Die Ermittlung* in die Tradition eines musikalischen Genres ein und verweist darauf, dass der Text gesungen und vertont werden kann.<sup>80</sup> Laut Otto Best bezeichnete der Begriff “Oratorium,” lateinisch für Bethaus, zunächst den Ort, in dem im späten sechzehnten Jahrhundert in Italien Oratorien zuerst aufgeführt wurden. Oratorien sind musikalische Stücke für Solisten und Chöre, die Gebete und biblische Lesungen begleiteten. Diese musikalischen Kompositionen bestehen aus episch-lyrischen und dramatischen Elementen. Das bedeutet, dass die Handlung nicht dargestellt, sondern von Schauspielern in verschiedenen Rollen erzählt oder gesungen wird. Da Oratorien auf Erzählungen und Berichten basieren, wurden sie ursprünglich nicht auf Theaterbühnen aufgeführt.<sup>81</sup>

Die Oratoriumsform wurde für das epische Theater aufgrund der erzählten Handlung und dem Kommentar anstelle einer aufgeführten Handlung adaptiert.<sup>82</sup> Orato-

rium und episches Theater, besonders Brechts Lehrstücke, wie z.B. *Die Maßnahme* (1929/30), deren theatralische Praktiken Weiss ebenfalls in *Die Ermittlung* entlehnt, sind verschieden voneinander. Trotz ihrer Unterschiede, wie beispielsweise, dass Oratorien ursprünglich biblische Geschichten erzählten, teilen sie signifikante Merkmale.<sup>83</sup> Weiss verwendet in *Die Ermittlung* Praktiken, die Oratorium und Lehrstück gemeinsam haben, wie beispielsweise die epische Aufführungspraxis, die Typenhaftigkeit der Rollen und die Möglichkeit zur musikalischen Vertonung, mit Versen für Solisten und Chor. Wie Oratorium und Lehrstück, bearbeitet Weiss in *Die Ermittlung* einen bereits bekannten Stoff.

Während Brecht die Lehrstücke ursprünglich konzipierte, um die Schauspieler zu erziehen, so sind die Grenzen zwischen Darstellern und Publikum im Oratorium fließend.<sup>84</sup> „Weiter kennt das Oratorium keine prinzipielle Unterscheidung zwischen Zuschauer und Schauspieler,“ betont Lindner, sie befänden sich „im gemeinschaftlichen Vollzug.“<sup>85</sup> Daher können in *Die Ermittlung* Publikum und Schauspieler gleichzeitig erzogen werden. Scott Windham argumentiert, dass das Publikum in *Die Ermittlung* miteinbezogen sei.<sup>86</sup> Dies belegt er anhand von Analysen von Aufführungsphotographien der *Ermittlung* in Manfred Haiduks *Der Dramatiker Peter Weiss*. Damit gehört er zu den Wenigen, die sich mit der Inszenierung der *Ermittlung* auseinandersetzen und eröffnet grundlegende neue Perspektiven auf Weiss' Oratorium.<sup>87</sup>

So fällt Windham auf, dass bis auf wenige Ausnahmen, die Angeklagten häufig in normaler Straßenkleidung auftraten, was er wie folgt interpretiert:

Since the actors did not symbolically put on and take off characters' personas with a costume, the only visible difference between an actor and his role—and, therefore, between actors and audience members—was the act of walking on stage. By these means, both actors and audience were implicated in what was performed on stage.<sup>88</sup>

Der Regisseur der Inszenierung am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, Peter Palitzsch, zählte zu jenen die beabsichtigten zu zeigen, dass sich die Schauspieler äußerlich nicht vom Publikum unterscheiden. Mit dieser Vorgehensweise kommentierte er gleichzeitig die Tatsache, dass die Angeklagten des Auschwitz-Prozesses als normale Männer frei in Deutschland lebten und ihren Berufen nachgingen.<sup>89</sup> In einigen Inszenierungen übernahmen ebenfalls Laien Rollen, um dieses Phänomen zu betonen.<sup>90</sup> Steinke betont, dass diese Ununterscheidbarkeit der Angeklagten charakteristisch für die Strafverfolgung und Aufarbeitung der Vergangenheit in den 60er Jahren ist:

Diese Angeklagten sind mitten aus dem gesellschaftlichen Leben gegriffen, der wichtigste von ihnen, Robert Mulka . . . fährt zwischen den Verhandlungstagen

nach Hamburg, um in seinem gut gehenden Geschäft nach dem Rechten zu sehen. In Auschwitz war er Adjutant des Lagerkommandanten Rudolf Höß.<sup>91</sup>

