



Géraldine Boesch

# Im Theater – Vor Gericht

Publikumspartizipation in  
theatralen Gerichtsformaten

## **Materialien des ITW Bern 19**

**Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer  
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern**

**Géraldine Boesch**

# **Im Theater – Vor Gericht**

**Partizipation in theatralen Gerichtsformaten**

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern im Frühjahrssemester 2020 auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Matthias Warstat als Dissertation angenommen.



Informationen zum Verlagsprogramm  
[www.chronos-verlag.ch](http://www.chronos-verlag.ch)

Umschlagbild: Szene aus *Die Moskauer Prozesse*, © Fruitmarket / Maxim Lee.

© 2023 Chronos Verlag, Zürich  
Print: ISBN 978-3-0340-1665-0  
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1665

# Inhalt

	Vorwort von Beate Hochholding-Reiterer	7
1	Einleitung	9
1.1	Forschungsfragen und Thesen	12
1.2	Untersuchungsgegenstand	13
1.3	Inszenierungsanalyse und theaterhistoriografische Arbeit	15
1.4	Aufbau, Leitfragen und Methoden	17
1.5	Forschungsstand	26
2	Theater und Rechtsprechung zwischen Spiel und Agon	41
2.1	Das theatrale und agonale Dispositiv der Rechtsprechung	43
2.1.1	Theatrales Dispositiv	45
2.1.2	Agonales Dispositiv	60
2.1.3	«Gerichthalten heißt Theater veranstalten»	90
2.2	Theater und Theatralität	91
2.2.1	Modell der szenischen Vorgänge	93
2.2.2	Scheinprozess	95
2.2.3	Zwischen Schau- und Showprozess	101
2.3	Theater und Rechtsprechung als agonales Spiel	117
2.3.1	Spiel und Ernst	119
2.3.2	Agonales Spiel	122
2.3.3	<i>Parrhesia</i> und dokumentarisches Theater	126
3	Theater und Rechtsprechung im Disziplinardispositiv	135
3.1	Gewohnheitsrecht und römisch-kanonisches Recht	139
3.1.1	Expertokratie des Rechts	141
3.1.2	Gerichts- und Geschmacksurteil	143
3.1.3	Prozessmaximen: Unmittelbarkeit, Mündlichkeit, Öffentlichkeit damals und heute	146
3.2	Das «eine» und das «andere» Theater	154
3.2.1	Disziplinierung der Schauspieler*innen: Theatergesetze	159
3.2.2	Nationaltheater und Nationalgeist	162
3.2.3	Natur(recht) und Wahrheit	165
3.2.4	Theater als Gericht	166
3.2.5	Disziplinierung der Zuschauer*innen: «Theaterpolicey»	175
3.3	Gericht als Theater	178

4	Partizipation in theatralen Gerichtsformaten	183
4.1	Performative Versammlungsmaximen	184
4.2	Agonistische Öffentlichkeit	187
4.3	Compliance-Modell	192
4.3.1	Partizipation erster Ordnung: Zuschauen	193
4.3.2	Partizipation zweiter Ordnung: Compliance	203
4.3.3	Partizipation dritter Ordnung: Widerstand	234
5	Fazit	243
5.1	Zusammenfassung	243
5.2	Die Spezifik des Gerichtsformats und dessen politisches Potenzial	250
6	Bibliografie	257
6.1	Literatur	257
6.2	Onlinequellen (Web)	274
6.3	Archiv von G. B.	280
6.4	Aufführungen, Aufzeichnungen, Filme und Serien	280
6.4.1	Aufführungen	280
6.4.2	Aufzeichnungen	281
6.4.3	Filme und Serien	281
6.5	Abbildungsverzeichnis	282

## Vorwort

Seit der Jahrtausendwende sind auf den Spielplänen von Theatern und Festivals gehäuft Theaterinszenierungen und Performances anzutreffen, die auf Formen, Ästhetiken oder Strukturen von juristischen Verfahren Bezug nehmen.

Ausgehend von dieser Beobachtung widmet sich Géraldine Boesch in ihrer Studie anhand von umsichtig ausgewählten Fallbeispielen, die allesamt durch unterschiedliche Elemente der Publikumspartizipation geprägt sind, dem sogenannten theatralen Gerichtsformat. Mit dieser terminologischen und inhaltlich überzeugenden Neuschöpfung bezeichnet die Verfasserin Hybride der Institutionen Theater und Gericht. Es gelingt ihr auf beeindruckende Weise, die bisher für den deutschsprachigen Raum noch nicht untersuchten Interdependenzen beziehungsweise Parallelentwicklungen der beiden Institutionalisierungsprozesse von Theater und Rechtsprechung im 18. und 19. Jahrhundert aufzuzeigen.

Ausgehend von acht Beispielen des Gegenwartstheaters entwickelt sie ihre Reflexionen über die strukturelle und funktionelle Spezifik des theatralen Gerichtsformats sowie dessen politisches Potenzial. Anhand von Milo Raus Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* und dessen Doppelprojekt *Die Moskauer Prozesse* und *Die Zürcher Prozesse*, dem *Kapitalismustribunal* des Vereins Haus Bartleby – Zentrum für Karriereverweigerung, Christophe Meierhans' Performance *Trials of Money*, Oliver Reeses Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug* und *Terror* sowie Yan Duyvendaks und Roger Bernats Festivalproduktion *Please, Continue (Hamlet)* entwirft sie ein kaleidoskopartig gestaltetes Panorama theatraler Gerichtsformate und bildet die Breite an unterschiedlichen Praktiken von Publikumspartizipation in sogenannten gerichtlichen Funktionsrollen (beispielsweise als Ankläger\*in, Verteidiger\*in, Richter\*in) ab. Aus deren Analyse entwickelt die Autorin ihr für weitere Forschungen äusserst inspirierendes Compliance-Modell, welches sie erstmals für theaterwissenschaftliche Untersuchungen produktiv macht.

Schlüssig weist Géraldine Boesch nach, dass das theatrale Gerichtsformat im Gegensatz zum Gericht über das Potenzial verfügt, auch abstrakte Konzepte oder gesellschaftliche Systeme verhandelbar zu machen.

Mit diesem 19. Band der Reihe «Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern» legt Géraldine Boesch eine beeindruckende historisch kontextualisierte Erforschung von Gegenwartstheater vor, die sich als vorbildlich für weitere Arbeiten erweisen möge.

Bern, August 2022

Beate Hochholding-Reiterer



# 1 Einleitung

In der deutschsprachigen Theaterlandschaft stehen seit der Jahrtausendwende immer häufiger Theaterinszenierungen und Performances auf den Spielplänen von Theaterhäusern und Festivals, welche sich mit demokratischen Verfahren, kollektiven Aushandlungsprozessen oder Entscheidungsfindungen beschäftigen. Darunter sind vermehrt Arbeiten, die sich nicht nur inhaltlich mit Demokratie und gesellschaftlichen Fragen auseinandersetzen, sondern auf Formen, Ästhetiken oder Strukturen von politischen und juristischen Verfahren wie beispielsweise Parlamentssitzungen, Abstimmungen oder Gerichtsverhandlungen referenzieren. Besonders spannend scheinen mir jene Arbeiten, welche nicht nur die thematisierten Verfahren zeigen, sondern diese während der Aufführung vollziehen.<sup>1</sup> In solchen Arbeiten werden die Interaktion zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen und/oder der Austausch der Letztgenannten untereinander gefördert; dem Publikum wird durch die spezifische künstlerische Setzung der Versammlung die Möglichkeit zur Partizipation an den Verfahren eingeräumt. Verfahren gehören gemäss Niklas Luhmann «zu den auffälligsten Merkmalen des politischen Systems moderner Gesellschaften».<sup>2</sup> Der Soziologe unterscheidet drei bedeutende strukturtragende Verfahrensarten: die parlamentarische Gesetzgebung, die politische Wahl und das Gerichtsverfahren.<sup>3</sup> In der vorliegenden Publikation beschäftige ich mich ausschliesslich mit der Inszenierung einer Verfahrensart: der Gerichtsverhandlung, welche ich als «Gerichtsformat» verstehe.

Der Begriff «Format», welcher vom Partizip *formatum* (das Geformte) des lateinischen Verbs *formare* stammt, ist ein relativ junger Begriff aus den 1980er-Jahren.<sup>4</sup> Er hat aufgrund seiner Immaterialität und durch wiederholte Konjunkturen in der Geschichte eine (teilweise metaphorische) Erweiterung um viele Gegenstandsbereiche erfahren und so auch an Trennschärfe verloren.<sup>5</sup> Im engeren technischen Sinne meint Format

1 Zur Unterscheidung zwischen Ausführen und Vorführen einer Handlung vgl. Menke 2005, S. 123–127.

2 Luhmann 1983, S. 11.

3 Vgl. ebd., S. 13.

4 Vgl. Niehaus: Kleine Formate, S. 8 (Web); vgl. Müller: Formatieren 2014, S. 254.

5 Zu den vier Konjunkturen des Formatbegriffs vgl. Müller: Formatieren 2014, S. 257–261; vgl. Niehaus: Kleine Formate, S. 11 (Web): «Sobald das Format nicht mehr einfach als Abmessung und damit als äussere Begrenzung (wie paradigmatisch beim Papierformat) definiert wird, bezieht sich die Formatierung auf die Zu- und Ausrichtung der Elemente, aus denen das zu Formatierende besteht.»

eine ex ante fixierte und normierte Struktur.<sup>6</sup> Der algorithmische Charakter unterscheidet das Format von ähnlichen Organisationsweisen:

«[Der algorithmische Charakter von Formaten] can be described in its ideal form by the formula  $y=f(x)$ , that every  $y$  as an input to the process (which as a whole, is described by the formula) will be the function of an  $x$  behind it, so to say. And that the procedure according to which the  $y$  is processed will never change, remains always the same, like the resulting  $y'$  does after the original  $y$  has been processed.»<sup>7</sup>

Formate können nicht nur das Resultat eines Algorithmus (das Geformte) bezeichnen, sondern selbst als Vorlagen andere Formate hervorbringen (das Formatierende). Dies tun sie fortlaufend nach derselben  $\langle$ Formel $\rangle$ . Dem Format wohnt demnach sowohl eine strukturelle als auch eine funktionelle Qualität inne. Durch den algorithmischen, performativen und repetitiven Charakter wirkt das Format normierend. Es dient immer einem bestimmten Zweck und ist als Instrument zu verstehen, mit dem Ideen, Konzepte und Wirklichkeiten generiert werden. Ihm sind die Wiederholung und die performative Transformation eingeschrieben, was zur Antizipation des Formats als unveränderbar und ewig gültig beiträgt. Nichtsdestotrotz ist dem Format eine gewisse Kontingenz eigen; ein Toleranzbereich für Abweichungen ist vorhanden, ohne dass die starre Struktur dadurch verändert wird.

Der Formatbegriff kann sehr gut auf Gerichtsverhandlungen angewendet werden, da diese sowohl durch Prozessordnungen und Gesetze  $\langle$ geformt $\rangle$  sind als auch durch deren wiederholten Vollzug performativ formatierend wirken.<sup>8</sup> Der Philosoph Ludger Schwarte macht innerhalb der Gerichtsverhandlung trotzdem einen individuellen Gestaltungsspielraum aus:  $\langle$ Die Prozessordnung, das Imaginäre und das Erlernte des Gerichtsrituals, zeichnen als eine Art Skript die Handlungen der Teilnehmer zwar vor, legen deren Verhalten im Einzelnen jedoch nicht fest [...] $\rangle$ .<sup>9</sup> Hinzu kommt, dass das Format eine Interdependenz mit dem Institutionellen aufweist:<sup>10</sup> Formatierungsprozesse sind zwar nicht mit Institutionalisierungsprozessen gleichzusetzen, hängen aber mit ihnen zusammen. Gemäss der Theaterwissenschaftlerin Julia Stenzel kann die Bezeichnung  $\langle$ Institution $\rangle$  mehr als die reinen organisationellen Zusammenhänge fassen. Institutionen zeichnen sich aus durch  $\langle$ Mechanismen[,] von deren

6 Vgl. Gehmann 2012, S. 13–15; weiterführend zum Format vgl. Sterne 2012; Niehaus 2018.

7 Gehmann 2012, S. 18.

8 Auch in Gerichtsverhandlungen sind Abweichungen von der starren Struktur ohne Einbussen hinsichtlich der Performativität möglich: Beispielsweise büsst das Urteil einer Verhandlung mit vertauschter räumlicher Positionierung von Anklage und Verteidigung nicht an Rechtskraft ein. Mein Dank für das Beispiel gilt Joël Mähne, der für eine Seminararbeit im Rahmen meines Seminars  $\langle$ Theater und Gericht $\rangle$  im Frühlingsemester 2018 an der Universität Bern eine Strafgerichtsverhandlung besuchte, in der der Staatsanwalt und der Verteidiger spontan die Plätze tauschten, um dem Angeklagten, der an Inkontinenz litt und einen langsamen elektrischen Rollstuhl fuhr, einen möglichst kurzen Weg zur Toilette zu ermöglichen.

