



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a paper published in *Aiolos - tidskrift för litteratur, teori och estetik*.

Citation for the original published paper (version of record):

Huss, M. (2016)

Auschwitz mitt ibland oss: Om Peter Weiss "Min hemvist" och *Rannsakingen. Oratorium i 11 sånger*.

Aiolos - tidskrift för litteratur, teori och estetik, (52-53): 131-142

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-29348>

Auschwitz mitt ibland oss

Om Peter Weiss »Min hemvist« och *Rannsakingen. Oratorium i 11 sånger*

I DECEMBER 1964 besökte Peter Weiss koncentrations- och förintelselägret Auschwitz, beläget drygt 50 kilometer väster om Kraków i Polen. I besöksgruppen fanns förutom scenografen och Weiss hustru Gunilla Palmstierna-Weiss också före detta lägerfångar och lägerpersonal. Marcel Reich-Ranicki fångade scenen med följande formulering i *Die Zeit*: »För några månader sedan kunde man bevittna ett kusligt och unikt skådespel: Mördarna från Auschwitz lät sig åter beskådas i Auschwitz, denna gång åtföljda av sina åklagare, domare och försvarare. Och flera av sina offer som överlevt.«¹ Besöket organiserades av domstolen i Frankfurt am Main i samband med en uppmärksammad rättegång som i pressen döpts till »Auschwitzprocessen«. Den formella titeln löd »Strafsache gegen Mulka und andere, Aktenzeichen 4 Ks 2/63« och kom att pågå i 183 förhandlingsdagar, från december 1963 till augusti 1965.² Rättegången formade ett dittills unikt försök att rättsligt pröva det nazistiska folkmordet, där samtliga av de tjugotvå anklagade varit verksamma vid koncentrations- och förintelselägret.³ Domarna som föll sträckte sig från livstids fängelse till kortare fängelsestraff och ett antal friande domar till följd av bristande bevisunderlag.

Weiss hade sedan en tid arbetat på en pjäs med utgångspunkt i rättegångsförhandlingarna, men ville nu också besöka den faktiska ort som senare kom att

stå som symbol för den nazistiska folkmordspolitiken. Tidigare, under vårvintern 1964, hade han också närvarat vid rättegången i Frankfurt som åhörare vilket hans anteckningsböcker vittnar om,⁴ men även följande passage i texten »Förövning till det tredelade dramat *Divina Commedia*«:

Vid denna tid såg jag pinade stå inför dem som pinat dem, de sista överlevande av dem som de bestämt till döden, och de var inte längre giganter, inte mästare av stora dimensioner, inte sådana våldsdådare [sic] som finns i sägner, sagor och historier, inte längre präster, stadsherrar och härförare, och mitt emot dem inte längre heliga, fromma, rättfärdiga, utan bara namnlösa på båda sidor, bara sådana som blivit över ur en omfattande kassering, bara stammande, utan att förstå inför en domstol, som förmedlade grumliga fasor som upplöste sig, enformiga fasor som återkom tusenfalt, utspilda, färglösa, gömda och skjutna långt åt sidan, fastän de begåtts helt nyligen, i våra dagar. De som satt där, rad för rad och bakom nummertavlor, vaktade i ryggen av beväpnade, och skyddade framifrån av feta advokater, och de som en och en steg fram och tog plats vid det lilla bordet för att vittna om det som bestreds av alla bredvid dem med hånfulla åtbörder, hånskrätt, var hörde de hemma, de första nedåt, i den krater som behärskas av den trehövdade Lucifer som äter människor, eller de andra uppåt till änglarnas körer, eller hörde de båda bara hemma hos oss, som satt intill dem och försökte att förstå dem?⁵

Klyftan mellan de brott som begåtts, och alldagligheten som präglade både förövare och offer, återkommer i Weiss texter från perioden. Ett annat tema är blicken på den egna personen som både ett potentiellt offer och en potentiell förövare, en skiljelinje som faktiskt skulle komma att löpa genom familjen Weiss till följd av nazisternas raslagar. Peter hade två äldre halvbröder, Hans och Arwed, från modern Friedas tidigare äktenskap med Ernst Thierbach, och som i Hitlers Tyskland klassificerades som »arier«. Modern gifte om sig med Eugen Weiss, vars judiska bakgrund innebar att hon och Eugen tillsammans med sina gemensamma biologiska barn tvingades på flykt 1934. Det faktum att fadern hade judisk börd fick barnen veta först senare, troligen 1938.⁶ Förklaringen från föräldrarna till flykten skyldes istället på att de behövde byta miljö efter att lillasystern Margit tragiskt förolyckats i en bilolycka.⁷ Att de så småningom lyckades ta sig till säkerhet i Sverige (via längre vistelser i Storbritannien och i dåvarande Tjeckoslovakien) kunde de tacka sina tjeckoslovakiska pass för, i kombination med fadern Eugens ekonomiska besparingar och affärsmässiga kontakter – en resa som omöjliggjorts om fadern hade varit tysk medborgare, eftersom det ödesdigra »J«-et då hade stämplat i passet.⁸

Tanken på att ha kunnat vara där, att ha varit ämnad att bli mördad i Auschwitz, är bakgrunden till den korta texten »Min hemvist« (»Meine Ortschaft«) där Weiss beskriver sina intryck från besöket i lägret i december 1964. Texten är central för att förstå formen för pjäsen *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, i Britt G. Hallqvists översättning *Rannsakingen. Oratorium i 11 sånger*. Mer specifikt kretsar pjäsen kring den avgrund som delar de döda från de levande, samtidigt som den gång på gång iscensätter hur Auschwitz – trots denna avgrund som aldrig kan övervinnas helt – fortsätter att verka i nuet. Häri ligger det skandalösa i pjäsen, tanken på Auschwitz som någonting mitt ibland oss, vilket också – som jag kommer att ge exempel på längre fram – gav upphov till en storm av reaktioner, framsprungra

ur och längs kalla krigets ideologiska konfliktlinjer och historiesyner. Den hårda kritiken mot pjäsen skulle senare upprepas av forskare som specialiserat sig på skönlitteratur om Förintelsen.