Eine weitere Implizierung des Publikums im Text und der Gegenwartsbezug des Dramas sind das Fehlen eines Urteils am Ende. Dem Publikum kommt die Rolle der Jury zu—jedoch nicht um ein Strafurteil zu fällen, sondern um das Gehörte in Bezug zur Gegenwart zu bringen und es aus dieser Sicht zu beurteilen. So endet das Stück mit den Worten des Hauptangeklagten Mulka, der sich für das Vergessen der Vergangenheit und die Verjährung der NS-Verbrechen ausspricht—eine Debatte, die zu dieser Zeit in Bundestag geführt wurde:

Zeuge 1 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 müssten  
*Laute Zustimmung von seiten der Angeklagten*<sup>92</sup>

Die Betonung liegt auf dem Wort “Heute,” das einen Vers für sich beansprucht. Da es sich hierbei um die letzten Worte des Stückes handelt, ist das Publikum mit der Frage konfrontiert, ob es applaudieren solle oder nicht. Der Beifall ist ambivalent zu deuten: einerseits könnte er als Zustimmung von Mulka und der Angeklagten interpretiert werden, andererseits als Lob des Stückes, wie eine Teilnehmerin der Podiumsdiskussion, bemerkt.<sup>93</sup>

Weiss erklärt in seiner Anmerkung zu *Die Ermittlung*, dass weder das Konzentrationslager Auschwitz, noch der Frankfurter Auschwitz-Prozess dargestellt werden sollen, da sie sich jeglicher Darstellbarkeit entzögen. Doch selbst wenn sie darstellbar wären, stellte sich die Frage, nach dem Sinn und Zweck ihrer Darstellung, die lediglich eine Wiederholung und damit von geringem künstlerischen und didaktischen Wert wäre. Anstelle szenischer Darstellung, tragen Schauspieler in den dramatischen Rollen von neun Zeugen, achtzehn Angeklagten, einem Richter, einem Ankläger und einem Verteidiger den Text der *Ermittlung* vor.

Die Schauspieler geben wider und berichten, was im Prozess bezeugt wurde. Die Inszenierungen der Akademie der Künste in der DDR Volkskammer 1965 und die *Berliner Ermittlung* aus dem Jahre 1998, unter der Leitung von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, demonstrieren die Berichtform durch das Lesen des Textes aus schwarzen Ordnern.<sup>94</sup> Gleichzeitig durchbricht das Halten eines Ordners jegliche

Illusion und macht darauf aufmerksam, dass es sich um ein Theaterstück handelt. Um die Geste des Berichtens noch stärker hervorzuheben, verzichtete die Inszenierung in der DDR-Volkskammer auf die szenische Darstellung der im Text wiederholten Bühnenanweisung “Die Angeklagten lachen.” Die Angeklagten lachten also nicht, sondern ein Schauspieler las, eingeläutet von einem Paukenschlag, die Bühnenanweisung vor. Anstatt kohärente Geschichten zu erzählen, wie es die strafrechtliche Vorgehensweise von den Zeugenaussagen verlangt, um die Verbrechen rekonstruieren zu können, zeigt Weiss in der Tradition Brechts die in Auschwitz herrschenden Bedingungen, die den Massenmord ermöglichten, wie er in der Podiumsdiskussion erläutert:

Ich bin nach dem Prinzip vorgegangen, daß ich zunächst diesen Mechanismus schildern wollte, diese Institution des Lagers; ich wollte untersuchen, wie dieser große Komplex, mit dem wir seit zwanzig Jahren oder noch länger leben, der ein Bestandteil unseres Lebens ist, eigentlich ausgehen hat, was da vorgegangen ist, wie sich die Menschen verhalten haben, die da gelebt haben und da gestorben sind.<sup>95</sup>

Um Vorgänge zu aufzeigen, bedient sich *Die Ermittlung* unter anderem der Montage, die eine weitere grundlegende Bearbeitung und Verfremdung der Vorlage darstellt. Weiss ordnet das Quellenmaterial nicht in der Chronologie des Prozesses an, sondern organisiert es thematisch. Zum Beispiel sammelt er diejenigen Zeugenaussagen, die den weiblichen Häftling Lili Tofler im Prozess erwähnen im “5. Gesang vom Ende der Lili Tofler.” In Brecht’scher Manier nimmt der Titel bereits das Ende des Gesanges vorweg, sodass der Fokus nicht auf dem Ausgang der Fabel liegt, sondern auf den Bedingungen von Toflers Ermordung.