9 Schwarte 2019, S. 125–145, hier S. 137.

10 Zum Verhältnis von Format und Institution vgl. Niehaus 2018, S. 65–87.

symbolischer Stabilisierung und Perpetuierung [...] ihr Weiterbestehen ebenso wie ihre Variationsfähigkeit»<sup>11</sup> abhängen. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme identifiziert drei Charakteristika von Institutionen: zeitliche Beständigkeit, rechtlicher Status und supraindividuelle Funktionalität.<sup>12</sup> Während Formate einen Akt der Einsetzung, Modifikation oder der Entfernung benötigen – wie dies mit Gesetzen oder Prozessordnungen der Fall ist –, vollziehen sich Institutionalisierungsprozesse kontinuierlich und schleichend. Die Rechtsprechung, wie sie sich in der Gerichtsverhandlung manifestiert, ist als Institution historisch und performativ gewachsen. Wird die Gerichtsverhandlung als Format betrachtet, wird sowohl ihre formale Institutionalisierung als auch ihre institutionelle Formatierung sichtbar und ermöglicht eine vertiefte theaterwissenschaftliche Untersuchung.

Unter der terminologischen Neuschöpfung ‹theatrales Gerichtsformat› verstehe ich Inszenierungs- oder Performancekonzepte, die auf die Struktur und Funktion einer Gerichtsverhandlung – eben auf das Gerichtsformat – referenzieren und in einem Theater- oder Performancekontext zur Aufführung kommen.<sup>13</sup> Ein weiterer Grund für die Verwendung des Begriffs ‹Gerichtsformat› in meiner Untersuchung liegt in der Bedeutung von popkulturellen Medien, insbesondere Fernsehen, für das weitverbreitete Gerichtsbild.<sup>14</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass deutsch- und englischsprachige Justizfilme und Gerichtsshow, welche ich als ‹mediale Gerichtsformate› verstehe, einen grossen Einfluss auf die Vorstellung von Gerichtsverhandlungen haben, zumal Gerichte seit der frühen Neuzeit nicht mehr zum kollektiven Erfahrungsraum gehören.<sup>15</sup> Es erstaunt daher nicht, dass in Gerichtsszenen im Theaterrahmen häufig auf eine verzerrte oder fremde Gerichtspraxis Bezug genommen wird, um den Wiedererkennungswert des medialen Gerichtsformats zu erhöhen: Dramaturgische Setzungen wie das Urteil einer Geschworenjury oder das Kreuzverhör von Zeug\*innen der Anklage beziehungsweise der Verteidigung, welche dem deutschen, österreichischen und Schweizer Recht fremd sind, finden sich so auf deutschsprachigen Bühnen wieder.

Ein anschauliches Beispiel für ein theatrales Gerichtsformat, welches auf ein mediales Gerichtsformat referenziert, bietet Katja Jungs Spiel in Robert Ickes Inszenie-

11 Stenzel 2019, S. 211; vgl. vertieft zum Konzept der Institutionalität ebd., S. 217 f.

12 Vgl. Balme 2014, S. 42: «For our purposes three main interrelated features can be identified: duration, legal status and supraindividual functionality.»

13 Vgl. Féral 2002, S. 96: Gemäss der Performancetheoretikerin Josette Féral ist Theatralität nicht gewissen Vorgängen inhärent, sondern ein Prozess, der einerseits vom Angebot der Akteur\*innen und andererseits von den Zuschauer\*innen, die Bedeutung daraus generieren, ausgeht. Das ‹Erkennen› eines Vorganges als Theater hänge mit der persönlichen Theatersozialisation der Rezipient\*innen zusammen.

14 Vgl. Niehaus 2018, S. 56–64: Das Fernsehformat ist ein sehr heteronomes Konstrukt, so lässt sich analog zu Niehaus' Beispiel der Nachrichtensendung festhalten, dass die Gerichtssendung sowohl als allgemeines Format des Fernsehens als auch als bestimmtes Gerichtsformat eines Fernsehsenders bezeichnet werden kann (beispielsweise die Gerichtssendung *Streit um Drei* auf ZDF); vgl. Cavell 2002, S. 130. Das Fernsehen steht gemäss Cavell unter der ‹Herrschaft des Formats›.

15 Vgl. Härter 2001, S. 382; zum Einfluss von Gerichtsfilm und Serien auf die Gerichtsvorstellung vgl. Machura 1998, S. 39–42.

zung *Hexenjagd* am Theater Basel.<sup>16</sup> In der Figur Danforth, dem als Stellvertreter des Gouverneurs die Funktion des Inquisitors zukommt, befragt Jung zu Beginn des Gerichtsverfahrens die der Hexerei beschuldigten Angeklagten noch mit betont höflichem, zuvorkommendem Gestus und sanfter, leiernder Stimme. Im Anschluss an eine Frage legt sie den Kopf jeweils leicht seitlich und nickt während der Antwort der Befragten öfters: Das Kinn nach oben gereckt, zieht sie ihre Augenbrauen eng zusammen und wirft damit ihre Stirn in Falten, was ihr einen besorgten Ausdruck verleiht. Gleichzeitig schürzt sie ihre Lippen und lässt ihre Wangen einfallen. Überrascht sie eine Antwort oder zweifelt sie an deren Glaubhaftigkeit, senkt sie ihr Kinn und ihren Blick, als ob sie über den oberen Rand einer imaginären Brille schauen würde. Ihre Augenbrauen zieht Jung dabei mittig nach oben, während ihre Lippen ein kleines Rund formen.<sup>17</sup> Jungs Spiel hat etwas eigenartig Vertrautes, das nicht sofort zu benennen ist: Der beschriebene Gestus, zusammen mit Jungs halblanger Föhnfrisur, der Gerichtsrobe und dem modern-nüchternen Gerichtssaal-Setting, legt die Assoziation mit der im deutschsprachigen Raum bekannten TV-Richterin Barbara Salesch nahe.<sup>18</sup> Die ästhetischen und dramaturgischen Anleihen theatraler Gerichtsformate von medialen Gerichtsformaten spielen für mein Erkenntnisinteresse eine untergeordnete Rolle, sind für weiterführende medienwissenschaftliche Forschungsarbeiten jedoch relevant.

## 1.1 Forschungsfragen und Thesen

Schwerpunkte der vorliegenden Studie sind theatrale Gerichtsformate im deutschsprachigen Gegenwartstheater, die allesamt durch unterschiedliche Elemente der Publikumspartizipation geprägt sind. Es werden die folgenden zentralen Forschungsfragen untersucht:

- Worin liegen die strukturelle und funktionelle Spezifik des theatralen Gerichtsformats?
- Worin liegt das politische Potenzial des theatralen Gerichtsformats?

Meine These lautet, dass das theatrale Gerichtsformat sich anbietet, durch die Verhandlung von konkreten Rechtsfällen die Möglichkeit einer stellvertretenden Verhandlung von grossen Fragen nach dem demokratischen Miteinander zu schaffen. In der gemeinsamen Aufarbeitung von gesellschaftlichen «Verletzungen» sehe ich das politische Potenzial von theatralen Gerichtsformaten. Im Gegensatz zur Gerichtsverhandlung verfügt das theatrale Gerichtsformat meiner These folgend über das Poten-

16 Vgl. *Hexenjagd* nach Arthur Miller. Regie: Robert Icke, Premiere: Theater Basel Schauspielhaus, 11. 1. 2019, besuchte Aufführung: 14. 4. 2019.

17 Vgl. exemplarisch: *Hexenjagd*. Videoaufzeichnung (DVD) der Premiere vom 11. 1. 2019 im Theater Basel Schauspielhaus, Archiv von G. B., Timecode 01:48:50–01:50:38.

18 Vgl. Richterin Barbara Salesch. Sat.1, D 2000–2012, 45 Min. Mehr dazu im vierten Kapitel in dieser Arbeit.

zial, auch abstrakte Konzepte oder gesellschaftliche Systeme verhandelbar zu machen. Das Spezifikum des theatralen Gerichtsformats liegt in der bewussten Überlagerung von komplexen gesamtgesellschaftlichen Fragen mit dem (meist binären) Urteil des Gerichtsformats. Es ist wahrscheinlich, dass diese Überlagerung bei den einzelnen Zuschauer\*innen zu einem subjektiven inneren Konflikt führt, welcher wiederum in der Versammlung des Publikums oder gemeinsam im (medialen) Nachhall der Theateraufführung kollektiv ausgehandelt wird. Verschärft wird dieser Konflikt mit der für das theatrale Gerichtsformat spezifischen Möglichkeit der Zuschauer\*innen, in unterschiedlichen gerichtlichen «Funktionsrollen»<sup>19</sup> am Geschehen zu partizipieren. In der vorliegenden Studie arbeite ich mit dem Begriff der Funktionsrolle, um eine Rolle zu bezeichnen, welche mit einer beruflichen Tätigkeit im Gericht einhergeht.

## 1.2 Untersuchungsgegenstand

Ich habe den «Zeit/Raum»<sup>20</sup> des Untersuchungsgegenstandes auf den deutschsprachigen Raum (Schweiz, Deutschland und Österreich) der letzten zehn Jahre beschränkt. Die Selektion der in dieser Studie untersuchten Beispiele erfolgte aus einem Korpus von theatralen Gerichtsformaten anhand folgender Kriterien:

- Die ausgesuchten Inszenierungs- und Performancebeispiele referenzieren strukturell und funktionell auf eine Gerichtsverhandlung.
- Die theatralen Gerichtsformate sollen möglichst viele unterschiedliche Modi der Publikumspartizipation aufweisen.
- Die ausgesuchten Beispiele sollen eine möglichst grosse Spannweite an Wirkungs-, Spiel-, Arbeits- und Organisationsweisen des theatralen Gerichtsformats abbilden.
- Die Beispiele sollen im deutschsprachigen Raum in den letzten zehn Jahren zu sehen gewesen sein.

Ich beschränke mich auf die Untersuchung von Produktionen, welche in einem künstlich gesetzten, als Theater «ausgeflaggt» Rahmen stattfinden (sei es durch verantwortliche und mitwirkende Personen, Aufführungsort beziehungsweise Institution, Kuration, Öffentlichkeitsarbeit, Gestus usw.). Nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind sogenannte *mock trials* zu Übungszwecken innerhalb einer Ausbildung, wie etwa die an juristischen Fakultäten populären *moot courts*, in denen angehende

19 Härter 2001, S. 377. Der Rechtshistoriker Karl Härter benutzt den Begriff der Funktionsrolle, ohne ihn zu klären. Ich verwende ihn in meiner Arbeit ebenfalls, da ich finde, dass der Rollenbegriff im Gerichtskontext über die jeweils zugeschriebene Funktion geklärt ist; vgl. Goffman 1973, S. 95: Eine begriffliche Unterscheidung zwischen beruflicher und privater Rolle nimmt Goffman nicht vor.

20 Hulfeld 2000, S. 400. Ich verwende diesen Begriff in meiner Arbeit, wenn ich über einen zeitlich und räumlich begrenzten Untersuchungsgegenstand wie beispielsweise das Heilige Römische Reich spreche.

Jurist\*innen verschiedener Universitäten gegeneinander antreten, indem sie fiktive Gerichtsfälle vor Berufsrichter\*innen rhetorisch geschickt verhandeln.<sup>21</sup>

Drei der acht in dieser Studie untersuchten Beispiele stammen vom Schweizer Regisseur Milo Rau, der für seinen künstlerischen Umgang mit Gerichtsverhandlungen bekannt wurde: Das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* und das Doppelprojekt *Die Zürcher Prozesse* und *Die Moskauer Prozesse*.<sup>22</sup> In *Das Kapitalismustribunal* realisierte der Verein Haus Bartleby – Zentrum für Karriereverweigerung in Wien die erste Prozessphase eines gross angelegten Tribunals mit dem ambitionierten Ziel, eine wirtschaftliche Verfassung zu verabschieden.<sup>23</sup> Ebenfalls über die Schuld von Geld wird in der Performance *Trials of Money* des in Belgien lebenden Schweizer Performancekünstlers Christophe Meierhans verhandelt.<sup>24</sup> Am Schauspiel Frankfurt zeigte der Regisseur Oliver Reese im Rahmen eines Doppelprojekts zwei Prozessdramen – die Uraufführung von Ferdinand von Schirachs Erfolgsstück *Terror* und eine der meist gespielten deutschen Komödien, Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug* – mit fast identischer Besetzung und ähnlichem Bühnenbild.<sup>25</sup> Wie es bereits in *Terror* konzeptionell angelegt ist, sind auch in der Festivalproduktion *Please, Continue (Hamlet)* von Yan Duyvendak und Roger Bernat die Zuschauer\*innen dazu angehalten, über die Schuld des Angeklagten zu urteilen.<sup>26</sup>

Die ausgewählten Inszenierungs- und Performancebeispiele werden anhand folgender Leitfragen untersucht:

- In welchen Funktionsrollen partizipieren die Zuschauer\*innen in den ausgesuchten theatralen Gerichtsformaten?
- Worin liegt das politische Potenzial der Publikumpartizipation?