Ursprungligen publicerades »Min hemvist« i en antologi med bidrag av författare som fått i uppdrag att skriva om platser med särskild betydelse för dem. Att Weiss valde en ort som han bara besökt en gång, men som han ändå benämnde som sin »hemvist«, är inte så paradoxalt som det i förstone kan låta. Sett till det litterära och estetiska projekt han kom att ägna en stor del av sitt återstående författarskap åt ter det sig tvärtom följdriktigt: Hans egen frånvaro på denna ort, som en som *skulle ha kunnat ha varit här*, formar en ingång för honom att tänka kring frånvaron av alla de döda på platsen Auschwitz. Men – och detta är avgörande i sammanhanget – istället för att nå någon form av inlevelse eller förståelse för de skeenden som utspelat sig där, präglas besöket vid platsen av stumhet, av en frånvaro av tankar och känslolägen: »Utan tankar. Utan andra intryck än att jag står här ensam, att det är kallt, att ugnarna är kalla, att vagnarna står orörliga och sönderrostade.«⁹ Som ett substitut för levandegörande skildringar av det förflutna fylls sidorna med faktauppgifter om lägret, i takt med att besökaren vandrar genom dess olika stationer: rampen, krematorierna, gaskamrarna, barackerna, huvudtorget, den svarta väggen mot vilka lägerfångarna ställdes för arkebusering, och så vidare. Texten antar formen av en rekognosering, ett försök att teckna Auschwitz topografi för att därigenom nå en överblick, samtidigt som landskapet, ju noggrannare han söker fånga det, tycks göra besökaren blind:

Här ligger köksbyggnaden vid huvudtorget, och framför den en liten skyllerkur med upptornat tak och vindflöjel, lustigt målad med stenfogar, som hämtad ur en bygglåda. Det är Rapportföhrrens lilla hus, från vilket uppställningarna övervakades. Jag har hört berättas om dessa uppställningar, om denna timslånga väntan i regn och snö. Nu vet jag endast om denna tomma leriga plats, i vars mitt tre bjälkar, som bär upp en järn-

skena, står nedtryckta i jorden. Också detta har jag känt till, hur de stod här på pallar under skenan och hur sedan pallen under dem stöttes bort och hur männen med dödskallemössorna hängde sig fast i deras ben, för att bryta nacken av dem. Jag hade sett det framför mig när jag hörde berättas om det och läste om det. Nu kan jag inte se det längre.¹⁰

Det vittnesmål och berättelser om vardagen i Auschwitz som Weiss fått ta del av och läst sig till låter sig, väl på plats, inte fogas samman med det fysiska landskapet. Istället blottas klyftan mellan den levande besökaren och det frånvarande förflutna: »Jag kommer hit tjugo år för sent.«¹¹ I slutet av texten heter det:

Och dessa ord, denna vetenskap säger inget, förklarar inget. Endast stenhögar blir kvar, övervuxna av gräs. Aska blir kvar i jorden, från dem som dog för inget, som släpades bort från sina våningar, sina affärer, sina verkstäder, bort från sina barn, sina fruar, män, älskade, bort från allt det vardagliga, och kastades in i det obegripliga. Inget har blivit kvar annat än deras döds totala meningslöshet.¹²

Ändå är det inte så enkelt att besökaren blott registrerar platsen Auschwitz, för att sedan konstatera att det förflutna inte låter sig föreställas, att skeendena är dömda att förbli obegripliga. Texten uppvisar nämligen en annan rörelse, som tenderar att grumla gränsen mellan nuet och det förflutna: Besökarens sinnesintryck från platsen Auschwitz flätas samman med historiska fakta som han läst sig till före besöket, så att de två tidsplanen faktiskt kan sägas sammansmälta, om än bara tillfälligt (och även om Weiss återkommande konstaterar att skeendena aldrig låter sig förklaras, varken av faktauppgifterna eller av det faktiska besöket på platsen): »Vidare. Jag är fortfarande utanför lägret. Galgen står på grunden till förhørsbaracken, där det finns ett rum med en träställning och ett järnrör ovanför. De hängde och gungade i järnröret och pryglades sönder.«¹³ Men ännu viktigare är den förändring som sker alldeles i slutet av »Min hemvist«, när han besöker kvinnolägers baracker:

Dörrarna står öppna. Någonstans går jag in. Och det är nu så: här är inte andedräkten, viskningarna och prasset ännu helt täckta av tystnaden, dessa britsar, i tre våningar över varandra, längs sidoväggarna och längs mittgången, är inte helt övergivna, här i halmen, i den tunga skuggan, kan man ännu ana de tusen kropparna, alldeles längst nere, på golvhöjd, på den kalla betongen, där uppe, under det snett lutande taket, på bräderna, i facken, mellan de murade bärväggarna, tätt tillsammans, sex i varje hål, här har yttervärlden ännu inte helt trängt in, här kan man ännu vänta att det rör sig där inne, att ett huvud lyfts, en hand sträcks fram.