Weiss erklärt seine Absicht in jedem Gesang darzulegen, wie die einzelnen Abteilungen der Todesfabrik Auschwitz—angefangen an der Rampe, über die schwarze Wand, die sogenannte Boger-Schaukel, das Zyklon B, bis zu den Feueröfen im letzten Gesang—das alleinige Ziel der Massenvernichtung verfolgten und daher einen zusammenhängenden Verbrechenskomplex darstellen.<sup>96</sup> Durch diese Aufteilung von Auschwitz in seine einzelnen Tatorte und Tötungsarten, zeigt *Die Ermittlung*, dass sie als Teil des Ganzen systematisch am Mordkomplex Auschwitz beteiligt waren. Die topographische und organisatorische Zerlegung von Auschwitz im Oratorium widerspricht der strafrechtlichen Zerlegung des Mordkomplexes Auschwitz in einzelne Mord- und Totschlagsfälle. Ferner widerspricht diese Anordnung in *Die Ermittlung* der Prämisse des Frankfurter Strafverfahrens, dass nur diejenigen Angeklagten, die sich über Befehle hinwegsetzten und eigenverantwortlich mordeten, schuldig seien. Im Gegensatz zum Strafprozess erachtet Weiss im Oratorium den NS-Staat als Unrechtsstaat. *Die Ermittlung* betont damit ebenfalls auf formeller Ebene, dass jeder in Auschwitz Tätige frei entscheiden konnte, ob er mordete und folterte oder sich dem widersetzte:

Zeuge 3 Die Machtfülle eines jeden im Lagerpersonal  
 war unbegrenzt  
 Es stand jedem frei zu töten  
 oder zu begnadigen<sup>97</sup>

Daraus ergibt sich ferner, dass die strafrechtliche Differenzierung zwischen “Täter” und “Beihilfe” in *Die Ermittlung* irrelevant ist, da jeder Tätige in Auschwitz zum Massenmord beitrug und damit schuldig ist.

Während Windham die “representation of Holocaust perpetrators” im Auschwitz-Prozess und in *Die Ermittlung* fokussiert, ist die Erinnerung an die Opfer ebenfalls ein zentraler Aspekt des Oratoriums.<sup>98</sup> Brecht betont, dass es der “Zweck unserer Untersuchungen war . . . , Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten.”<sup>99</sup> Da für Weiss die Schuld der Angeklagten außer Zweifel steht—und sie daher nicht wie im Auschwitz-Prozess ermittelt werden muss—konzentriert sich *Die Ermittlung* neben dem Aufzeigen von Bedingungen in Auschwitz und ihren Kontinuitäten in der Gegenwart ebenfalls auf die Möglichkeit der Opfer zu gedenken und sie zu betrauern. Dies verweist ebenfalls auf Bedingungen in der Gegenwart. Alexander und Margarete Mitscherlich beobachteten 1967 in *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, dass das Streben nach wirtschaftlichem Wohlstand im Gegensatz zur Aufarbeitung der Vergangenheit und der Trauer um die Opfer stand.<sup>100</sup>

Laut Lindner verwandelt die topographische Anordnung des Prozessmaterials im Oratorium das Konzentrationslager Auschwitz von einem Tatort des Massenmordes in einen “imaginären Gedächtnisraum”: “*Die Ermittlung* knüpft . . . an die Tradition der Memoria-Bildung an, in der das Geschehen als Geschehenes erinnert wird. Und diese Memoria-Bildung bezieht sich nicht auf den Prozess, jedenfalls nicht primär, sondern auf Auschwitz selbst.”<sup>101</sup> Lindner argumentiert, dass *Die Ermittlung* jeden Gesang in einem spezifischen Ort des Konzentrationslagers verankert und somit jeder Ort die Funktion eines Gedächtnisortes in der Tradition der Memoria des Simonides von Ceos hat, dessen Geschichte Cicero in *De Oratore* erzählt. Der griechische Dichter identifizierte die Opfer eines eingestürzten Gebäudes, in dem er sich an ihre Sitzplätze erinnerte, sodass ihre Hinterbliebenen sie begraben, erinnern und betrauern konnten. Lindner zufolge, führt *Die Ermittlung* Zuschauer und Leser auf einen imaginären Spaziergang durch die einzelnen Orte des Konzentrationslagers Auschwitz führt, um die Organisationsstruktur von Auschwitz näher zu bringen und um der Opfer zu gedenken.

Als weiterer Ausdruck des Gedenkens an und der Trauer um die Opfer kann die kontrovers diskutierte Abwesenheit des Wortes “Jude” im Stück interpretiert werden.