21 Zu *moot courts* vgl. Hannemann 2015; vgl. Tschui 2014, S. 212–220: Die Zurschaustellung von didaktischen Übungen im Gerichtskontext ist kein neues Phänomen. Zur politischen Schulung von Mitgliedern des sogenannten Äusseren Standes wurden in der Stadt Bern bereits ab 1780 bis zu seiner Auflösung 1799 einmal jährlich «Criminal Procedures» veranstaltet, in denen jeweils drei junge Bürger als Ankläger, Verteidiger und Gerichtsberichterstätter fiktive oder reale Strafrechts- und Zivilrechtsfälle vor Publikum verhandelten; zum Äusseren Stand vgl. Holenstein: Äusserer Stand (Web).

22 Vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 18. 12. 2009; vgl. *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Sacharow-Zentrum Moskau, 1. 3.–3. 3. 2013; vgl. *Die Zürcher Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Theater Neumarkt Zürich, 3. 5.–5. 5. 2013.

23 Vgl. *Das Kapitalismustribunal*. Regie: Haus Bartleby e. V. – Zentrum für Karriereverweigerung, Aufführung: brut Theater Wien, 1. 5.–12. 5. 2016.

24 Vgl. *Trials of Money*. Regie: Christophe Meierhans, Premiere: Kaaitheater Brüssel, 18. 4. 2018, besuchte Aufführungen: Tojo Theater Bern 20. 5. 2018 und 21. 5. 2018.

25 Vgl. Schirach 2016; vgl. Kleist 2001; vgl. *Der zerbrochne Krug* nach Heinrich von Kleist. Regie: Oliver Reese, Premiere: Schauspiel Frankfurt, 2. 10. 2015, besuchte Aufführung: Frankfurt 30. 10. 2015; vgl. *Terror* nach Ferdinand von Schirach. Regie: Oliver Reese, zeitgleiche Uraufführung: Schauspiel Frankfurt und Deutsches Theater Berlin, 3. 10. 2015, besuchte Aufführung: Frankfurt 30. 12. 2015.

26 Vgl. *Please, Continue (Hamlet)*. Regie: Yan Duyvendak und Roger Bernat, Premiere: GRÜ Theater Genf, 8. 11. 2011, besuchte Aufführung: Kaserne Basel, 22. 1. 2015.

### 1.3 Inszenierungsanalyse und theaterhistoriografische Arbeit

Bei der Untersuchung von theatralen Gerichtsformaten gehe ich inszenierungsanalytisch sowie theaterhistoriografisch vor.<sup>27</sup> Diese methodischen Ansätze bedürfen vorab einer Klärung.

Das Korpus von ausgewählten theatralen Gerichtsformaten setzt sich quellentechnisch disparat zusammen:

- a) Einmaliger Theaterbesuch und vorhandene Aufführungsaufzeichnung:  
*Terror; Der zerbrochne Krug; Please, Continue (Hamlet)*
- b) Mehrmaliger Theaterbesuch und vorhandene Aufführungsaufzeichnung:  
*Trials of Money*
- c) Kein Theaterbesuch, jedoch vorhandene Aufführungsaufzeichnungen:  
*Das Kapitalismustribunal*
- d) Kein Theaterbesuch und keine Aufführungsaufzeichnung:  
*Die letzten Tage der Ceausescus; Die Zürcher Prozesse; Die Moskauer Prozesse*

Gemäss der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte wäre von den Beispielen unter a) und b) eine Aufführungsanalyse möglich, welche durch Erinnerungsprotokolle und während der Aufführung angefertigte Notizen unterstützt werden könnte. Videoaufzeichnungen können ergänzend als Erinnerungsstütze genutzt werden, jedoch bestehe die Gefahr einer «Überschreibung» der subjektiven Erinnerung. Fusst die Analyse nicht auf der Aufführungssituation, sondern auf anderen Produktions- und Rezeptionsdokumenten, spricht Fischer-Lichte von theaterhistoriografischer Forschungsarbeit:<sup>28</sup>

«Der Unterschied [zwischen Aufführungsanalyse und theaterhistoriografischem Verfahren] mag manchem gering erscheinen; er ist jedoch fundamental. Während im ersten Fall die Hilfsmittel das in einer Aufführung Wahrgenommene und Erlebte wieder in Erinnerung rufen sollen beziehungsweise die Erinnerung bestätigen oder widerlegen, handelt es sich im zweiten Fall um Dokumente zur Aufführung, welche an die Stelle der eignen Erinnerung treten. Folglich geht es um eine Auswertung und Deutung dieser Dokumente.»<sup>29</sup>

Milo Raus Arbeiten und *Das Kapitalismustribunal* unter c) und d) könnten gemäss Fischer-Lichte in meinem Fall nur mittels theaterhistoriografischer Forschungsarbeit untersucht werden. Ich folge Fischer-Lichte dahingehend, dass ich Raus Gerichtsformate unter d) theaterhistoriografisch untersuche, da sich die Analyse ausschliesslich

27 Die Ausführungen zur Differenzierung von Aufführung und Inszenierung beziehungsweise zu Analysen anhand des Anschauungsbeispiels *Please, Continue (Hamlet)* stammen mit einigen Veränderungen und Kürzungen aus dem Aufsatz: Boesch: Varianten der Wiederholung (Web).

28 Vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 72–77.

29 Ebd., S. 79.

auf Produktions- und Rezeptionsdokumente (ohne Filmaufnahme der Aufführung) stützen kann. Anstelle einer Aufführungsanalyse verwende ich die Inszenierungsanalyse, um die Beispiele unter a), b) und c) zu untersuchen.

Auf die Unterscheidung von Aufführungs- und Inszenierungsanalyse möchte ich im Folgenden kurz eingehen. Dafür ist es erforderlich, den Unterschied zwischen Aufführung und Inszenierung zu klären:<sup>30</sup> Im Aufsatz *Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung* setzten sich Joachim Fiebach und Rudolf Münz bereits im Jahr 1974 mit dem Verhältnis von Aufführung und Inszenierung und den entsprechenden Analysen auseinander. Nach Fiebach und Münz ist die Inszenierung das – paradoxerweise nur durch die Aufführung überhaupt existent werdende – «Invariante», Feststehende, Gleichbleibende».<sup>31</sup> Die «übergreifenden festen Inhalte und gestalterischen Strukturen»<sup>32</sup> werden durch wiederholte Aufführungen vermittelt und manifestieren sich so in der Inszenierung. Folgt man den Autoren, so können nur dann Aussagen über das «Invariante» gemacht werden, wenn zumindest eine Vergleichsgröße zur Aufführung vorliegt. Die Aufführung hingegen stellt das einzigartige Variante dar, welches in der Aufführungsanalyse im Hinblick auf die Wahrnehmung, die Erinnerung des Wahrgenommenen und die Versprachlichung des Erinnerungten untersucht werden kann.<sup>33</sup> Während das Erkenntnisinteresse der Aufführungsanalyse auf der Einzigartigkeit der Aufführungssituation liegt und daher die Voraussetzung immer der Besuch mindestens einer Aufführung ist, ist es bei der Inszenierungsanalyse aufgrund des Erkenntnisinteresses am «Invarianten» weniger relevant, ob es sich bei den Quellen um besuchte Aufführungen oder um Videomitschnitte handelt, sofern mindestens zwei «Varianten» gesehen werden können, um auf das «Invariante» zu schliessen. Unter dieser Prämisse ist es mir möglich, neben den Inszenierungsanalysen der Beispiele unter a) und b) auch eine des *Kapitalismustribunals* unter c) vorzunehmen.

Methodisch unterscheiden sich Aufführungs- und Inszenierungsanalyse nicht: Vereinfacht gesagt, wird bei beiden Ansätzen ausgehend von einem bestimmten Erkenntnisinteresse eine Fragestellung formuliert, die in der Untersuchung als eine Art Taschenlampe dient. Jene Vorgänge, welche im Lichtkegel der Taschenlampe zu liegen kommen, werden möglichst anschaulich und präzise beschrieben. Die Deutungen beziehungsweise Erfahrungen werden durch Versprachlichung «mitteilbar und analysierbar».<sup>34</sup> Durch diese (inter)subjektive Reflexion können unter Rückbezug auf den beschriebenen Vorgang oder die gemachte Erfahrung Argumente begründet und belegt werden, welche wiederum zur Beantwortung der Fragestellung beitragen.<sup>35</sup> Es handelt sich folglich bei der Aufführungs- und der Inszenierungsanalyse nicht

30 Was genau eine Aufführung ist und wie sie sich von der Inszenierung unterscheidet, wurde vornehmlich um die Jahrtausendwende problematisiert und ist Gegenstand einer andauernden Diskussion. Exemplarisch hierzu vgl. Fischer-Lichte, Risi und Roselt 2004; vgl. Fischer-Lichte 2004; vgl. Hiß 1993; vgl. Wille 1991; vgl. Möhrmann 1990; vgl. Weiler und Roselt 2017, S. 57–59.

31 Fiebach und Münz 1981, S. 315.

32 Ebd., S. 314.

33 Vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 79.

34 Weiler und Roselt 2017, S. 85.

35 Vgl. ebd., S. 79 f.

um zwei verschiedene Methoden, sondern um dieselbe Methode mit unterschiedlichem Erkenntnisinteresse und anderen Quellen.<sup>36</sup>

Die Inszenierungsanalyse ist wie aufgezeigt für die Untersuchung des sich wiederholenden, stabilen Konzeptes beziehungsweise des ‹Invarianten› als Analysemethode des theatralen Gerichtsformats sehr gut geeignet: Die Quellenlage der ausgesuchten Beispiele stützt diese Methodenwahl. Neben den Aufführungsaufzeichnungen ziehe ich für die Inszenierungsanalysen auch andere Produktions- und Rezeptionsdokumente wie Kritiken, Regietagebücher, Programmhefte usw. hinzu.

## 1.4 Aufbau, Leitfragen und Methoden

Die Studie ist in drei Grosskapitel (Kapitel 2, 3 und 4) gegliedert, welche sich grob den Begriffen ‹Theorie›, ‹Geschichte› und ‹Partizipation› zuordnen lassen. Die drei verschiedenartigen Zugriffe verlangen jeweils nach einer geeigneten Methode. Diesem Aufbau folgend, gehe ich zuerst auf die Leitfragen der einzelnen Grosskapitel, dann auf die im Kapitel angewendete Methode ein.

### Erstes Grosskapitel ‹Theorie›:

#### ‹Theater und Rechtsprechung zwischen Spiel und Agon›

Während Rechtsprechung gemeinhin auf das statusverändernde Urteilen reduziert wird, wird Theater als Als-ob-Spiel charakterisiert. Dass Gerichtsverhandlungen eine theatrale Dimension aufweisen und dennoch ernste Folgen nach sich ziehen können, streiten die wenigsten ab. Die Rechtshistorikerin und Medientheoretikerin Cornelia Vismann identifiziert in ihrer Monografie *Medien der Rechtsprechung* denn auch zwei Dispositive, welche sich in der Rechtsprechung durch bestimmte Medien wie Akten, Videoaufnahme, Fernsehübertragung und weitere manifestieren würden: das theatrale und das agonale Dispositiv.<sup>37</sup> Das altgriechische Wort *agón* bezeichnet zunächst verschiedene Formen von (Wett-)Kämpfen; Vismann baut ihr agonales Dispositiv der Rechtsprechung explizit auf Walter Benjamins im Rahmen seiner Tragödientheorie vorgenommenen Deutung von Agon als Opferritual auf. Dagegen klärt sie ihren dem theatralen Dispositiv zugrunde liegenden Theaterbegriff nicht. Für mich stellt sich im ersten Grosskapitel daher folgende Leitfrage:

- Wie lässt sich das von Cornelia Vismann für die Rechtsprechung postulierte theatrale und agonale Dispositiv in der Untersuchung von theatralen Gerichtsformaten nutzbar machen?

36 Phänomenologische Untersuchungen müssten entsprechend stets mittels Aufführungsanalysen durchgeführt werden, während ich die Möglichkeit eines semiotischen Ansatzes sowohl in der Aufführungsanalyse als auch in der Inszenierungsanalyse sehe.