Men efter en stund inträder också här tystnaden och förtelningen. En levande har kommit, och för denne levande försluter sig vad som här hände.¹⁴

Denna motsättning i texten – mellan de upprepade utsagorna om att det förflutna förblir onåbart i kvalificerad bemärkelse, som förståeligt, samtidigt som besökaren låter den tidigare kunskapen färga blicken på landskapet och till och med uppleva det förflutna i form av kroppsliga förnimmelser, som anad andedräkt och viskningar – låter sig inte lösas. Efter att i det näst sista stycket ha konstaterat omöjligheten för människor som inte varit i Auschwitz före krigsslutet att förstå lägrets verklighet, öppnar texten plötsligt porten mot samtiden – både mot textens och mot vår egen tid – på vid gavel, där vad som nyss betecknades som onåbart tvärtom kastar sina skuggor långt in i en utsträckt framtid: »Nu står han endast i en sjunken värld. Här kan han inget mer utträta. En stund härskar här den yttersta tystnad. / Sedan vet han, att det ännu inte är över.«¹⁵ Att »det«, Auschwitz, »ännu inte är över« lämnas till läsaren att fundera kring, där vad som nyss tycktes bestå av en sjunken värld, på betryggande historiskt avstånd för en samtida betraktare, istället slungas framåt till en konfliktfylld samtid. Det är också här kärnan till pjäsen *Rannsakingens* sprängkraft låter sig finnas.

Die Ermittlung uruppfördes den 19 oktober 1965 samtidigt på inte mindre än fjorton teaterscener i Väst- och Östtyskland, men också på Royal Shakespeare Company i London. Dessutom skedde en uppläsning

av dramat i DDR:s Volkskammer, diktaturens »parlament«, där förutom centralkommitté-medlemmen Alexander Abusch också en rad prominenta skådespelare, författare och före detta lägerfångar deltog som skådespelare. Weiss förläggare Siegfried Unseld hade starkt avrått sin författare från att tillåta detta på grund av risken – som besannades med råge – att den skulle instrumentaliserats av DDR-ledningen. Som Christoph Weiß visat med hänvisning till brevväxlingar var även Weiss skeptisk till idén, men lät trots detta planerna på uppläsningen i Volkskammer fortlöpa.¹⁶ Uppmärksamheten kring pjäsen var också stor mot bakgrund av den omfattande pressbevakningen av rättegången i Frankfurt som pågått sedan slutet av 1963. Debatten efter premiären fick om möjligt ännu större proportioner, någonting som ett tusental artiklar som skrevs om dramat och dess mottagande vittnar om. Sture Packalén beskriver pjäsens roll som »katalytisk [...] i de tyska diskussionerna kring nazismens illgärningar« och visar på hur central den blev för en bredare offentlig diskussion kring hur man i de båda tyska staterna skulle förhålla sig till Auschwitz och nazisternas folkmord.¹⁷ Här skilde sig förstas diskussionerna åt, där den officiella hållningen i DDR kan sammanfattas med en syn på den egna staten som antifascistisk förebild, medan det kapitalistiska Västtyskland utmålades som en naturlig fortsättning på fascismen. Bilden av diskussionerna i Västtyskland är mer mångfacetterad, med hållningar till pjäsen som sträckte sig från direkta fördömanden av pjäsen som masochistisk estetisering av våld till försvar för konstens uppgift att behandla och ta sig an koncentrations- och förintelselägrens historia. Tvåbandsvolymen *Auschwitz in der geteilten Welt: Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg* av nyss nämnda Christoph Weiß är oundgänglig läsning för den som vill studera receptionen av pjäsen i BRD och DDR, men också för att den formar ett åskådliggörande exempel på den intrikata sammanflätningen av konstnärligt uttryck, historieskrivning och ideologisk positionering under europeisk efterkrigstid.¹⁸

Men under de textmassor av kritik mot och försvar av pjäsen i debatten – som jag får anledning att återkomma till – befinner sig förstas pjästexten själv. Hur hade Weiss konkret gått till väga i komponerandet av detta »oratorium« som bygger på rättegångsförhandlingarnas vittnesmål, gemälen, förhör och redogörelser, och vilken är textens egentliga genremässiga status – drama, vittnesmål, historisk skildring, politisk pamflett, eller något annat? I sammanhanget är pjäsens inledande kommentar, skriven av Weiss, av stor vikt för förståelsen av stycket eftersom han där direkt avfärdar både möjligheten att skildra Auschwitz på en teater-scen, men också varje försök att på ett naturalistiskt sätt söka återskapa rättegången i Frankfurt. Istället lägger pjäsen fram ett »koncentrat« av »fakta«:

Hundratals vittnen framträdde inför rätten. Konfrontationerna mellan vittnen och tilltalade var laddade med emotionella krafter, liksom också hela replikväxlingen. / Av allt detta kan endast ett koncentrat av vittnesmål återges på scenen. Detta koncentrat ska inte innehålla något annat än fakta. De personliga upplevelsorna och motsättningarna måste vika för en anonymitet. I det vittnena i dramat förlorar sina namn, blir de enbart till språkrör. De 9 vittnena refererar endast vad hundratals människor givit uttryck för. Olikheten i erfarenheter kan på sin höjd antydast genom skiftningar i röst och hållning.¹⁹

I motsats till anonymiseringen av vittnena, har Weiss valt att behålla namnen på de åtalade som förekommer i pjäsen, ett val han motiverar med att »de [de åtalade] också under den tid som förhandlingarna gäller bar sina namn, medan fångarna hade förlorat sina«. ²⁰ Detta ska däremot inte förstås som att de åtalade återigen ska anklagas, understryker Weiss, utan namnen ska istället tjäna som »symboler«. ²¹ Det övergripande syftet med pjäsen framkommer inte i kommentaren, men i intervjuer i samband med pjäsens premiär återkom Weiss till sin ambition att skildra nutidens förhållande till Auschwitz och det samhällseliga maskineri som lät det hända, samt dess verkningar i nuet. Erica

Salloch har beskrivit pjäsen som ett »trefaldigt eko«, med hänvisning till textens olika berättelser: publiken får lyssna till en skådespelare som spelar ett vittne under en rättegång som i sin tur redogör för sina upplevelser från lägret.²² På så vis speglas avståndet mellan vittnena och åhörarna – och i förlängningen mellan samtida betraktare och Auschwitz som historiskt skeende – faktiskt redan i pjäsens narrativa struktur (i form av berättandets i flera steg förmedlade – och därmed indirekta – form). De överlevandes upplevelser kan inte skildras på något omedelbart sätt utan måste översättas till ett språkbruk som åhörarna kan relatera till, en juridisk diskurs som dikteras av rättegångens ramverk.²³ Dessutom möts vittnesmålen gång på gång av ifrågasättanden och avfärdanden från motståndarsidan. En stark effekt av detta blir den diskrepans som uppstår mellan vittnesmålen skakande skildringar och försvararsidans torra juridiska jargong.