Diese Auslassung ist auffällig. In einem Drama über das Konzentrationslager Auschwitz, in dem Menschen ermordet wurden, weil sie Juden waren, und das zudem auf dem inoffiziellen Gerichtsprotokoll des Auschwitz-Prozesses basiert, in dem das Wort durchaus verwendet wurde, würde man es erwarten. James E. Young kritisiert diese Auslassung und bezieht sich auf einen zentralen Aspekt, den bereits Alvin Rosenfeld anbrachte, nämlich, dass Weiss in *Die Ermittlung* den Holocaust für seine sozialistische Ideologie instrumentalisierte, anstatt ihn im Kontext der Geschichte des Antisemitismus zu verstehen.<sup>102</sup> Young sieht diese Kritik in der Nennung der sowjetischen Kriegsgefangenen bei gleichzeitigem Verschweigen der jüdischen Opfer in *Die Ermittlung* bestätigt, da die Kriegsgefangenen “now emblemize all other victims.”<sup>103</sup> In diesem Zusammenhang soll nochmals darauf hingewiesen werden, dass nur wenige Juden Auschwitz überlebten und die Überlebenden nur selten Augenzeugen der Verbrechen waren. Die Mehrheit der Überlebenden waren sowjetische Kriegsgefangene, die eng mit der SS zusammenarbeiteten und daher als Augenzeugen im Prozess aussagten, wie Wittmann bemerkt.<sup>104</sup>

Während Youngs Kritik eine mögliche Interpretation darstellt, ist eine alternative, dass die semantische Auslassung ebenfalls den Tod von sechs Millionen Juden und ihre Abwesenheit in der Gesellschaft hervorhebt. Das Sichtbarmachen dieser Abwesenheit ist ein Ausdruck von Trauer und eine Form der Erinnerung. Mit der Auslassung des Wortes “Jude” bei gleichzeitiger Selbststilisierung der Täter als Opfer—“Ich wurde selbst / ein Verfolgter des Systems,” berichtet Zeuge 1—dokumentiert und kommentiert Weiss einen zentralen Aspekt der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft der 60er Jahre: die Versessenheit auf wirtschaftlichen Fortschritt und Materielles, die mit der Verdrängung der eigenen Schuld und der Opfer, einhergeht.<sup>105</sup>

Die Auslassung des Wortes “Jude” funktioniert wie eine linguistische Leere und verweist auf die Abwesenheit von Juden in der Gesellschaft. Die Vorgehensweise der Vergegenwärtigung durch Auslassung erinnert an die Architektur des jüdischen Museums in Berlin. Architekt Daniel Libeskind nannte seinen Entwurf “Between the Lines.” Als Teil der Ausstellung gibt es im Gebäude Fenster, durch die Besucher auf Leerräume, sogenannte “voids,” sehen können. Diese leeren Räume repräsentieren in der Ausstellung über die Geschichte des jüdischen Lebens in Deutschland, genau diese Abwesenheit innerhalb einer Generation und die dadurch unwiederbringlich verlorenen Menschenleben und ihre Beiträge zu allen Lebensbereichen.

Eine weitere Interpretation der entschiedenen Vermeidung des Wortes im Oratorium ist, dass es auf die Ursprünge der nationalsozialistischen Herrschaft und Ideologie verweist—ein zentraler Aspekt, der laut Bauer im Strafrechtsprozess leider keine Beachtung fand. In seinem Buch *LTI: Notizbuch eines Philologen* (1947) hält Viktor Klemperer fest, dass das Wort “Jude” eines der ersten war, das eine neue Bedeutung durch die Nationalsozialisten erfuhr:

27. März 1933. Neue Worte tauchen auf, oder alte Worte gewinnen einen neuen Spezialsinn, oder es bilden sich neue Zusammenstellungen, die rasch stereotyp erstarren . . . Die Auslandsjuden, besonders die französischen, englischen und amerikanischen, heißen heute immer wieder die "Weltjuden."<sup>106</sup>

Die Auslassung in *Die Ermittlung* kann daher als Ablehnung gegen die nationalsozialistische Ideologie und Sprache interpretiert werden. Prozessbeobachter bemerkten kritisch, dass im Prozess wie selbstverständlich die Sprache der Täter verwendet und dadurch normalisiert wurde.<sup>107</sup> Steinke verweist darauf, dass Bauer in den 60er Jahren in dem Wort "Jude" noch immer "eine ärgerliche Fremdzuschreibung sieht," wenn er auf die Frage eines Freundes Mitte der 60er Jahre, ob er Jude sei, antwortet: "Im Sinne der Nürnberger Gesetze: Ja."<sup>108</sup> Dies mag eine weitere Erklärung dafür sein, weswegen Weiss dieses Wort in seinem Stück ausließ.