37 Vgl. Vismann 2011.

Um diese Frage zu beantworten, ist es notwendig, den Theaterbegriff von Vismann ‹herauszudestillieren›. Da Vismann dem theatralen Dispositiv einen – dies sei an dieser Stelle vorweggenommen – engen Theaterbegriff zugrunde legt, stelle ich ihr Dispositivkonzept einem theaterwissenschaftlichen Modell gegenüber, welches auf einem sehr breiten Theaterbegriff fusst: Das Modell der szenischen Vorgänge von Andreas Kotte geht davon aus, dass Zuschauer\*innen einen Vorgang am wahrscheinlichsten dann als Theater bezeichnen, wenn er hervorgehoben und Konsequenzvermindert ist. Die beiden Achsen ‹Hervorhebung› und ‹Konsequenzverminderung› spannen ein Kontinuum auf, in dem potenzielle Theaterphänomene von den Schauenden graduell verortet werden können. Für meine Untersuchung ist Kottes Modell auch deswegen reizvoll, weil sich damit gerade Grenzphänomene wie Schauprozesse oder Tribunale im Vergleich zu theatralen Gerichtsformaten analysieren lassen.<sup>38</sup> Um Vismanns Dispositivkonzept der Rechtsprechung mit dem Modell der szenischen Vorgänge von Kotte zusammenzudenken, ziehe ich die Spieldefinition des Kulturanthropologen Johan Huizinga hinzu.

Auf dieser Diskussion aufbauend, wird mit dem Konzept der *parrhesia* (Rede mit Wahrheitsanspruch) abschliessend der Frage nachgegangen, wo theatrale Gerichtsformate im Spannungsfeld von Spiel und Ernst hinsichtlich ihres politischen Potenzials zu verorten sind. Da in theatralen Gerichtsformaten auf ein ‹aussertheatrales› institutionelles Format zugegriffen wird, dessen Struktur und Ästhetik als Wirklichkeitsbeweis fungieren kann, stehen sie (vor)schnell unter Verdacht, dokumentarisch zu sein, was wiederum häufig zu einer Subsumierung unter ‹politisches Theater› führt. Nicht selten rotieren die Fragen um die ‹Echtheit› der Verfahrensaspekte, zum Beispiel des verhandelten Gerichtsfalls, des Gerichtspersonals, der Requisiten, des Fachjargons etc. Eine weitere Leitfrage des zweiten Kapitels lautet daher:

- Inwiefern können die ausgesuchten theatralen Gerichtsformate als dokumentarisches Theater (mit einem Wahrheitsanspruch) angesehen werden?

Ausgehend von diesen Beispielen untersuche ich das politische Potenzial von theatralen Gerichtsformaten hinsichtlich ihres Wahrheitsanspruches und ergänze die Analyse mit Überlegungen zur Art der Publikumspartizipation.

### **Methode: Kontrastiver Vergleich**

Die inszenierungsanalytische und theaterhistoriografische Untersuchung der acht Fallbeispiele wird im zweiten Kapitel systematisch mit einem kontrastiven Vergleich zweier theoretischer Konzepte aus unterschiedlichen Disziplinen verknüpft: Das Dispositivkonzept von Vismann wird mit dem theaterwissenschaftlichen Modell der szenischen Vorgänge von Kotte konfrontiert. Die beiden Konzepte weisen trotz unterschiedlicher disziplinärer Ausrichtungen, Anwendungs- und Geltungsbereichen und zugrunde liegender Theaterbegriffe erstaunliche Parallelen auf. Als übergeordneten *missing link* schlage ich den Spielbegriff des Kulturanthropologen Johan Huizinga vor. Den Vergleich rei-

<sup>38</sup> Vgl. Kotte 2012.

chere ich mit weiteren theatralen Gerichtsformaten an, welche bei der Diskussion als Anschauungsbeispiele (Vismann) oder als Anwendungsbeispiele (Kotte) dienen.

### **Zweites Grosskapitel «Geschichte»: «Theater und Theatralität»**

Der Theater- und Literaturwissenschaftler Kai van Eikels beschreibt gegenwärtige künstlerische Praxen, welche «quasi-institutionelle Formen aus anderen Bereichen des Lebens»<sup>39</sup> adaptieren, als «hybride Institutionalisierungen».<sup>40</sup> Ihm folgend verstehe ich das theatrale Gerichtsformat als ein Hybrid der beiden Institutionen Theater und Gericht. Hybride Institutionalisierungen zeichnen sich gemäss van Eikels vor allem dadurch aus, dass «die im bürgerlichen Theater einschlägige Beziehung zwischen Performer und Publikum erst einmal zurück[ge]stellt»<sup>41</sup> wird. Es stelle sich folglich die Frage, wie Menschen an einem Anlass partizipieren können.<sup>42</sup> Um die Partizipation in Gerichtsformaten im deutschsprachigen Gegenwartstheater zu untersuchen, halte ich die vertiefte Untersuchung der historischen Genese von Theater und Gericht als Institutionen im 18. und 19. Jahrhundert für notwendig, da sich die Vorstellung davon, wie Theateraufführungen beziehungsweise Gerichtsverhandlungen auszusehen haben, wie man sich darin zu verhalten und was man von ihnen zu erwarten hat, ungefähr im selben Zeitraum ausgebildet haben.

Durch die Konfrontation von theaterwissenschaftlichen Publikationen zur aufklärerischen Theaterreform und zur Etablierung des literaturbasierten Illusionstheaters mit rechtshistorischen und rechtsphilosophischen Abhandlungen werden Literarisierungs-, Professionalisierungs- und Institutionalisierungsprozesse von Theater und Gericht im 18. und 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum aufgezeigt und miteinander in Bezug gesetzt. Eine Leitfrage im dritten Kapitel lautet daher:

- Sind Berührungspunkte und Wechselbeziehungen zwischen den Disziplinierungs- und Institutionalisierungsprozessen von Theater und Gericht vorhanden?

Ich gehe den Interdependenzen beziehungsweise Parallelentwicklungen zwischen Rechtsgeschichte und Theatergeschichte vor dem Hintergrund des foucaultschen Disziplinardispositivs nach.<sup>43</sup> Das Disziplinardispositiv, welches «auf eine Form der in einer unpersönlichen Infrastruktur von Verfahren, Standards und Normen verankerten, «organisch» verkörperten Macht»<sup>44</sup> verweist, verstehe ich als historisch einzigartige Konstellation in der Disziplinargesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts.

Obschon ich die theatergeschichtlichen Verläufe in diesem «Zeit/Raum» durch die Brille

39 van Eikels 2013, S. 157.

40 Ebd., S. 158.

41 Ebd., S. 157.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. beispielsweise Foucault: Überwachen 1977; vgl. Foucault: Räume 2003, S. 931–942. Ich gebe dem Begriff «Disziplinardispositiv» gegenüber der ebenfalls gebräuchlichen Bezeichnung «Disziplinierungsdispositiv» den Vorzug, um die Zugehörigkeit zu Foucaults Machttheorie kenntlich zu machen.

44 Pasquinelli 2017, S. 135.

des foucaultschen Disziplinar dispositivs betrachte, verstehe ich die sich vollziehenden Normierungsprozesse nicht als Teile einer linearen Erfolgsgeschichte von Disziplinierung. Von Programmschriften, ideologischen Denkschriften und politisch-juristischen Forderungen auf die tatsächliche Produktions- und Rezeptionspraxis zu schliessen, würde der Koexistenz von mannigfaltigen Theaterformen nicht gerecht. Trotz einflussreicher Bestrebungen, das Publikumsverhalten, die Schauspielkunst und auch das gesellschaftliche Benehmen zu reglementieren und zu kontrollieren, zeugen diverse Phänomene von der Widerständigkeit und Reaktanz von Theater. An dieser Stelle möchte ich auf einige theaterhistorische Aspekte hinweisen, die aufzeigen, dass es sich beim Disziplinar dispositiv um ein theoretisches Konglomerat von Tendenzen, Leitfäden und kontinuierlichen Entwicklungen handelt, welche sich weder homogen noch absolut durchsetzten und somit auch eine andere Lesart als jene einer Disziplinargeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts erlauben.

Andreas Kotte attestiert den vielfältigen Formen von europäischem Wandertheater in seiner *Theatergeschichte*, dass sie «die Theatralität des [18.] Jahrhunderts stärker prägen als bisher erwogen».<sup>45</sup> So blieben im 18. Jahrhundert der nomadische Charakter von Theater und ephemere Bühnenformen gegenüber stehenden, festen Theaterbauten und der Sesshaftmachung von Schauspieler\*innen dominierend.<sup>46</sup> Auch was die gespielten Stoffe angeht, stand nicht wie programmatisch gefordert die Erbauung und Erziehung des Publikums im Vordergrund, sondern die Zerstreuung und Unterhaltung der Zuschauer\*innen. Davon zeugt auch der Höhepunkt der Trivialdramatik (dieser wertende Ausdruck weist auf nicht eingelöste aufklärerische Ideale hin) zur Zeit der Französischen Revolution.<sup>47</sup>

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts feierte ein einflussreiches Theaterexperiment in ganz Europa grossen Erfolg: Das Meininger Hoftheater von Herzog Georg II. Zwischen 1874 und 1890 reisten «die Meininger» mit ihrer neuartigen Inszenierungskunst durch Europa:<sup>48</sup> Insgesamt wurden in drei Dutzend Städten über zweieinhalbtausend Vorstellungen gezeigt.<sup>49</sup> Obwohl die Meininger ihre Gastspiele in stehenden, institutionalisierten Theaterhäusern aufführten, standen sie als reisendes Schauspielensemble «in der Tradition der mittelalterlichen Komödianten und Joculatores»<sup>50</sup> für einen gänzlich anders gearteten Spielbetrieb.

«Unbestritten nimmt der bürgerliche Einfluss in allen Bereichen des Theaterwesens zu [...], aber gerade die im Sinne von europaweiter Ausstrahlung bedeutendste Theater-

45 Kotte 2013, S. 318.

46 Vgl. ebd., S. 311.

47 Vgl. ebd., S. 309, S. 317.

48 Zu den Charakteristiken des Meininger Hoftheaters zählen der historische Realismus der prächtigen Ausstattungen, die «Werktreue» der aufgeführten Originaldramen aus dem klassischen Stückrepertoire, die technisch ausgeklügelte (Massen-)Szenen-, Licht- und Tonregie und das Spiel mit der vierten Wand: Zusammen erzeugten die inszenatorischen und szenischen Mittel eine neue Illusionsästhetik. Vgl. vertieft zu den Meininger: Fischer-Lichte 1999, S. 217–235.

49 Vgl. Kotte 2013, S. 351; vgl. Gronau 2015, S. 48.

50 Gronau 2015, S. 50.

unternehmung, das ‹Meininger Theater› stimmt mit diesem Grundmuster kaum überein, das Besondere verweigert sich dem Allgemeinen.»<sup>51</sup>

Das sich vergrößernde Eisenbahnschienennetz ebnete nicht nur den reisenden Meinigern den Weg zum Erfolg, sondern machte auch den von ihnen kritisierten Personenkult um internationale Theaterstars erst möglich. Das Meininger Hoftheater forderte die ‹Ein- und Unterordnung der Virtuosen»<sup>52</sup> und prägte so den Begriff des Ensemblespiels. Während einer Meininger-Aufführung von Schillers *Die Räuber* im Düsseldorfer Schauspielhaus im Jahr 1880 brach ein Disput zwischen Traditionalisten und Reformern aus, der von der Kontroverse um das dominierende Virtuosenstum zeugt: ‹Während die einen lautstark dem im Virtuosenstheater verbreiteten Brauch des *Hervorrufens* einzelner Schauspieler\*innen folgten, begannen die anderen, sie lautstark niederzuzischen, sodass im entstehenden Tumult die Vorstellung völlig unterging».<sup>53</sup> Dieser einzelne Vorfall der unüberhörbaren Emotionsentladungen im Zuschauerraum zeigt exemplarisch, was Studien systematisch aufzeigen konnten; dass auch Ende des 19. Jahrhunderts keine vollständige Publikumsdisziplinierung existierte.<sup>54</sup>

Ende des 19. Jahrhunderts zogen grosse öffentliche Attraktionen und Spektakel wie sportliche Grossveranstaltungen, Weltausstellungen, ‹Kolonial- und Völkerschauen›, zoologische Gärten, Zirkusse und Panoptiken Massen an Zuschauer\*innen an, welche nun ebenfalls mobiler waren.<sup>55</sup> Die verstärkten Kommerzialisierungstendenzen nach dem Inkrafttreten der Gewerbefreiheit für deutsche Theater im Jahr 1869, der Siegeszug des Unterhaltungstheaters und der Spektakelkultur wirft hinsichtlich der Legitimation einer rein disziplinargeschichtlichen Lesart ebenfalls Fragen auf.

Die zweite Leitfrage des zweiten Grosskapitels lautet:

- Welche Gerichts- beziehungsweise Theateröffentlichkeit bildet sich aus und wo findet diese statt?