Rannsakingen brukar lyftas fram som exempel på genren tysk dokumentärteater, där just användningen av ett i någon mening autentiskt material är central. Däremot vore det fel att tolka genren som ett försök att reproducera verkligheten genom redovisning av faktauppgifter, vilket Robert Cohen framhåller i en kritisk granskning av *Rannsakingens* reception.²⁴ Tvärtom ska den dokumentära teatern enligt Cohen förstås som en »specifik teaterpraktik med en särskild historisk och kulturell kontext«, med rötter i 20-talets avantgardedramatiker i dåvarande Sovjetunionen och Weimarrepubliken. I motsats till en syn på »den kreativa processen som intuitiv och till och med mystisk«, som ansågs utgöra en borgerlig konstuppfattning, förordade dessa förgrundsgestalter till den dokumentära teatern istället en konstnärlig bearbetning av redan befintligt material.²⁵ Mot denna bakgrund är det särskilt intressant att syna Weiss utsagor i pjäsens kommentar om materialets karaktär av faktakoncentrat särskilt noga, och då inte minst i ljuset av den form han valt att använda för presentationen av materialet, ett »oratorium i 11 sånger«.

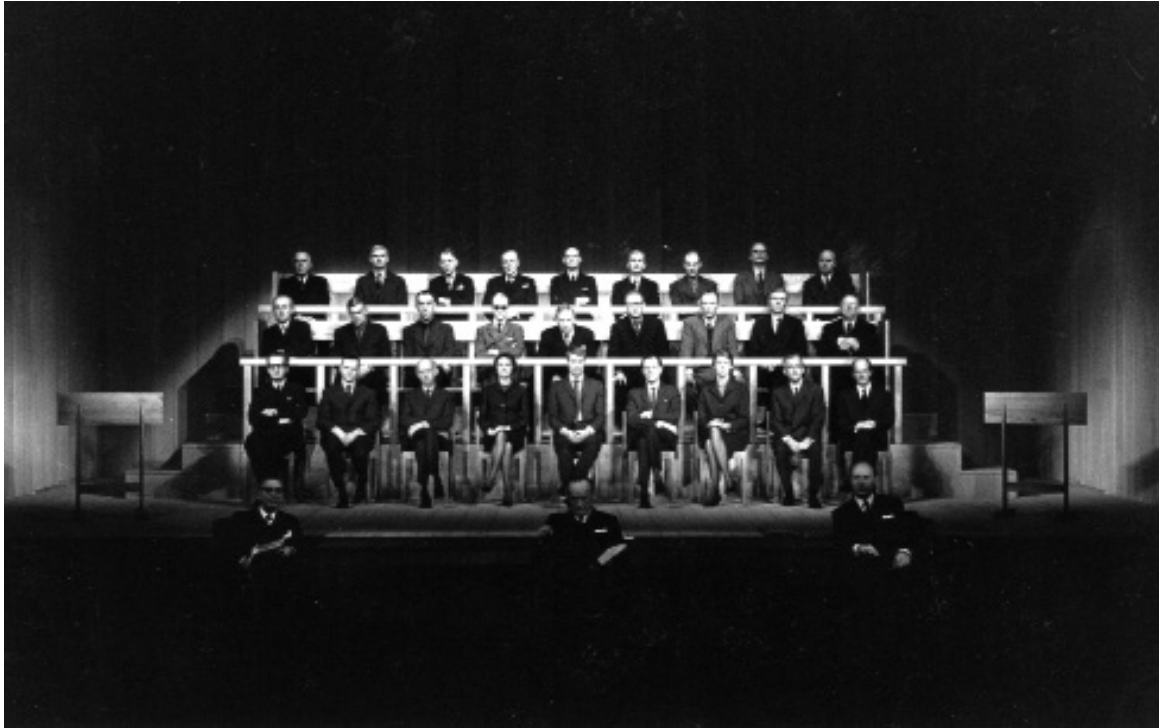
Gällande vittnesmålen som Weiss använt sig av härstammar det inte från några nedtecknade rättegångsprotokoll – några sådana fanns nämligen inte (förhandlingarna bandades, men transkriberades först långt senare).²⁶ Istället använde sig Weiss av ett omfattande material av tidningsartiklar och andra skriftliga källor, där journalisten Bernd Naumanns rapportering i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* utgjorde den viktigaste källan.²⁷ Redan här kan man konstatera att det skett ett urval i flera led av vad som sades vid rättegångarna, där Naumanns och andra journalisters uppteckningar av förhandlingarna i sin tur sorterats och valts ut av Weiss. Denna collagemetod känns också igen från författarens senare arbeten, där inte minst *Die Ästhetik des Widerstands / Motståndets estetik* utmärker sig för en liknande behandling av ett mycket omfattande och disparat källmaterial. I vissa fall citerade Weiss journalisters uppteckningar från rättegången ordagrant, medan han i andra fall kondenserade längre resonemang till några meningar. Dessutom lade han på vissa ställen till egna formuleringar, där särskilt valet att explicit namnge några tyska industrier (I.G. Farben, Krupp, Siemens) som gjorde vinster på förintelsemaskineriet, skapade kontrovers – företag, som av vittnena under rättegången istället benämndes i allmänna ordalag som fabriker och industrier.²⁸