Ein weiterer Ausdruck von Trauer ist die Poetisierung der Alltagssprache: Weiss schreibt das Gerichtsprotokoll in Verse um. Neben der Genre-Klassifizierung als "Oratorium" und der Unterteilung in Gesänge trägt die Versform ebenfalls dazu bei, dass *Die Ermittlung* als Musikstück inszeniert werden kann. Auch die Versform ist der "Lehrstück"-Praxis Brechts entlehnt, die reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen verwendet, wie Brecht in seinem gleichnamigen Aufsatz erklärt.<sup>109</sup> Beispielsweise wurde zwischen den Gesängen in der Inszenierung der DDR-Volkskammer Musik gespielt und in der *Berliner Ermittlung* sangen und sprachen Chöre verschiedene Textstellen. Erwin Piscator bat den italienischen Komponisten Luigi Nono die Musik für die Inszenierung der *Ermittlung* an der Freien Volksbühne Berlin zu schreiben in der Hoffnung, dass die Musik darstellen würde, "was weder das Wort noch die szenische Darstellung ausdrücken und darstellen konnten, . . . : die Millionen Toten in den nazistischen Konzentrationslagern."<sup>110</sup> Für Piscators *Ermittlung* komponierte Nono vierunddreißig kurze Stücke, die zwischen den Szenen im dunklen Zuschauerraum durch Lautsprecher erklangen. Fünf verfremdete Klangschichten gibt es in dieser Komposition: "Die Frauenstimme der Sopranistin Stefania Wojtowicz und der Kinderchor des Piccolo Teatro di Milana, eine rein synthetisch-elektronische, eine meist von Holz- und Blechbläsern intonierte instrumentale Ebene sowie Perkussionsinstrumente."<sup>111</sup> Der Musikwissenschaftler Matthias Kontarsky argumentiert, dass die Ebenen mit den Gesängen korrespondieren:

Die Sopranstimme steht für die Jüdin Lidia Tofler, die brutal vom Schlagzeugklang als Symbol des Lagerleiters Stark unterbrochen wird. Bei der Erwähnung der Kindermorde dominiert der Chor, und umso mehr sich die Ermittlung mit dem industriellen Massenmord beschäftigt, desto geräuschhafter wird Nonos Musik.<sup>112</sup>

Im Gegensatz zum Gerichtsprozess bietet *Die Ermittlung* somit die Möglichkeit, dass der Genozid gesungen überliefert wird, wodurch die Leiden der Opfer überliefert, erinnert und betrauert werden.

Geprägt von den humanistischen Bildungsidealen Schillers und dem Glauben an die Erziehbarkeit der Menschen, erachtete Fritz Bauer den Frankfurter Auschwitz Prozess als Möglichkeit zur strafrechtlichen Vergangenheitsbewältigung und Erziehung der Öffentlichkeit über NS-Verbrechen—damit stellte er in Nachkriegsdeutschland eine Ausnahme dar. Bauers Erwartungen standen jedoch nicht nur im Gegensatz zur Mehrheit der Deutschen und Vertretern der Strafrechtswissenschaft, sondern ebenfalls zu den tatsächlichen Kompetenzen des westdeutschen Strafrechts, das mit der Verurteilung und Bestrafung der Täter betrauert ist. Dies bedeutete, dass die strafrechtlichen Kategorien “Mord” und “Totschlag,” und “Täter” und “Beihilfe” grundlegende Aspekte der in Auschwitz begangenen Verbrechen verschleierten bzw. unberücksichtigt ließen, wie beispielsweise die Gesamtheit der Verbrechen als Massenmord, und daher ungeeignet zur Erziehung einer breiten Öffentlichkeit über den Nationalsozialismus waren. Aufgrund der Diskrepanz zwischen Bauers Ansprüchen und der juristischen Wirklichkeit, die er als “juristische Verfremdung von Auschwitz” bezeichnete, forderte Bauer Dichter auf über den Prozess zu schreiben, um so die Öffentlichkeit über die nationalsozialistischen Verbrechen zu unterrichten. Peter Weiss, der Bauers Erziehungsanspruch teilte, folgte diesem Appell und arbeitete das inoffizielle Prozessprotokoll von Bernd Naumann in die Form des Oratoriums um. Diese literarische Bearbeitung der Gerichtsverhandlung in *Die Ermittlung* korrigiert strafrechtliche Versäumnisse, z.B. stellt sie die Verbrechen in Auschwitz als industriell durchgeführten Genozid dar, arbeitet mögliche Verbrechensursachen heraus, betont die kriminelle, politische und moralische Schuld der Täter, und erinnert und betrauert die Opfer. Durch die Ringaufführung an fünfzehn Bühnen gleichzeitig, war *Die Ermittlung* in der Lage eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, wie Bauer es sich ebenfalls vom Auschwitz-Prozess erhofft hatte. Somit kommt der *Ermittlung* eine zentrale Bedeutung in der Aufarbeitung der Vergangenheit und der Erinnerung an Auschwitz zu.