Institutionen generieren ihre jeweilige Öffentlichkeit: Als Beispiel sei die Öffentlichkeitsmaxime von Gerichtsverhandlungen genannt, welche durch das Zulassen eines Gerichtspublikums eine Volksöffentlichkeit generieren sollte.<sup>56</sup> Der deutsche Begriff ‹Publikum› gilt als der wichtigste Vorläufer des Öffentlichkeitsbegriffs, welcher im 18. Jahrhundert aufkommt.<sup>57</sup> Er ist das Resultat einer Eindeutschung des im frühen 17. Jahrhundert aufkommenden französischen Begriffes *le public*. Die Wurzel dieser Wörter wird meist im lateinischen *publicus* beziehungsweise *populus* vermutet:

51 Kotte 2013, S. 346.

52 Ebd., S. 352.

53 Gronau 2015, S. 50. Hervorhebung im Original.

54 Vgl. exemplarisch: Rector 2012, S. 55–76.

55 Vgl. Gronau 2016, S. 22.

56 Vgl. Fögen 1974.

57 Vgl. dazu Hölscher 1997, S. 26.

«Damit verweisen sie [die gängigen Herleitungen des Öffentlichkeitsbegriffes] auf die Übernahme römischer Rechtsvorstellungen, die den Staat als Repräsentation der politischen Ordnung und des Gemeinwohls sahen, worauf sich der Ausdruck «res publica» bezieht und dem der Begriff des Privaten entgegengesetzt ist.»<sup>58</sup>

Gemäss dem Philosophen Ludger Schwarte stammt – und dies sei bisher von der Forschung ignoriert worden – auch das lateinische Substantiv *publicum* vom griechischen Wort *théatron* für «Schaustätte» ab. Theatralität und Öffentlichkeit seien somit aufs Engste miteinander verknüpft:

«Die Verwandtschaft mit dem Theatron ist [...] auch noch beim Auftauchen des Wortes Öffentlichkeit im Deutschen zu spüren. So wird im 16. Jahrhundert öffentlich nicht mit «gemein» gleichgesetzt, sondern im Sinne von «offenbar» und «bekannt» gebraucht. Erst im 17. Jahrhundert wird öffentlich auch im Sinne von staatlich gebraucht. Wenn Öffentliches und Staatliches in der Frühen Neuzeit gleichgesetzt werden, so liegt dies an der für diese Epoche typischen Verknüpfung von Herrschaft und Selbstdarstellung.»<sup>59</sup>

Dem Soziologen Jürgen Habermas folgend, ist diese Epoche von einer repräsentativen Öffentlichkeit einer monarchischen Gesellschaft geprägt, die sich dann im 18. Jahrhundert zu einer bürgerlichen Öffentlichkeit einer demokratischen Gesellschaft wandelte. Das Aufkommen von Druckmedien wirkte als Katalysator bei der Ausbildung einer bürgerlichen Schicht. Um die Wende zum 19. Jahrhundert setzte sich der Ausdruck «öffentliche Meinung» durch, welcher in enger Verbindung zur Presse steht:<sup>60</sup>

«Zur Bildung einer «öffentlichen Meinung» gehörte eine bestimmte Form der Rationalisierung und sozialen Vermittlung von Einzelmeinungen, für welche die modernen Medien der Massenpresse, soziale Institutionen wie Salon und Kaffeehaus seit dem späten 17. Jahrhundert eine wesentliche Voraussetzung bildeten.»<sup>61</sup>

Im 19. Jahrhundert unterschied sich der Begriff der «Öffentlichkeit» von jenem des «Publikums» darin, dass «Öffentlichkeit» institutionell unbegrenzt, quasi universal war, was sie von den anlassabhängigen, vielzähligen Publika unterschied.

Mit der Übersetzung von Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* ins Englische im Jahr 1989 nahm die Kritik am Öffentlichkeitskonzept zu.<sup>62</sup> So stellt die Theaterwissenschaftlerin Janelle Reinelt fest, dass die Begriffe «öffentlich» und «privat» stets im historischen Wandel zu begreifen seien. Die sogenannte «bürgerliche Öffentlichkeit», zu der nicht alle Personen gleichermassen Zugang hatten, sei keine monolithische Kugel. Auch Habermas' Verständnis eines «rationalen Arguments» sei begrenzt und greife zu

58 Schwarte 2009, S. 150.

59 Ebd., S. 151.

60 Vgl. Hölscher 1997, S. 28.

61 Ebd., S. 13.

62 Zur Rezeptionsgeschichte von Habermas' Öffentlichkeitskonzept vgl. Balme 2014, S. 4–12.

kurz.<sup>63</sup> Aufgrund dieser Kritikpunkte wird in Forschungsarbeiten vermehrt der Plural verwendet: von (Gegen-)Öffentlichkeiten ist die Rede.<sup>64</sup> In der Rechtswissenschaft wird der Öffentlichkeitsbegriff im Singular verwendet, wie in ‹Partei-›, ‹Gerichts-› oder ‹Volksöffentlichkeit›. Da ich mich in der vorliegenden Arbeit zwischen zwei Sphären mit unterschiedlichen Forschungstraditionen bewege, halte ich die gleichzeitige Verwendung des Öffentlichkeitsbegriffs im Theaterkontext im Plural und im Rechtskontext im Singular für verwirrend: Ich verwende daher den Öffentlichkeitsbegriff im Singular.

### **Methode: Transfergeschichtlicher Ansatz**

Im zweiten Grosskapitel nehme ich einen transfergeschichtlichen Vergleich zwischen Disziplinierungs- und Institutionalisierungsprozessen von Theater und Gericht im 18. und 19. Jahrhundert vor.<sup>65</sup> Der transfergeschichtliche Ansatz nimmt Alteritäten von Austauschprozessen zwischen synchronen Phänomenen in den Fokus und erlaubt es «[...] die wechselseitige Beeinflussung und Bedingtheit, de[n] hybride[n] Status, die Interferenz und Überlagerung von Identitäten, Kulturen, Künsten und Medien» zu untersuchen.<sup>66</sup> Als Denkfigur in der transfergeschichtlichen Analyse dient mir Michel Foucaults Disziplinardispositiv.

Von der vielleicht naheliegenden Methodenwahl der Dispositivanalyse von Theater und Gericht beziehungsweise von Gerichtsformaten habe ich abgesehen, da ich die Versammlung als den kleinsten gemeinsamen Nenner von Theater und Gericht betrachte. Obschon der Theaterwissenschaftler Lorenz Aggermann, sich auf den Philosophen Louis Althusser stützend, festhält, dass sich das Theaterdispositiv immer in einer Aufführung materialisieren müsse, da «andernfalls [...] seine Kräfte und Wirkungen leere Behauptung»<sup>67</sup> blieben, betont er, dass der Dispositivansatz erlaube,

«das Theater in seiner Gesamtheit in den Blick zu nehmen und damit dem wissenschaftlichen Diskurs auch jene fiktive und ideelle, utopische Dimension von Theater zu erschließen, die nicht selten den Rahmen einer Aufführung sprengt, weil sie sich nicht konkretisieren und materialisieren lässt».<sup>68</sup>

Als Beispiel für die Anwendung des Denkmodells ‹Theater als Dispositiv› führt Aggermann unter anderem Rudolf Münz' Theatralitätsgefüge an, auf das ich in dieser Arbeit noch eingehen werde.<sup>69</sup> Im Unterschied zu Aggermanns Deutung von Theater als Dispositiv, welches sich in der Aufführung konkretisiere, betrachtet die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß die Aufführung an sich als Dispositiv, um den engen, von Fischer-Lichte geprägten Aufführungsbegriff überwinden zu können.<sup>70</sup> Diese Position

63 Vgl. Reinelt: public sphere (Web).

64 Zu Gegenöffentlichkeiten vgl. Warner 2002.

65 Vgl. Lazardzig, Tkaczyk und Warstat 2012, S. 114–116.

66 Zitat: Ebd., S. 116; vgl. S. 112, S. 117.

67 Aggermann 2017, S. 12.

68 Ebd., S. 10.

69 Vgl. ebd., S. 14.

70 Vgl. Haß 2017, S. 91–93.

stimmt auch mit jener des Theaterwissenschaftlers André Eiermann überein; seiner Meinung nach vermag die Anwendung des Dispositivkonzepts auf die Aufführung das gemeinhin als konstitutiv angesehene Merkmal der Kopräsenz von Zuschauer\*innen und Akteur\*innen zu sprengen und zeigt, «dass das Ereignis einer Aufführung nicht von einer einzelnen, vermeintlich wesentlichen Bedingung [der Kopräsenz] abhängig ist, sondern aufgrund eines komplexen Bedingungsgefüges zustande kommt».<sup>71</sup>

Sowohl die Auslegung der Aufführung als Dispositiv als auch von Theater als Dispositiv ist für meine Studie nicht gewinnbringend, da der tatsächliche <Vollzug> eines formatierten Verfahrens während einer Versammlung elementar ist: Von einer Sprengung des Aufführungsbegriffes profitiert diese Arbeit nicht, zumal die Kopräsenz ein wichtiges Strukturmerkmal von Gerichtsverhandlungen und theatralen Gerichtsformaten ist. Die Öffnung des Aufführungsbegriffes hin zum Dispositivbegriff macht in meiner Studie nur im Rahmen der Untersuchung der historischen «Zusammenhangslinien»,<sup>72</sup> welche die Disziplinargesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts durchziehen, Sinn.

### **Drittes Grosskapitel «Partizipation»: «Partizipation in theatralen Gerichtsformaten»**

Im dritten Grosskapitel wird basierend auf der Analogie der Prozessmaximen Unmittelbarkeit, Mündlichkeit und Öffentlichkeit mit den theaterwissenschaftlichen Konzepten der Kopräsenz, Performativität und Theateröffentlichkeit der Frage nach der politischen Relevanz von theatralen Gerichtsformaten nachgegangen. Ich verzichte in meiner Dissertation darauf, eine eigene Definition des «Politischen» oder des politischen Theaters zu erarbeiten, sondern stütze mich neben Matthias Warstats Überlegungen zum politischen Potenzial von Theater auf zwei weitere theaterwissenschaftliche Positionen zu politischem Theater: die Definition von Benjamin Wihstutz und Christopher Balme Konzept der *theatrical public sphere*.<sup>73</sup> Es geht in dieser Arbeit nicht um eine binäre Bewertung der einzelnen Fallbeispiele als politisch oder unpolitisch, sondern um die Diskussion des übergeordneten politischen Potenzials des theatralen Gerichtsformats. Da man als Zuschauer\*in (frei nach Paul Watzlawick) nicht «nicht» partizipieren kann, sind die Rezipient\*innen einer Theaterraufführung stets auch Teilnehmer\*innen.<sup>74</sup> Die Begriffe «Teilnahme», «Teilhabe» oder «Beteiligung» sind in meiner Arbeit als Synonyme für «Partizipation» zu verstehen, wenn auch «Partizipation» stärker die «Prozessualität als das Ergebnis einer Mitwirkung»<sup>75</sup> akzentuiert. Die Unterscheidung in aktive beziehungsweise passive Partizipation wird somit überflüssig. Das lateinische

71 Eiermann 2017, S. 182.

72 Luhmann 1984, S. 12: «Es gibt bevorzugte Zusammenhangslinien, die zugleich bestimmte Begriffspositionen zentralisieren – zum Beispiel: Handlung/Ereignis; Ereignis/Element, Ereignis/Prozess/Ereignis/Selbstreproduktion (Autopoiesis), Ereignis/Zeit. Die Theorie schreibt sich entlang solchen Vorzugslinien selbst, ohne damit andere kombinatorische Möglichkeiten definitiv auszuschließen.»

73 Vgl. Wihstutz 2012, S. 155–160; vgl. Balme 2014.

74 Vgl. Watzlawick: Fünf Axiome (Web); vgl. ganzer Abschnitt Czirak 2014, S. 242: «Im theaterwissenschaftlichen Diskurs ist keine Modalität der Rezeption bekannt, die keinen Einfluss auf die Aufführung nimmt und somit als Form der Nicht-Partizipation definiert werden könnte.»

75 Czirak 2014, S. 242.

Wort *participatio* ist auf eine Übersetzung des altgriechischen Wortes *methechein* zurückzuführen, welches in Aristoteles' *Politik* ein Synonym für Teilnahme bei kollektiven Versammlungen ist: *participatio* kann zugleich die Teilhabe an Politik als auch Mitsprache im Gericht bedeuten. Gemeinhin wird Partizipation als «Involviertsein in einen kollektiven Entscheidungs- oder Handlungsprozess und die Möglichkeit der Einflussnahme auf andere Mitglieder einer Gemeinschaft»<sup>76</sup> verstanden. In der Soziologie und Politologie findet der Begriff schon länger Verwendung, um die Teilhabe an einer repräsentativen oder direkten Demokratie zu beschreiben.