Här syns Weiss ambition att teckna en kontinuitet mellan den nazistiska perioden och samtidens kapitalistiska Västtyskland, där samma företag som bistått förintelsemaskineriet fortsatte att vara verksamma och ekonomiskt blomstrande i Förbundsrepubliken. Detta passade förstås väl ihop med DDR:s officiella syn på Västtyskland som en naturlig fortsättning på fascismen, där exploateringen av människan under nazismen och kapitalismen i grunden sågs som densamma. Genom att hänvisa till kopplingen mellan Weiss kritik av kapitalismen och DDR:s statsideologi kunde många debattörer i Väst kritiska till Weiss projekt avfärda dramat som ett ideologiskt ensidigt propagandaverk. Att Weiss samma år kom ut som bekännande socialist i



Scenmodell av Gunilla Palmstierna-Weiss.

Foto Beata Bergström.



Rannsakningens ensemble på Dramatens stora scen 1966.
Foto Beata Bergström.

stort uppslagna artiklar (i *Dagens Nyheter* och i östtyska *Neues Deutschland*) bidrog också till att författaren av flera debattörer avfärdades som DDR:s nyttiga idiot.²⁹ Genom att tillskriva Weiss rollen av kommunistisk propagandist kunde man enkelt undvika en närmare konfrontation med vad pjäsen faktiskt tog upp.

I den hätska debatt som följde glömdes det ofta bort att de omkringliggande industriernas utnyttjande av fångarna i Auschwitz endast tematiseras i *en* av pjäsens 33 delar. Detta hindrande inte det tyska industriinstitutet (Deutsches Industrieinstitut) att beskriva Weiss pjäs som en »generalanklagelse« mot det tyska folket, politiken, näringslivet och rättsväsendet. Typiskt nog hade dess direktör Dr. Ludwig Losacker ett förflutet som stabschef för »Distrikt Galizien«, alltså för det polska territorium som under 1941–1944 ockuperades av Nazityskland. Losacker var en av de huvudansvariga för den så kallade »Judenumsiedlung« [förflyttning av judar], i realiteten folkmordet på områdets judiska befolkning.³⁰ Som Cohen påpekat med hänvisning till Raul Hilbergs och Joseph Borkins forskning om Förintelsen är det ett faktum att tyska industrier med I.G. Farben i spetsen möjliggjorde det stora krigs- och förintelsemaskineriet. Det är likaledes ett faktum att I.G. Farbens efterföljande bolag Hoechst, BASF and Bayer under 1970-talet tillhörde världens 30 största industri-företag.³¹

Gällande pjästextens form är den strukturerad enligt en oregelbunden fri vers, som saknar interpunktion och kursiveringar, vilket skapar intrycket av ett slags rytmiskt protokollflöde. Flödet är i sin tur uppdelat i elva »sånger«, där var och en av sångerna motsvarar en station i lägret: Pjäsen börjar med »Sången om ankomsten« och slutar med »Sången om brännugnarna«. Förloppet, i form av en nedstigning till ett Inferno förlagt till jordelivet, har Dantes *Komedi* som förebild, vilket också är bakgrunden till pjäsens indelning i 11 sånger och 33 delar, i överensstämmelse med strukturen i *Komedins* tre delar. Weiss hade länge arbetat med ett större skrivprojekt – i Weiss-forskningen

benämnd som »DC-projektet« eller Divina Commedia-projektet – med ambitionen att skriva en modern version av Dantes trilogi, förlagd till samtiden.³² Ursprungligen var *Die Ermittlung* tänkt att motsvara »Paradiso«-delen hos Dante (det himmelska uppstigandet förvandlat till jordiskt helvete hos Weiss), men pjäsen kom med tiden att växa till ett självständigt arbete, och DC-projektet rann ut i sanden. Sång-strukturen behölls däremot som ett sätt att strukturera materialet och ge det en enhetlig form.

Kombinationen av sångstrukturen och den dokumentära teaters faktafokus skapar en märkbar kontrast i iscensättningen, ett möte mellan det antika dramat recitationsform (offer och åtalade som kör och motkör) och rättegångssalens avskalade och juridiska språkbruk. Följande utdrag ur dramats första sång, »Sången om ankomsten« (»Gesang von der Rampe« i originalet, ordagrann övers. »Rampens sång«) åskådliggör textens flödeskaraktär, samtidigt som den innehållsligt ger exempel på de återkommande ifrågasättandena av de överlevandes vittnesmål som förekommer i materialet:

VITTNE 7	När vi hade blivit uppställda kom en av vaktpersonalen och frågade Är det någon som har några krämpor Då steg en del fram för att de trodde att de skulle få lättare arbete och de kom med bland dem som fick gå åt vänster När vakten förde bort dem blev det oroligheter och han sköt in i skocken och 5 eller 6 blev dödade
DOMAREN	Kan vittnet säga om personen i fråga befinner sig här i lokalen
VITTNE 7	Herr ordförande det är längesedan jag stod inför dem och det är svårt för mig

	att se dem i ansiktet Han där liknar honom det kunde vara han Han heter Bischof
DOMAREN	Är ni säker på det eller tvekar ni
VITNE 7	Herr ordförande jag var sömnlös i natt
FÖRSVARAREN	Vi ifrågasätter vittnets vederhäftighet Det kan antas att han känner igen vår huvudmans utseende från något av de fotografier som har offentliggjorts Vittnet är uttröttat och kan inte prestera några trovärdiga utsagor
DOMAREN	Herr Bischof vill ni ta ställning till anklagelsen
TILLTALAD 15	Det är mig en gåta att vittnet kan påstå något sådant Jag förstår inte heller varför vittnet säger 5 eller 6 om han antingen hade sagt 5 eller 6 kunde man ha förstått det ³³