#### Notes

The author would like to thank the Leo Baeck Institute New York and the Old Dominion University Summer Research Funding Program for their generous financial support that made research for this publication possible.

1. Christoph Weiß, “Auschwitz auf dem Theater? Ein Podiumsgespräch im Württembergischen Staatstheater Stuttgart am 24. Oktober 1965 aus Anlaß der Erstaufführung der *Ermittlung*,” in *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, hrsg. von Stephan Braese et al. (Frankfurt am Main: Campus, 1998), 74.
2. Irmtrud Wojak, *Fritz Bauer 1903–1968: Eine Biographie* (München: C.H. Beck, 2009); Ronen Steinke *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht* (München: Piper, 2013); *Fritz Bauer—Tod auf*

- Raten* (Ilona Ziok, 2010); Fritz Bauer. *Gespräche, Interviews und Reden aus den Fernseharchiven 1961–1968* (Bettina Schulte-Strathaus, 2014).
3. Joachim Perels und Irmtrud Wojak, "Einleitung der Herausgeber. Motive im Denken und Handeln Fritz Bauers," in Fritz Bauer, *Die Humanität der Rechtsordnung. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Irmtrud Wojak und Joachim Perels (Frankfurt am Main: Campus, 1998), 9–33.
  4. Werner Renz, "Der Frankfurter Auschwitz-Prozess. 'Rechtsstaatliches Verfahren' oder 'Strafrechtstheater,'" in *NS-Justiz in Hessen. Verfolgung, Kontinuitäten, Erbe*, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, hrsg. von Wolfgang Form, Theo Schiller und Lothar Seitz (Marburg: Historische Kommission für Hessen, 2015), 443.
  5. Rebecca Wittmann, *Beyond Justice: The Auschwitz Trial* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005); Devin O. Pendas, *The Frankfurt Auschwitz Trial 1963–1965: Genocide, History, and the Limits of Law* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
  6. Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in Elf Gesängen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014); Bernd Naumann, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt* (Bonn: Athenäum, 1965).
  7. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 74.
  8. Pendas, *Auschwitz Trial*, 52.
  9. Steinke, *Fritz Bauer*, 182.
  10. Wojak, *Eine Biographie*, 317–318.
  11. Wojak, *Eine Biographie*, 328. Wittmann listet die Angeklagten namentlich auf, *Beyond Justice*, 131–132.
  12. Pendas, *Auschwitz Trial*, 1–2; 102.
  13. Pendas, *Auschwitz Trial*, 102.
  14. Wittmann, *Beyond Justice*, 69.
  15. Liliane Weissberg, "Rückkehr im Widerstand," in *Rückkehr ins Feindesland? Fritz Bauer in der deutsch-jüdischen Nachkriegsgeschichte*, Jahrbuch 2013 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, hrsg. vom Fritz Bauer Institut (Frankfurt am Main: Campus, 2013), 17.
  16. Steinke, *Fritz Bauer*, 14–15.
  17. Steinke, *Fritz Bauer*, 13–27.
  18. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?" 74.
  19. Stephan Braese, "'In einer deutschen Angelegenheit'—Der Frankfurter Auschwitz-Prozess in der westdeutschen Nachkriegsliteratur," in *'Gerichtstag halten über uns selbst. . . . ' Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz Prozesses*, hrsg. von Irmtrud Wojak (Frankfurt am Main: Campus, 2001), 217–243; Stephan Braese, hrsg., *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen* (Göttingen: Wallstein, 2004); Marcel Atze, ". . . an die Front des Auschwitz-Prozesses. Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache gegen Mulka und andere,'" in *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*, hrsg. von Irmtrud Wojak (Köln: Snoeck, 2004), 637–647.
  20. Wojak, *Biographie*, 13.
  21. Wojak, *Biographie*, 13.
  22. Wojak, *Biographie*, 96.
  23. Gustav Radbruch, *Einführung in die Rechtswissenschaft* (Stuttgart: Koehler, 1961); Fritz Bauer, "Im Kampf um des Menschen Rechte," in Bauer, *Die Humanität der Rechtsordnung*, 40; Perels und Wojak, "Einleitung der Herausgeber," 11.
  24. Fritz Bauer, "Das 'gesetzliche Unrecht' des Nationalsozialismus und die deutsche Strafrechtspflege," in Bauer, *Die Humanität der Rechtsordnung*, 53.
  25. Bauer, "Das 'gesetzliche Unrecht,'" 53.
  26. Alfons und Jutta Pausch, *Goethes Juristenlaufbahn. Rechtsstudent, Advokat, Staatsdiener* (Köln: Dr. Otto Schmidt, 1996).
  27. Wojak, *Biographie*, 193.
  28. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 53.

29. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hrsg. von Klaus Bergahn (Stuttgart: Reclam, 2013).
30. Weissberg, "Rückkehr," 18.
31. Weissberg, "Rückkehr," 21.
32. Bauer, *Die Kriegsverbrecher vor Gericht* (Zürich: Europa, 1945), 14, 211; Wojak, *Biographie*, 155–184.
33. Bauer, *Kriegsverbrecher*, 211.
34. Bauer, *Kriegsverbrecher*, 205.
35. Bauer, *Kriegsverbrecher*, 205. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 74–75.
36. Bauer, *Kriegsverbrecher*, 205.
37. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 74.
38. Bertolt Brecht, "Über experimentelles Theater," in Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), 101.
39. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 75.
40. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 75.
41. Wojak, *Biographie*, 450.
42. Fritz Bauer, "Im Kampf," 46.
43. James Boyd White, *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 168.
44. Pendas, *Auschwitz Trial*, 291.
45. Renz, "Frankfurter Auschwitz-Prozess," 441.
46. Naumann, *Auschwitz*, 521.
47. Naumann, *Auschwitz*, 521.
48. Pendas, *Auschwitz Trial*, 53.
49. Pendas, *Auschwitz Trial*, 53.
50. Wittmann, *Beyond Justice*, 17–18.
51. Naumann, *Auschwitz*, 526.
52. Pendas, *Auschwitz Trial*, 53–79.
53. Pendas, *Auschwitz Trial*, 56–61.
54. Pendas, *Auschwitz Trial*, 56–61.
55. Fritz Bauer, "Im Namen des Volkes. Die strafrechtliche Bewältigung der Vergangenheit," in Bauer, *Die Humanität der Rechtsordnung*, 83.
56. Wittman, *Beyond Justice*, 36–41; Pendas, *Auschwitz Trial*, 61–71; 61.
57. Pendas, *Frankfurt Auschwitz Trial*, 64; Wittmann, *Beyond Justice*, 39–40.
58. Bauer, "Im Namen," 83.
59. Bauer "Im Namen," 83.
60. Naumann, *Auschwitz*, 525.
61. Naumann, *Auschwitz*, 522.
62. Wittmann, *Beyond Justice*, 174.
63. Wittmann, *Beyond Justice*, 174.
64. Wittmann, *Beyond Justice*, 39.
65. Bauer, "Im Namen," 83.
66. Wittmann, *Beyond Justice*, 176.
67. Regina Becker-Schmidt, "Reaktionen der westdeutschen Bevölkerung auf den Auschwitz-Prozess," *Informationen. Studienkreis Deutscher Widerstand* 8, Nr. 60 (2004): 29; Wojak, *Fritz Bauer*, 351.
68. Wojak, *Biographie*, 351; Atze, ". . . 'An die Front,'" 637–642.
69. Scott Windham, "Staging the Audience: Peter Weiss' *The Investigation*," in *Drama and the Postmodern: Essays Assessing the Limits of Metatheatre*, hrsg. von Daniel K. Jernigan (Amherst, MA: Cambria, 2008), 208; Roger Ellis, *Peter Weiss in Exile: A Critical Study of his Works* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987), xii.