Zu Beginn der 1920er-Jahre experimentierte die Dada-Bewegung mit partizipatorischen Kunstformen. Darunter war auch ein parodistisches theatrales Gerichtsformat: der *Procès Barrès* von André Breton, in dem Zuschauer\*innen über die Schuld des Angeklagten Maurice Barrès abstimmen konnten.<sup>77</sup> Der Partizipationsbegriff tauchte im Kunstkontext in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt auf. Dass er noch heute vor allem mit der physischen Aktivierung konnotiert ist, hängt mit den ideologisch aufgeladenen Theater- und Kunstexperimenten der 1960er-Jahre zusammen, welche versuchten, die Zuschauer\*innen durch körperliche Konfrontation und Mobilisierung politisch zu aktivieren. Obwohl Publikumspartizipation im Theaterkontext häufig mit dem negativ besetzten Begriff «Mitmachtheater» assoziiert wird, ist Partizipation im Kultursektor, in der Politik und im Bildungswesen grundsätzlich positiv konnotiert. Gemäss der Kunsthistorikerin Claire Bishop ist es problematisch, die Partizipation als intrinsisch fortschrittlich zu bewerten.<sup>78</sup> Wie Bishop betont der Kulturwissenschaftler Markus Miessen die Notwendigkeit des Konfliktes in der partizipatorischen Praxis: Analog zum Konzept des «konflikthaften Konsens»<sup>79</sup> der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe soll durch Kollaboration – anstelle von Kooperation – eine «konflikthafte Partizipation»<sup>80</sup> gefördert werden.

Wie in den eingangs genannten Beispielen beschrieben, ist im deutschsprachigen Gegenwartstheater eine Zunahme an Gerichtsformaten zu verzeichnen, in denen die Zuschauer\*innen nicht mehr «nur» zuschauen, sondern zusätzlich auf andere Weise partizipieren. Ich gehe beim theatralem Gerichtsformat davon aus, dass die Zuschauer\*innen in unterschiedlichen gerichtlichen Funktionsrollen partizipieren und somit einen wichtigen Beitrag zum «Vollzug» der Gerichtsverhandlung leisten. Jene Funktionsrolle, die am meisten mit Gericht assoziiert wird, ist die des Richters beziehungsweise der Richterin. Gemäss Luhmann handelt es sich bei (Gerichts-)Verfahren um soziale Aushandlungsprozesse, welche «[...] mit Entscheidungspro-

76 Ebd.

77 Zu einem geschichtlichen Abriss des partizipativen Theaters vgl. Bishop 2006, S. 10–17. Zum *Procès Barrès* vgl. Carassus 1985, S. 151–168; vgl. Feldman: *Performing Justice (Web)*; vgl. Frölicher und Sasse 2015, S. 23. Am 13. 5. 1921 wurde in Paris dem anarchistischen Autor Maurice Barrès, der sich zum Nationalisten gewandelt hatte, der Prozess gemacht: Vertreten durch eine Schaufensterpuppe mit Schnurrbart wurde Barrès beschuldigt, sich dem «attentat à la sûreté de l'esprit» schuldig gemacht zu haben. Zwölf Zuschauer\*innen urteilten im Anschluss über seine Schuld.

78 Vgl. Bishop 2006.

79 Mouffe 2016, S. 30.

80 Miessen 2012, S. 81.

zessen synchronisiert, aber nicht identisch sind».<sup>81</sup> Entsprechend habe ich zusätzlich theatrale Gerichtsformate in die Studie miteinbezogen, welche andere Modi der Publikumspartizipation als das Urteilen aufweisen.

### **Methode: Compliance-Modell**

Ich habe zur Strukturierung der Untersuchung von Partizipationsmodi ein Modell erstellt, welches auf der Bereitschaft beziehungsweise dem Widerstand der Zuschauer\*innen basiert, das theatrale Setting zu akzeptieren und explizite wie implizite Spiel- und Verhaltensregeln einzuhalten. Dabei mache ich das aus der Sozialpsychologie und Rechtswissenschaft entlehnte Konzept der (Non-)Compliance für die Theaterwissenschaft fruchtbar. Die Frage nach dem politischen Potenzial von theatralen Gerichtsformaten ist vor allem dann virulent, wenn die Theaterzuschauer\*innen am Vollzug der Gerichtsverhandlung teilhaben. In meinem Compliance-Modell unterscheide ich drei Ordnungen der Partizipation: Zuschauen, Compliance und Widerstand. Die Partizipation erster Ordnung beschreibt weitgehend die etablierte Grundrezeptionshaltung eines Theaterpublikums, während die Partizipation zweiter Ordnung durch die Compliance, verstanden als das Erfüllen von zugeteilten Aufgaben oder das Einnehmen von Rollen – im theatralen Gerichtsformat zum Beispiel die Funktionsrollen von Laienrichter\*innen – geprägt ist. Von besonderer Relevanz für die Aufführungs- und Inszenierungsanalysen ist daher die Untersuchung der szenischen und dramaturgischen Mittel, welche die Compliance des Publikums beeinflussen. Der Widerstand gegen die vorgesehenen Funktionsrollen, die Weigerung, die gewünschten Aufgaben zu erfüllen, oder auch die unaufgeforderte Teilnahme bestimmen die Partizipation dritter Ordnung im Compliance-Modell. Da es sich beim Zuschauen (1. Ordnung) um die Grundsituation von szenischen Vorgängen handelt und die Zuschauer\*innen in der Regel die ihnen zugeteilten Aufgaben oder Rollen bereitwillig erfüllen beziehungsweise ausführen, stellt der Widerstand (3. Ordnung) eine Ausnahme der Regel dar. Der Name des Modells orientiert sich an der am häufigsten beobachtbaren Reaktion von Zuschauer\*innen auf eine Aufgabenstellung oder Rollenzuteilung innerhalb eines (Theater-)Rahmens, den sie freiwillig betreten haben, in dem sie sich freiwillig aufhalten und den sie jederzeit verlassen können: Compliance.

## **1.5 Forschungsstand**

Einleitend halte ich es für angebracht, mit einigen Worten auf meinen Theaterbegriff einzugehen. Andreas Kottes anthropologischem Theaterverständnis folgend, treten die von Zuschauer\*innen tendenziell als Theater bezeichneten Vorgänge aus dem Lebensprozess heraus und verschwinden wieder in ihm.<sup>82</sup> Das Modell der szenischen Vorgänge, welches Kotte als methodische Ergänzung zu Rudolf

<sup>81</sup> Luhmann 1983, S. 3.

<sup>82</sup> Vgl. Kotte 2012, S. 13.

Münz' Theatralitätsgefüge konzipierte, fokussiert Phänomene, welche gemeinhin von Zuschauer\*innen als Theater benannt werden.<sup>83</sup> Das Modell stellte Kotte zuerst 2005 in *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* vor, 2012 erschien eine aktualisierte Auflage, in der einige Anpassungen vorgenommen wurden.<sup>84</sup> Kotte verstand sein Modell stets als «optimierbares Werkzeug»,<sup>85</sup> daher erstaunt es nicht, dass er in seiner im Frühjahr 2020 erschienenen Publikation *Schau Spiel Lust*, welche sowohl seine älteren Beiträge als auch neue Originalbeiträge zu den Themen Theatergeschichte und Theatertheorie bündelt, eine überarbeitete Version vorstellt.<sup>86</sup> Während bisher die Bedingung für szenische Vorgänge war, dass sie hervorgehoben (örtlich, gestisch, akustisch oder durch dingliche Attribute) und Konsequenzvermindert sein müssen, legt Kotte eine neue Definition vor: «Ein szenischer Vorgang ist eine Variante von Spiel, in der ein Kampf um etwas dargestellt wird oder aber ein Wettstreit darum stattfindet, wer etwas am besten darstellen kann.»<sup>87</sup> Er muss folglich Anteile von Kampf und Spiel beziehungsweise Darstellung aufweisen. Ähnlich wie beim Konzept der Konsequenzverminderung des bisherigen Modells, muss auch nach neuer Definition der korrespondierende Anteil von Kampf (verstanden als Ringen um etwas) abhängig vom Untersuchungsgegenstand jeweils präzisiert werden.<sup>88</sup> Kotte ersetzt somit die von ihm etablierten Achsen «Hervorhebung» und «Konsequenzverminderung» durch die Achsen «Darstellung von etwas» (Mimesis) und «Kampf um etwas» (Agon), bleibt aber bei einer graduellen Einordnung von Beispielen in der durch sie aufgespannten Matrix. Die Matrix lässt nach Kotte zudem eine Verortung der Beispiele hinsichtlich ihrer Handlungsdynamiken beziehungsweise ihrer Handlungsoptionen zu: Je höher der Darstellungs- und/oder der Kampfanteil, desto geringer sind die Handlungsoptionen beziehungsweise die Handlungsdynamik eines Vorganges (beispielsweise stellt der Tod die Grenze von Kampf als maximales Risiko dar, die Grenze der Darstellung eines Vorganges ist seine Bildwerdung). Der Kampfanteil eines Vorganges kann auch mit Pflicht oder mit Zwang beschrieben werden: «In der Pflicht oder unter Zwang erlischt das Spielerische, eine Grenze szenischer Vorgänge ist erreicht.»<sup>89</sup> Bei Kottes aktuellster Überarbeitung seines Modells der szenischen Vorgänge handelt es sich meines Erachtens um eine Rückbesinnung auf das Spielverständnis des Kulturhistorikers Johan Huizinga, die dem Modell schon immer zugrunde lag.<sup>90</sup> Da keine tiefere Veränderung vorgenommen wurde, sondern vor allem eine Komplexitätsreduktion stattfand, argumentiere ich in der vorliegenden Publikation ausgehend vom Modell der szenischen Vorgänge, wie es Kotte in der zweiten, aktualisierten Auflage von *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* aus dem Jahr 2012 dargelegt hat.

83 Vgl. Münz 1998.

84 Vgl. Kotte 2005; vgl. Kotte 2012.

85 Kotte: Worauf Theater beruht 2020, S. 410.

86 Vgl. Kotte: Schau Spiel Lust 2020.

87 Kotte: Worauf Theater beruht 2020, S. 418.

88 Vgl. ebd.

89 Ebd., S. 425.

90 Vgl. Kotte 2005, S. 32–61; vgl. Kotte 2012, S. 21–44.

Da ich als Verbindung zwischen Kottes Modell und Vismanns theatralem und agonalem Dispositiv der Rechtsprechung Johan Huizingas Spielbegriff vorschlage, gehörte auch dessen bekannteste Publikation *Homo ludens* zur Grundlagenliteratur.<sup>91</sup> Anders als Huizinga, der keine Spieltheorie im engeren Sinne verfasste, sondern die kulturstiftende Funktion agonaler Spiele fokussierte, nahm der französische Soziologe und Philosoph Roger Caillois darauf aufbauend eine Klassifizierung von Spielen vor. In seiner 1958 erschienenen Schrift *Die Spiele und die Menschen* hat Caillois wohl eine der bekanntesten Spieltheorien entwickelt.<sup>92</sup> Im Folgenden möchte ich erläutern, warum ich mich nach intensiver Beschäftigung mit Caillois gegen die Nutzbarmachung seiner Spieltheorie in meiner Studie entschieden habe. Basierend auf Huizingas Spielverständnis als anthropologische Konstante entwickelt Caillois eine vom Spiel ausgehende Soziologie:<sup>93</sup> Konkret bedeutet das, dass Caillois von den Spielen als Residuen auf die kulturelle Identität und vice versa schliesst.<sup>94</sup> So gelangt er zu einer äusserst problematischen <Zwei-Gesellschaften-Theorie>: Es gebe die primitive Gesellschaft des Tohuwabohu und die fortgeschrittene Gesellschaft der Rechenschaftspflicht. Caillois' Hochhalten der Errungenschaften der abendländischen Kultur wurde etwa vom französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss aufs Schärfste kritisiert.<sup>95</sup> Von deutscher Seite übte der Anthropologe Arnold Gehlen Kritik: Die «Zurückführung von Verhaltensweisen auf Triebe spezifischer Art»<sup>96</sup> sei abzulehnen. Er merkt an, dass eine solche «Aufstellung von Triebkatalogen»<sup>97</sup> seit den 1930er-Jahren nicht mehr wissenschaftlich zu vertreten sei. Peter Geble, Verfasser des Nachworts zur Neuauflage von Caillois' Werk *Die Spiele und die Menschen*, konnte anhand eines beeindruckenden Punkt-für-Punkt-Vergleichs nachweisen, dass sich Caillois' Schrift bezüglich Theorie, Aufbau und Terminologie eng an Montesquieus *Geist der Gesetze* von 1784 anlehnt.<sup>98</sup> Geble sieht in der Referenz auf den Begründer der Soziologie und in den damit verbundenen «klaren Werturteilen» auch eine Botschaft, welche im Nachkriegsklima der 1960er-Jahre vor dem Hintergrund des modernen Kulturrelativismus auf Kritik stossen musste.<sup>99</sup> Ich halte die Verwendung von Caillois' als rassistisch lesbarer Spieltheorie für problematisch – nur wenn ein reflektierter Umgang mit seiner Schrift und dem Diskurs gegeben ist und eine sorgfältige Selektion und umsichtige Modifikation seiner Spieltheorie erfolgt, kann sie in aktuellen Studien fruchtbar gemacht werden. Für meine Arbeit

91 Vgl. Huizinga 2017.

92 Vgl. Caillois 2017.

93 Vgl. ebd., S. 90.

94 Vgl. ebd., S. 108: «Wenn die Spiele tatsächlich Faktoren und Spiegelbilder der Kultur sind, so folgt daraus, dass eine Zivilisation, und innerhalb einer Zivilisation eine Epoche, bis zu einem gewissen Grad durch ihre Spiele charakterisiert werden kann. Sie bringen notwendigerweise ihre Physiognomie zum Ausdruck und liefern nützliche Hinweise auf die Vorlieben, die Schwächen und die Stärken einer bestimmten Gesellschaft in diesem oder jenem Augenblick der Entwicklung.»