Hur ska man förstå detta textuella flöde, där domarens, vittnets, försvarets och den tilltalades röster rent typografiskt bakas ihop, samtidigt som texten på ett innehållsligt plan kännetecknas av konfliktfylld replikväxling? Pjästiteln pekar mot ett möjligt svar: Det tekniska ordet »Ermittlung« (i bemärkelsen »fastställande«, »utrönande«) bryter av mot undertitelns »oratorium«, vars religiösa och högtidliga konnotationer leder till helt andra associationer än den juridiska processens saklighet och objektivitetsanspråk. Ett sätt att förstå dubbelheten som byggts in i såväl pjästiteln som i dramats form är att betrakta dessa som svar på den juridiska processens tillkortakommanden i fallet Ausch-

witz; annorlunda uttryckt rättegångens oförmåga att med rättsstatens medel skipa rättvisa för offren och de efterlevande av den enkla anledningen att antalet offer och förövare är så stort, ja närmast oöverblickbart. Men frågan är om inte språket och vad som sker med det i pjäsen är ännu mer centralt för dess ärende. Under läsningen slås man dels av hur den juridiska jargongen och vittnesmålens inlemmande i denna på intet sätt förmår fånga magnituden av brottet Auschwitz. Vad som gör läsningen än svårare – förutom det faktiska benämmandet av tortyren och mördandet som pågick där – har att göra med den pervertering av språket som sker i rättegångsförhandlingarna. Jenny Willner har med stöd i tidigare forskning om pjäsen påpekat att offrens språk färgas av den nazistiska jargongen och lägerterminologin, vilket skänker orden en slags chockverkan.³⁴ Med utgångspunkt i Robert Cohens och Burkhardt Lindners analyser av pjäsen handlar det enligt Willner inte om ett försök att skildra ett historiskt förlopp eller en rättegångsförhandling, utan istället om att rikta en anklagelse mot det perverterade tyska språket självt just genom att uppföra det.³⁵

Die Ermittlung begränsar sig därmed inte till att bara vara ett moraliskt memento, en uppmaning till eftervärlden att aldrig glömma vad som skett i Auschwitz genom att låta vittnesmålen från rättegången höras på en teaterscen. Istället är det pjäsens samtida fokus, dess insisterande på att samtiden uppvisar ett släktskap med det samhälle som lät Auschwitz ske som är det kontroversiella, och – det skall tilläggas – fortsätter att vara det. Orden som avslutar »Meine Ortschaft«, alltså besökarens kortfattade konstaterande att Auschwitz »ännu inte är över«, utgör *Die Ermittlungs* huvudärende, ett budskap som genljuder i körernas sånger och motsånger, och som publiken i sin tur måste ta ställning till.

Kopplingen mellan Auschwitz och fortfarande verk samma västtyska industrier som dras i pjäsen var, vilket redan har nämnts, en huvudsaklig källa till kritik som kom att framföras i debatten kring pjäsen i väst-

tyska medier. Denna skedde i sin tur ofta som svar på den officiella läsningen av pjäsen i DDR som ytterligare ett bevis på att den västtyska »monopolkapitalismen« och nazismen i grunden byggde på samma sorts utsugning av människan. Bruno Apitz beskrev denna koppling betecknande nog i form av en fortfarande intakt »navelsträng« mellan det nazistiska förflutna och den västtyska samtiden. Tidningsrubriken i partitrogna *Berliner Zeitung* 21/10 1965 speglade också tydligt strategin att förlägga all skuld för naziårens folkmordspolitik till Västtyskland: »Offren är bland oss – mördarna bland er«.36 En röst som vågade trotsa denna verklighetsbeskrivning, och tvärtom lyfte fram Auschwitz som en angelägenhet för båda tyska stater, var författaren Stephan Hermlin. I ett panelsamtal vid Akademie der Künste i Östberlin framhöll han att flera konstnärliga verk som behandlat Auschwitz tillkommit utanför DDR, och att de också fått positiv kritik i västtysk press. Dessutom kritiserade han receptionen av pjäsen som alltför ensidig i DDR-pressen och lyfte istället fram den västtyska diskussionen som intressantare.37

Debatten i Västtyskland var mycket riktigt mer mångfacetterad, om än till största del skeptisk och i många fall öppet fientlig. Kritiken som riktades mot pjäsen handlade bland annat om risken att det hela skulle få formen av ett medialt jippo, ett sätt för det kulturella och politiska etablissemanget att visa att man minsann tagit sig an Auschwitz, för att sedan kunna lägga det bakom sig efter premiäryran. En annan farhåga var att pjäsen skulle kunna ge upphov till problematiska känslor: Tänk om vittnesmålen om tortyr och mord i pjäsen skulle leda till att vissa i publiken fann sadistisk njutning av dem? Hur skulle en sådan estetisering av offrens lidande kunna hjälpa dem, och tänk om publiken, tvärt emot pjäsförfattarens intentioner, började känna medlidande med de anklagade? En annan återkommande kritik var att pjäsen inte kunde betraktas som pjäs, just eftersom den baserades på faktauppgifter – och hur skulle sådana kunna underställas

estetisk bedömning? Reinhard Baumgart tillhörde dem som försvarade uppförandet av pjäsen genom att hänvisa till att Auschwitz redan behandlats i flera andra konstformer, samt kritiserade vad han kallade för en hållning av översitteri, nämligen ståndpunkten att Auschwitz inte hörde hemma på en teaterscen. Detta kan jämföras med en replik som Weiss låter Vittne 3 säga i »Sången om möjligheten att överleva«: »Vi får inte inta den upphöjda ståndpunkten / att denna lägervärld är obegriplig för oss«.38