70. Ellis, *Peter Weiss*, xii.
71. Ellis, *Peter Weiss*, xi–xii.
72. Peter Weiss und Hans Mayer, “Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Meyer,” in *Peter Weiss Jahrbuch 4* (1965): 17.
73. Scott Windham, “Peter Weiss’ *Die Ermittlung*: Dramatic and Legal Representation and the Auschwitz Trial,” in *Re-examining the Holocaust through Literature*, hrsg. von Aukje Kluge und Benn E. Williams (Cambridge: Cambridge Scholars, 2009), 39.
74. Wojak, *Fritz Bauer*, 354.
75. Klaus L. Berghahn, “‘Our Auschwitz’: Peter Weiss’s *The Investigation* Thirty Years Later,” in *Rethinking Peter Weiss*, hrsg. von Jost Hermand und Marc Silberman (New York: Peter Lang, 2000), 100–101.
76. Berghahn, “‘Our Auschwitz,’” 101.
77. Peter Weiss, “Notizen zum dokumentarischen Theater,” in Peter Weiss, *Rapporte 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971), 91–104; Erika Salloch, *Peter Weiss’ Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1972).
78. Burkhardt Lindner, “Protokoll, Memoria, Schattensprache. ‘Die Ermittlung’ von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater,” in *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*, hrsg. von Stephan Braese (Göttingen: Wallstein, 2004), 142.
79. Weiß, “Auschwitz auf dem Theater?,” 75.
80. Jeder der elf Gesänge ist in drei weitere Untergesänge aufgeteilt, was ebenfalls eine Anspielung auf Dantes *Inferno* ist. Berghahn, “Our Auschwitz,” 10; Salloch, *Zur Struktur des Dokumentartheaters*, 72.
81. Otto F. Best, “Oratorium,” *Handbuch literarischer Fachbegriffe* (Frankfurt am Main: Fischer, 1972), 353.
82. Best, “Oratorium,” 353.
83. Klaus-Dieter Krabiel argumentiert in *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps* (Stuttgart: Metzler, 1993), dass das Lehrstück didaktische Intentionen habe (289), es nicht auf Charakteren, sondern Typen basiere (289) und es sich um Musikstücke handle (295). Er weist daraufhin, dass “das Lehrstück . . . seinen Ursprung nicht in Theatergeschichte und Theatertheorie [hat], sondern in musikgeschichtlichen Entwicklungen und in musiktheoretischen Überlegungen. Es kann sich zwar theatralischer Mittel bedienen, ist auf solche aber durchaus nicht angewiesen” (295).
84. “Diese Bezeichnung gilt nur für Stücke, die für die Darstellenden lehrhaft sind. Sie benötigen also kein Publikum.” Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin: Aufbau, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1988–2000), 23: 418.
85. Lindner, “Protokoll,” 143.
86. Windham, “Staging,” 210.
87. Manfred Haiduk, *Der Dramatiker Peter Weiss* (Berlin: Henschel, 1977). Windham, “Staging,” 209.
88. Windham, “Staging,” 210.
89. Weiß, “Auschwitz auf dem Theater?,” 88.
90. Weiß, “Auschwitz auf dem Theater?,” 96. In der Inszenierung der *Berliner Ermittlung* sangen Laien den Text der *Ermittlung*. *Die Berliner Ermittlung. Nach “Die Ermittlung” von Peter Weiss. Ein interaktives Theaterprojekt von Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz mit vielen Berliner Mitwirkenden* (Christoph Rüter, 1998); Christel Weiler, hrsg., *Theater als öffentlicher Raum. Die “Berliner Ermittlung” von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz* (Berlin: Theater der Zeit, 2005).
91. Steinke, *Fritz Bauer*, 180.

92. Weiss, *Die Ermittlung*, 199.
93. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 94–95.
94. TV-Aufzeichnung der szenischen Lesung der *Ermittlung* der Akademie der Künste Berlin in der DDR-Volkskammer vom 19.10.1965 in *Auschwitz auf der Bühne. Peter Weiss 'Die Ermittlung' in Ost und West* (Bundeszentrale für politische Bildung, 2008). Auch die Royal Shakespeare Company in London führte als Teil der Ringaufführung eine Lesung auf.
95. Weiß, "Auschwitz auf dem Theater?," 85.
96. Weiss und Mayer, "Kann sich die Bühne," 9.
97. Weiss, *Die Ermittlung*, 81.
98. Windham, "Peter Weiss's *Die Ermittlung*," 29.
99. Bertolt Brecht, "Das epische Theater," in *Schriften zum Theater* 3, 63.
100. Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (München: Piper, 2009).
101. Lindner, "Protokoll," 140.
102. James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust* (Bloomington: Indiana University Press, 1988). Alvin Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 157–158; Ellis, *Peter Weiss*, xi.
103. Young, *Writing and Rewriting*, 73.
104. Wittmann, *Beyond Justice*, 145.
105. Weiss, *Die Ermittlung*, 198.
106. Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen* (Berlin: Aufbau, 1947), 35–36.
107. Hermann Langbein, "Auschwitz vor Gericht. Das Mosaik des Grauens. Zwischenbilanz zum Auschwitz-Prozeß in Frankfurt," *Freiheit und Recht* 10, Nr. 7 (1964): 35.
108. Steinke, *Fritz Bauer*, 32.
109. Bertolt Brecht, "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," in Bertolt Brecht, *Ausgewählte Werke in Sechs Bänden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 289–290.
110. Jürg Stenzl, *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik* (Zürich: Atlantis, 1975), 29.
111. "Musik zu *Die Ermittlung* [Tonträger] / von Peter Weiss, [Komp.] Luigi Nono, Regie: Erwin Piscator," in *Musik in Deutschland. Musik für Schauspiel, Aufnahme: Freie Volksbühne Berlin* (1965) (Hamburg: BMG Ariola Classics, 2002), CD-Beiheft, 10.
112. "Musik zu *Die Ermittlung*," 10. Hanns-Werner Heister und Jochen Wolff, "In Gegensätzen denken . . . Peter Weiss und die Musik," *Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert* (St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2003), 32–49; Matthias Kontarsky, *Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeiteten bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau* (Saarbrücken: Pfau, 2002); Matteo Nanni, *Auschwitz—Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen* (Freiburg: Rombach, 2004).