95 Zum Konflikt zwischen Caillois und Lévi-Strauss vgl. Geble 2017, S. 265–274.

96 Gehlen, Arnold: Rezension zu Roger Caillois «Die Spiele und die Menschen». In: Merkur, 15 (1961), S. 87–91, zit. nach: Caillois 2017, S. 264, Anmerkung 129.

97 Ebd.

98 Vgl. Geble 2017, S. 249–274.

99 Ebd., S. 263.

konnte ich nur einen geringen Mehrwert von Caillois' Spieltheorie ausmachen, sodass ich ganz auf sie verzichtet habe.

Eine zentrale Publikation für meine Untersuchung ist Cornelia Vismanns *Medien der Rechtsprechung*.<sup>100</sup> Die Monografie wurde 2011 postum von Markus Krajewski und Alexandra Kemmerer, mit denen Vismann eng zusammenarbeitete, «als letzte[r] große[r] Themenkomplex»<sup>101</sup> veröffentlicht. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Schrift von der Autorin wenige Tage vor ihrem Tod beendet wurde. Die Herausgeber\*innen machen darauf aufmerksam, dass sie nur vorsichtig in das Werk eingegriffen hätten, allein der Fussnotenapparat sei um einige weiterführende Texte ergänzt worden. Das Buch wurde interdisziplinär breit, vorwiegend affirmativ rezipiert und gilt heute als Standardwerk zum medialen Aspekt der Jurisdiktion. Das Konzept des agonalen und theatralen Dispositivs der Rechtsprechung kam in theaterwissenschaftlichen Arbeiten bereits in abgewandelter Weise zur Anwendung: So schlägt Elise von Bernstorff in ihrem Aufsatz *Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts* eine Ersetzung des agonalen Dispositivs durch das bürokratische Dispositiv vor: Ausgehend von Kafkas Erzählung *Der Prozess* und einem theaterpädagogischen Gerichtsprojekt mit einer Schulklasse entfällt gemäss Bernstorff in der Gerichtsverhandlung jeglicher Kampfanteil durch die Dominanz der Schrift.<sup>102</sup> Auch Anna Königshofer verändert Vismanns Anlage dahingehend, als sie das agonale Dispositiv ersetzt: Sie spricht in ihrer Studie *Der performative Charakter rechtlicher Verfahren* stattdessen von einem performativen Dispositiv.<sup>103</sup> Obschon sich Königshofer schwerpunktmässig mit der Performance *Please, Continue (Hamlet)* auseinandersetzt, zielt ihr Erkenntnisinteresse – wie auch dasjenige von Bernstorff – auf die theatrale Dimension von Gerichtsverhandlungen und nicht etwa auf die Gemengelage von theatralem und bürokratischem beziehungsweise theatralem und performativem Dispositiv in Bezug auf theatrale Gerichtsformate. Auffallend ist, dass in beiden Aufsätzen die Auseinandersetzung mit Vismanns durchaus komplexem theoretischen Dispositivkonzept (insbesondere hinsichtlich des ersetzten agonalen Dispositivs) oberflächlich bleibt und somit auch die jeweiligen Modifikationen überprüft werden müssten.

Vismann identifiziert, wie bereits erwähnt, zwei Dispositive der Rechtsprechung: das agonale und das theatrale Dispositiv. Während der Theater- beziehungsweise Theatralitätsbegriff, welcher dem theatralen Dispositiv zugrunde liegt, von Vismann nicht erläutert wird, basiert das agonale Dispositiv auf Walter Benjamins und Florens Christian Rangs Verständnis von Agon als Opferritual, wie es von Benjamin in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* festgehalten wurde.<sup>104</sup> Nebst Benjamins 1928 veröffentlichter Studie ist auch Rangs Schrift *Historische Psychologie des Karnevals* für mein Verständnis des agonalen Dispositivs elementar.<sup>105</sup> Unterstützend zur

100 Vgl. Vismann 2011.

101 Kemmerer und Krajewski 2011, S. 7.

102 Vgl. Bernstorff 2014.

103 Vgl. Königshofer 2016.

104 Vgl. Benjamin 1978.

105 Vgl. Rang 1983.

Benjamin-Lektüre ziehe ich Publikationen der Literaturwissenschaftlerin Bettine Menke und des Theaterwissenschaftlers Patrick Primavesi hinzu.<sup>106</sup> Menke liefert mit ihrem Aufsatz *Agon und Theater*<sup>107</sup> eine der wenigen kritischen Auseinandersetzungen mit Vismanns Dispositivkonzept der Rechtsprechung, indem sie den Fokus auf die Diskrepanz zwischen Benjamins und Rangs Auffassung der Tragödienfunktion des Opferrituals als Agon richtet.<sup>108</sup> In dieser sorgfältigen Untersuchung weist Menke (vor allem im Fussnotenapparat) auf einige Ungenauigkeiten und Fehldeutungen Vismanns hin. Als Veranschaulichung der beiden Dispositive dienen Vismann zwei Prozessdramen: Aischylos' Tragödie *Die Eumeniden* und Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug*.<sup>109</sup> Zu den *Eumeniden*, welche Vismann als Beleg für das agonale Dispositiv dienen, ist die langjährige, interdisziplinäre und internationale Forschungsliteratur kaum zu überblicken. Von meiner Frage geleitet, ob Aischylos in den *Eumeniden* eine visionäre Rechtspraxis entworfen hat, beschäftige ich mich vor allem mit Literatur, welche die damalige Gerichtspraxis schildert und politische Deutungen der *Eumeniden* vornimmt. Als Glücksfall erweist sich die Dissertation *Die «Eumeniden» des Aischylos und der Areopag* des Philologen Maximilian Braun, welche genau dieser Frage äusserst reflektiert nachgeht.<sup>110</sup> Ebenfalls wichtige Denkanstösse gibt die bereits etwas ältere Publikation *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* des Althistorikers Christian Meier, welche vor allem durch die Untersuchung von politischen Referenzen in Aischylos' Tragödien vor dem Hintergrund der Bürgeridentität in der attischen Demokratie besticht.<sup>111</sup>

Auch zu Kleists Komödie *Der zerbrochne Krug*, an welchem Vismann das theatrale Dispositiv veranschaulicht, ist die Forschungsliteratur ungemein umfangreich. Für mein Erkenntnisinteresse kommen nur Publikationen infrage, die den Fokus auf das Formale der Gerichtsverhandlung von Kleists Prozessdrama legen.<sup>112</sup> Neben Vismann gibt es andere rechtswissenschaftliche Studien zur theatralen Dimension der Rechtsprechung, welche jedoch weniger Strahlkraft auf theater- und medienwissenschaftliche Forschung haben.<sup>113</sup> Für meine Arbeit relevant ist etwa das Kapitel *Das Theater des Gerichts* des Rechtshistorikers Thomas-Michael Seibert in seiner Monografie *Die Lehre vom Rechtszeichen*. Darin untersucht Seibert mittels Erving Goffmans Rollenbegriff und Fischer-Lichtes semiotischem Ansatz die Gerichtsverhandlung als Stegreifspiel.<sup>114</sup> Trotz aus theaterwissenschaftlicher Sicht problematischer Metaphern

106 Vgl. Menke 2010; vgl. Primavesi 1998.

107 Vgl. Menke 2018.

108 Vgl. zu einer kritischen Auseinandersetzung: Müller-Mall 2012.

109 Vgl. Aischylos 2008; vgl. Kleist 2001.

110 Vgl. Braun 1998.

111 Vgl. Meier 1988.

112 Vgl. beispielsweise Friedrichsen 2015; vgl. Wittmann 2018, S. 21–102.

113 Vgl. zur rechtswissenschaftlichen Perspektive auf die Form des Rechts: Draganova 2011; vgl. zudem die Forschungen des Käte Hamburger Kollegs Recht als Kultur, welche «die Verflechtung, Hybridisierung und partielle Fusion von Rechtskulturen[.] sowohl Konflikt- wie Versöhnungspotenziale» zentral setzt und das Recht auch als Gegenstand von Kulturwissenschaften miteinbezieht: Käte Hamburger Kolleg: Recht als Kultur (Web).

114 Vgl. Seibert: Rechtszeichen 2016, S. 264–298; vgl. Goffman 1977; vgl. Goffman 1973.

und fragwürdiger theaterhistorischer Bezüge finden sich in dem Kapitel erhellende Anhaltspunkte zur Inszenierung von Rechtsprechung. Von ihm stammt auch der Aufsatz *Die theatrale Seite des Gerichts* im Sammelband *Recht populär*, dessen Beiträge sich mit der medialen Darstellung von Recht und Gerichtsberichterstattung befassen;<sup>115</sup> die Aufsätze thematisieren unter anderem Schirachs Dramen und Raus theatrale Gerichtsformate.<sup>116</sup>

Der Sammelband *Körper und Recht*, herausgegeben vom Philosophen Ludger Schwarte und vom Anthropologen Christoph Wulf, vereint anthropologische, (rechts) philosophische, rechts- und kulturhistorische Ansätze, welche bezüglich der Performativität der Rechtsprechung äusserst aufschlussreich sind.<sup>117</sup> Besonders relevant für meine Arbeit sind Texte, welche eine ritualtheoretische Perspektive auf Rechtsprechung ermöglichen: Zu nennen ist Wulfs Aufsatz *Ritual und Recht* in eben diesem Sammelband, in dem er die These vertritt, dass die Theatralität der Gerichtsverhandlung als Bedingung für ihre performative Wirkung angesehen werden kann.<sup>118</sup> Auch Matthias Warstats Aufsatz *Reenactment und Ritualisierung* und Erika Fischer-Lichtes Überlegungen in *Das Theater der Rituale* sind bei der Untersuchung von rituellen Vorgängen in Gerichtsformaten hilfreich.<sup>119</sup>

Der Theater- und Literaturwissenschaftler Kai van Eikels stellt in seiner 2012 erschienenen, beeindruckenden Monografie *Die Kunst des Kollektiven* über Theaterformen, welche den Aufführungsbegriff sprengen und den Publikumsbegriff zur Disposition stellen, das für meine Untersuchung elementare Konzept der «hybride[n] Institutionalisierungen»<sup>120</sup> auf. Diese Publikation bewegt mich zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der Institutionalisierung von Theater und Gericht im 18. und 19. Jahrhundert, um die strukturelle und funktionelle Spezifik von theatralen Gerichtsformaten – verstanden als Hybrid von Theater und Gericht – besser verstehen zu können. Leitend in meiner transfergeschichtlichen Untersuchung dieses «Zeit/Raums» ist Michel Foucaults Disziplinardispositiv, welches er in diversen Schriften wie in *Überwachen und Strafen* erläutert.<sup>121</sup> Neben einschlägigen Schriften Foucaults ist der gesamte Sammelband *Theater als Dispositiv*, herausgegeben von den Theaterwissenschaftlern Lorenz Aggermann, Georg Döcker und Gerald Siegmund, für die Auseinandersetzung mit dem fachspezifischen Potenzial des Dispositivbegriffs zentral.<sup>122</sup> Für mein Erkenntnisinteresse erweisen sich Aggermanns Aufsatz *Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen* und Andreas Hetzels Beitrag *Theater als Dispositiv der Demokratie* als besonders gewinnbringend.<sup>123</sup>

115 Vgl. Seibert: *Theatrale Seite* 2016.

116 Vgl. Stürmer und Meier 2016.

117 Vgl. Wulf und Schwarte 2003.

118 Vgl. Wulf 2003.

119 Vgl. Fischer-Lichte 2008; vgl. Warstat: *Reenactment* 2012.

120 van Eikels 2013, S. 158.