Invändningen att det inte rörde sig om en pjäs på grund av dess faktainnehåll återkom också i svensk press efter *Rannsakingens* premiär den 13 februari 1966, på Dramatens stora scen i regi av Ingmar Bergman. Bengt Jahnsen menade att »konstnärliga mätstickor« var omöjliga att tillgripa på grund av pjäsens ämne. Han lyfte emellertid fram Gunilla Palmstierna-Weiss scenbild som föredömligt stram, och önskade att den i ännu högre grad skulle ha präglat föreställningen »för att skapa den koncentrerade kraft som pjäsen äger«.39 Göran O Eriksson berömde i *Stockholms-Tidningen* istället oratorieformens förmåga att strukturera pjäsen, och lovordade Bergmans nyktra iscensättning med tänd salong som föredömlig i kontrast till Erwin Piscators uppsättning i Västberlin, som han såg som dunkel och estetiserande.40

Som svar på kritiken av pjäsen hänvisade Weiss återkommande till sin ambition att skriva en pjäs om samtidens förhållande till ett historiskt förlopp, och att belysa maskineriet och de övergripande strukturerna bakom Auschwitz. Just teatern som arena för en sådan rannsaking, med publiken som aktiv mottagare, var den idealiska platsen för detta, framhöll Weiss. I en intervju i västtysk tv strax före pjäsens premiär menade han att Auschwitz – just på grund av svårigheten att föreställa sig vad som skedde där, ofta beskrivet som obeskrivligt – skulle behandlas på en teaterscen, »för att göra oss medvetna om det, vad som skedde där«.41 Med anledning av Bergmans regiarbete med *Rannsakingen* skriver Anna Håkansson om hur Weiss önskat

tänt ljus i salongen »så att ingen skulle kunna krypa undan i salongsmörkret« som ett sätt att understryka att skeendet på scenen var samtida och angick dem.⁴²

Utöver debatterna i dåvarande Väst- och Östtyskland under andra hälften av 1960-talet upplevde *Die Ermittlung* en andra fas av receptionshistoria under 1970- och 1980-talen. Robert Cohen har synat kritiken som ett antal forskare riktade mot Weiss pjäs, där den – grovt sammanfattat – gick ut på att Weiss ska ha instrumentaliserat Förintelsens offer för egna ideologiska ändamål (inte olikt den kritik som framfördes under 1960-talet från många teaterkritiker i Västtyskland), och att pjäsen därför inte platsade inom skönlitteratur som behandlade Förintelsen. Den allvarligaste anklagelsen gick emellertid ut på att Weiss medvetet förtydligt det faktum att majoriteten av offren i Auschwitz var judar. Allra längst gick James E. Young som menade att Weiss skrivit en pjäs som var »Judenrein«. Termen användes av nazisterna för att beteckna ett territorium vars judar blivit utrensade och mördade, och på så vis associerades författaren Weiss med de nazister som skulle ha skickat honom till läger om han hade blivit kvar i Tyskland.⁴³ Det stämmer att ordet »jude« inte förekommer i pjäsen, men som Cohen påpekar saknas också orden »tysk« och »Auschwitz«, vilket inte diskuterades av kritikerna. Knappt några andra nationaliteter nämns heller explicit, samtidigt som den minutiösa teckningen av Auschwitz som ort och lägrets uppbyggnad gör det otvetydigt för läsaren och åskådaren att det handlar om Auschwitz, och att majoriteten av offren därmed var just judar, menar Cohen. Enligt honom måste man förstå Weiss strategi att anonymisera vittnena som ett sätt att universalisera pjäsen till en allmänmänsklig nivå, att lyfta det från dess historiska specificitet för att i den dokumentära teaterns anda i sin tur kunna intervensera i sin samtid och skärskåda sig själv (med napalm-bombningar i Vietnam och apartheid-regim i Sydafrika som samtids-historisk fond). Denna ambition baseras dock på en felaktig premis, vilket Cohen också påpekar, nämligen

att benämningen av offren på något sätt skulle minska pjäsens universaliserbarhet.⁴⁴ Frågan är dock om de hårda anklagelserna mot Weiss skulle ha uteblivit om offren explicit benämnts som judar i pjäsen, med tanke på att han offentligt profilerat sig som socialist mitt under pågående kallt krig.

Invändningen mot denna universaliserings-ambition är rimlig om man menar att pjäsen ska betraktas som en historisk dokumentation av Auschwitz, eftersom dess historiska specificitet då måste ge vika för mer allmänna kategorier. Men som jag försökt åskådliggöra vore en sådan bedömning av *Die Ermittlung* både missvisande och enögd. Istället handlar det om en konstnärlig bearbetning av ett mycket omfattande textmaterial som inte kan reduceras till en faktaanhopning. Materialet är utan tvivel förankrat i Auschwitz som historiskt skeende, men förmedlas och bearbetas i en form som tvingar åskådare till en reflektion över sin egen tid, över sitt samhälle och över det språk på vilket det artikulerar sig. Med drygt 50 år mellan pjäsens urpremiär och vår egen samtid, på andra sidan Berlinmurens fall och i en radikalt annorlunda global geopolitisk dynamik, återstår att se vilka frågor *Die Ermittlung* kan ställa oss idag.

NOTER

- 1 Reich-Ranicki citerad efter Jenny Willner, *Wortgewalt: Peter Weiss und die deutsche Sprache*, Konstanz University Press, Konstanz, 2014, s. 43. Min översättning.
- 2 Processen 1963–1965 brukar också benämnas som den »första Auschwitzprocessen«, eftersom den följdes av liknande processer under senare delen av 1960-talet och 1970-talet. Under åren strax efter krigsslutet hade de allierade ställt ett antal ansvariga inför rätta, och i Polen dömdes Auschwitz förste kommandant Rudolf Höss till hängning på det för detta lägerområdet.
- 3 Webbplatsen <http://www.auschwitz-prozess-frankfurt.de/>, framtagen av Fritz Bauer Institut i Frankfurt am Main, ger en bra översikt av processen samt innehåller ljudfiler, bilder och filmklipp.

- 4 Jfr. Christoph Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg*, Röhrig, Sankt Ingbert, 2000, s. 91.
- 5 Peter Weiss, »Förövning till det tredelade dramat Divina Commedia«, övers. Lars Gustafsson, i *Rapporter*, Cavefors, Staffanstorps, 1968, ss. 102–114, s. 108f. Typografin har här ändrats från den svenska översättningens vers-karaktär.
- 6 Irene Weiss-Eklund, *Auf der Suche nach einer Heimat: das bewegte Leben der Schwester von Peter Weiss*, övers. Gabriele Haefs, Scherz, Bern, 2001, s. 30.
- 7 Ibid., s. 51.
- 8 I takt med den tilltagande flyktingströmmen under slutet av 1930-talet uttryckte Schweiz och Sverige önskemål till Tyskland om att införa särskilda pass för tyska judar, vilket ledde till de så kallade »J-passen«. Jfr. <http://www.levandehistoria.se/fakta-om-forintelsen/judeforfoljelserna-under-1930-talet/ett-j-i-alla-tyska-judars-pass>, åtkomst 26.9.15
- 9 Peter Weiss, »Min hemvist«, övers. Ingemar Wizelius, i *Rapporter*, Cavefors, Staffanstorps, 1968, ss. 92–101, s. 94.
- 10 Ibid., s. 96.
- 11 Ibid., s. 94.
- 12 Ibid., s. 100.
- 13 Ibid., s. 95.
- 14 Ibid., s. 100f.
- 15 Ibid., s. 101.
- 16 Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt*, s. 287ff.
- 17 Sture Packalén, *Tyska minnesgemenskaper: nazism, krig, förföljelse och folkdöd i tyskspråkig litteratur efter 1945*, Carlsson, Stockholm, 2010, s. 165.
- 18 DVD-utgåvan *Auschwitz auf der Bühne. Peter Weiss »Die Ermittlung« in Ost und West* utgiven av Bundeszentrale für politische Bildung (2008) förtjänar också att lyftas fram som värdefull källa. Den innehåller en mängd ljudupptagningar och bilder, video- och pressklipp som skildrar den högljudda debatten kring pjäsen mot bakgrund av Auschwitzprocessen och dess förhistoria i det efterkrigstida ockuperade och sedermera delade Tyskland: Bundeszentrale für politische Bildung (utgivare): *Auschwitz auf der Bühne. Peter Weiss: »Die Ermittlung« in Ost und West*, DVD, 2008.
- 19 Peter Weiss, *Rannsakningen: oratorium i 11 sånger*, Cavefors, Malmö, 1965, s. 6.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Erika Salloch, *Peter Weiss' Die Ermittlung: zur Struktur des Dokumentartheaters*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1972, s. 90.
- 23 Jfr. Michael Azars resonemang på kravet om »diskursiv universaliserbarhet« som avkrävs vittnesmålet: Michael Azar, *Vittnet*, Glänta, Göteborg, 2008, s. 39ff.
- 24 Robert Cohen, »The political aesthetics of Holocaust literature: Peter Weiss's »The Investigation« and its critics«, in *History and Memory*, vol. 10, nr. 2, 1998, ss. 43–67, s. 51.
- 25 Ibid.
- 26 Fritz Bauer Institut har sedan dess get ut en DVD-utgåva med transkriptioner från Auschwitz-processen, varav ett urval finns tillgängliga på denna hemsida: <http://auschwitz-prozess.de/index.php>, åtkomst 26.9.15.
- 27 I pjäsens »Efterskrift« nämner Weiss vid sidan av Bernd Naumann också ett antal fackböcker som varit centrala i skrivandet av pjäsen, se Weiss, *Rannsakningen*, s. 291.
- 28 Jfr. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt*, s. 117.
- 29 Se Peter Weiss, »Tio arbetspunkter i en delad värld«, övers. Ingemar Wizelius, i *Rapporter*, Cavefors, Staffanstorps, 1968, ss. 154–159.
- 30 Jfr. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt*, s. 271.
- 31 Cohen, »The political aesthetics of Holocaust literature«, s. 61.
- 32 Se exempelvis Yannick Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964-1969): » – lässt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*, Röhrig, St. Ingbert, 2007.
- 33 Weiss, *Rannsakningen*, s. 24ff.
- 34 Willner, *Wortgewalt*, s. 181.
- 35 Ibid.
- 36 »Die Opfer sind unter uns – die Mörder unter ihnen«, *Berliner Zeitung*, 21/10 1965.
- 37 Q 111, i DVD-utgåvan *Auschwitz auf der Bühne. Peter Weiss: »Die Ermittlung« in Ost und West*.
- 38 Weiss, *Rannsakningen*, s. 121.
- 39 Bengt Jahnsson, »Publik och domare söker sanningen i uppläst Dramatensalong«, *DN* 14/2 1966.
- 40 Göran O Eriksson, »Levande scenkonst«, *Stockholms-Tidningen* 14/2 1966.
- 41 Q 65, videoklipp, i DVD-utgåvan *Auschwitz auf der Bühne. Peter Weiss: »Die Ermittlung« in Ost und West*.
- 42 Anna Håkansson om *Rannsakningen* på Stiftelsen Ingmar Bergmans hemsida, <http://ingmarbergman.se/verk/rannsakningen>, åtkomst 26.9.15.
- 43 Cohen, »The political aesthetics of Holocaust literature«, s. 55f.
- 44 Ibid., s. 57.
- Fotografierna av Beata Bergström är publicerade med Gunilla Palmstierna-Weiss tillstånd.