121 Vgl. Foucault: *Überwachen* 1977; vgl. Foucault: *Räume* 2003.

122 Vgl. Foucault: *Spiel* 2003; vgl. Foucault: *Sexualität* 1977; vgl. Aggermann, Döcker und Siegmund 2017.

123 Vgl. Aggermann 2017; vgl. Hetzel 2017.

Bisher gibt es keine transferegeschichtliche Analyse der Institutionalisierungsprozesse in der Theater- und Rechtsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, welche die Interdependenzen von Theater und Gericht im deutschsprachigen Raum fokussiert. Es ist daher sinnvoll, die performativen, räumlichen und mimetischen Prozesse sowohl aus der Perspektive der Rechtsgeschichte als auch der Theatergeschichte zu beleuchten. Der Forschungsstand zur Theatergeschichte im Heiligen Römischen Reich beziehungsweise im Deutschen Reich des 18. und 19. Jahrhunderts ist unüberschaubar gross. Ich fokussiere mich daher auf Publikationen, welche sich mit Disziplinierungsbestrebungen von Schauspieler\*innen und Zuschauer\*innen und Institutionalisierungsprozessen von Theater beschäftigen.<sup>124</sup> Von besonderem Interesse sind zwei Sammelbände des Theaterhistorikers Hans-Joachim Jakob: das mit dem Germanisten Bastian Dewenter herausgegebene Buch *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte?* und der zusammen mit dem Germanisten Hermann Korte publizierte Band *«Das Theater glich einem Irrenhause»*.<sup>125</sup> Die erstgenannte Publikation setzt sich mit Professionalisierungs- und Normierungsbestrebungen im Bühnenwesen des deutschsprachigen Raums von 1750 bis 1900 anhand der Quellendiskussion von Hausordnungen, Verordnungen, Regularien, Reglements, Regulativen, Statuten und Theatergesetzen auseinander. Gerade im Hinblick auf meine Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen den im Entstehen befindlichen Theaterinstitutionen und dem sich ausbildenden öffentlichen Rechtswesen liefert dieser Sammelband aufschlussreiche Befunde. Insbesondere Peter Heßelmanns Aufsatz *Für ein «weises theatralisches Gesetzbuch» und «Vehmgericht der deutschen Schaubühne»*, in dem er interne Theaterreglements und nationale Theatergesetzgebung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zueinander in Beziehung setzt, macht die Interdependenz zwischen Theaterpraxis und Rechtsprechung sichtbar.<sup>126</sup> Der zweitgenannte Band *«Das Theater glich einem Irrenhause»* untersucht die Veränderung des Publikumsverhaltens und das Ausbilden eines «Publikumsgeschmacks» im 18. und 19. Jahrhundert anhand eines umfangreichen theaterhistorischen Quellenkorpus. Der darin enthaltene Aufsatz *Historische Theaterpublikumsforschung* des Mitherausgebers Hermann Korte gibt Einblicke in die Konventionen eines Theaterbesuchs im 18. Jahrhundert.<sup>127</sup> Ergänzend zum Ansatz der historischen Theaterpublikumsforschung bezieht der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz in zwei seiner Aufsätze zum Verhältnis von Gerichts- und Geschmacksurteil auch theatertheoretische und philosophische Überlegungen ein; seine Publikationen liefern für meine Untersuchung viele wichtige Impulse.<sup>128</sup> Wihstutz stützt sich in seinen Schriften auf die bemerkenswerte Monografie *Vom Urteilen* von Ludger Schwarte, in der dieser die moderne «Expertokratie des

124 Vgl. Zumhof 2018; vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014; vgl. Heeg 2000; vgl. Ruppert 1995; vgl. Eigenmann 1994; vhl. Haider-Pregler 1980.

125 Vgl. Dewenter und Jakob: *Disziplinierungsgeschichte* 2018; vgl. Korte und Jakob 2012.

126 Vgl. Heßelmann 2018.

127 Vgl. Korte 2012.

128 Vgl. Wihstutz 2016; vgl. Wihstutz 2017.

Rechts» mit der Ausbildung eines «guten Geschmacks» in Verbindung bringt;<sup>129</sup> diese Publikation liefert wichtige Erkenntnisse zum Verhältnis von Urteilen im Rechtsprechungskontext und ästhetischer Kritik.

Wer sich mit der Rechtsgeschichte im territorial und herrschaftlich zersplitterten Heiligen Römischen Reich auseinandersetzen möchte, stösst zunächst auf zwei Arten von Fachliteratur: zum einen auf monumentale Übersichtswerke wie etwa die *Geschichte des Rechts. Von den Frühformen bis zu Gegenwart*, welche eine relativ lineare Fortschrittsgeschichte erzählen und häufig teleologische Rückprojektionen aufweisen.<sup>130</sup> Zum anderen auf Aufsätze mit einem eng begrenzten räumlichen oder zeitlichen Untersuchungsgegenstand wie etwa der Aufsatz *Konfliktregulierung zwischen dörflicher Sozialkontrolle und patrimonialer Gerichtsbarkeit. Das Rügegericht in der Westfälischen Gerichtsherrschaft Canstein 1718/19*, die meist wenig generalisierende Aussagen erlauben.<sup>131</sup> Peter Oestmanns *Wege zur Rechtsgeschichte: Gerichtsbarkeit und Verfahren* ist ein verlässliches, reflektiertes und äusserst informatives Lehrbuch von hohem wissenschaftlichem Standard, welches sowohl Makro- als auch Mikroansätze zur Prozessrechtsgeschichte vereint.<sup>132</sup> Bezüglich der Genese der Öffentlichkeitsmaxime ist die Dissertation der Rechtshistorikerin Marie-Theres Fögen, *Kampf um Gerichtsöffentlichkeit*, aus dem Jahr 1974 mehr als erhellend.<sup>133</sup> Obwohl es sich um eine ältere Publikation handelt, tragen der bedachte Umgang mit zeitgenössischen Quellen und die historische Kontextualisierung moderne Züge; die scharfsinnige Analyse Fögens kann meines Erachtens noch heute überzeugen. Während die traditionelle Strafrechtsgeschichte auf die Gesetzgebung fokussiert, stehen in der neueren Rechtsforschung auch die Justizerfahrungen der Untertan\*innen und später der Bürger\*innen im Zentrum des Interesses. Die Aufsätze im Kapitel *Erfahrung mit Recht und Justiz* aus Paul Münchs Sammelband *«Erfahrung» als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte* liefern allesamt spannende und unerwartete Erkenntnisse.<sup>134</sup> Wie Gerd Schwerhoff in der Kapiteleinführung argumentiert, bildet die Justiz einen der bedeutendsten Erfahrungsräume in der Frühen Neuzeit.<sup>135</sup> Diese Annahme wird von Karl Härterers Aufsatz *Erfahrungen in der frühneuzeitlichen Strafjustiz* gestützt, indem er aufzeigt, dass der fast alltägliche Umgang mit den Reichsgerichten zu den Kompetenzen von Untertan\*innen gehörte.<sup>136</sup> Auch Lothar Schilling kann in seinem Aufsatz *Gesetzgebung und Erfahrung* schlüssig darlegen, dass die Menschen in der Frühen Neuzeit durch die kollektive Erfahrung der regelmässigen öffentlichen Verlesungen von Gesetzen (da die Mehrheit der Bevölkerung nicht alphabetisiert war) direkter mit der Normgebung konfrontiert waren, als dies heute der Fall ist.<sup>137</sup>

129 Vgl. Schwarte 2012.

130 Vgl. Wesel 2014; vgl. Wesel 2010.

131 Vgl. Krug-Richter 1997.

132 Vgl. Oestmann 2015.

133 Vgl. Fögen 1974.

134 Vgl. Münch 2001.

135 Vgl. Schwerhoff 2001.

136 Vgl. Härter 2001.

137 Vgl. Schilling 2001.

Das Verhältnis zwischen mittelbarer Schrift und unmittelbarer Mündlichkeit beziehungsweise Körperlichkeit spielt in meiner transfergeschichtlichen Untersuchung von Disziplinierungs- und Institutionalisierungsprozessen im 18. und 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle: Als besonders hilfreich erweist sich in dieser Hinsicht die literaturwissenschaftliche Dissertation von Stephan Kossmann. In *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes* gibt er wichtige Hinweise zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Bertolt Brechts Lehrstücken, zu den stalinistischen Schauprozessen und ihren Vorläufern sowie den sowjetischen Agitationsgerichten der 1920er-Jahre, den sogenannten *agitsudy*.<sup>138</sup> Die Slawistinnen Sylvia Sasse und Gianna Frölicher sind Expertinnen auf dem Gebiet der *agitsudy*: Von ihren Ausführungen zur Theatralisierung der sowjetischen Lebenswelt unter dem Einfluss von Nikolai Evreinovs Konzept *teatral'nost* profitiert diese Arbeit ungemein.<sup>139</sup>

Einschlägige Literatur zum theatralen Gerichtsformat im Gegenwartstheater war zu Beginn meines Forschungsprojektes im Herbst 2014 noch relativ rar. Es lässt sich – vor allem in Theater-, Medien- und Kulturwissenschaften – eine Zunahme an Aufsätzen, Sammelbänden und Monografien zu diesem Thema verzeichnen, die mit der steigenden Häufigkeit des Gerichtsformats im deutschsprachigen Gegenwartstheater einhergeht. Der interdisziplinäre Sammelband *Inszenierung von Recht*<sup>140</sup> aus dem Jahr 2019, herausgegeben von Laura Münkler und Julia Stenzel, liefert weiterführende Literaturhinweise zu diversen Verbindungslinien zwischen Recht und anderen Themen (wie beispielsweise Recht und Architektur oder Recht und Philosophie). Der Beitrag *Inszenierung des Rechts als Wirksamkeitsbedingung* der Mitherausgeberin und Rechtstheoretikerin Münkler bietet einen wertvollen Einblick in die rechtswissenschaftliche Forschung zur Performativität und Ästhetik von Recht.<sup>141</sup> Der Sammelband beinhaltet zudem diverse Aufsätze, die sich konkret mit den hier untersuchten Inszenierungen und Performances beschäftigen oder auf sie Bezug nehmen.

Ein Grossteil der Aufsätze zu Gerichtsformaten im Gegenwartstheater erwähnt oder untersucht Milo Raus Theaterinszenierungen von Gerichtsverhandlungen, zu denen in der Regel *Die Zürcher Prozesse*, *Die Moskauer Prozesse* und *Das Kongo Tribunal* gezählt werden.<sup>142</sup> Während *Die Zürcher Prozesse* und *Die Moskauer Prozesse* in meiner Studie aufgrund der konzeptuellen und zeitlichen Überlagerung der Arbeitsprozesse als Doppelprojekt untersucht werden, ist *Das Kongo Tribunal* nicht Gegenstand dieser Forschungsarbeit. Da sich der Partizipationsmodus in den drei genannten Produktionen nicht unterscheidet (das Theaterpublikum partizipierte stets als Gerichtspublikum), ist ausgehend von meiner Forschungsperspektive eine Untersuchung des *Kongo Tribunals* nicht weiterführend. Es ist nicht mein Ziel, eine ‚Werkschau‘ von Milo Raus theatralen Gerichtsformaten zu bieten, sondern die Vielfalt an unterschied-

138 Vgl. Kossmann 2012.

139 Vgl. Sasse 2003; vgl. Frölicher und Sasse 2015; vgl. Frölicher 2015.

140 Vgl. Münkler und Stenzel 2019.

141 Vgl. Münkler 2019.

142 Vgl. exemplarisch: Schmidt 2016; Pichler: Medium Gericht (Web).

lichen künstlerischen Arbeitsweisen, Konzepten, Organisationsstrukturen und Partizipationsmodi aufzuzeigen.

Benjamin Wihstutz zählt in seinem Aufsatz *Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen* sowohl das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* als auch das Weltparlament *General Assembly* zu Raus <Theatertribunal-Serie>. <sup>143</sup> Einerseits analysiert er die dramaturgische Form der einzelnen Produktionen, andererseits sucht er auch nach übergeordneten Verbindungslinien zwischen den Arbeiten und macht eine Steigerungsdramaturgie der fünfteiligen Theatertribunal-Serie aus. Leitend für Wihstutz' Untersuchung ist die Frage nach den Rahmungen beziehungsweise den dramaturgischen Strategien, welche die Theatralität des Gerichtes, des Schauprozesses und jene von Raus Theatertribunal ausmachen. Wihstutz' Fokus auf die politische Wirksamkeit von Raus Arbeiten macht den Aufsatz auch für die Beantwortung meiner Forschungsfrage nach dem politischen Potenzial von theatralen Gerichtsformaten relevant.

Raus Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus*, das sich mit einem der bekanntesten historischen Schauprozesse beschäftigt, sorgte in der theaterwissenschaftlichen Forschung für eine intensive Auseinandersetzung mit Re- und später auch Preenactments. Um aufzuzeigen, dass theatrale Gerichtsformate sowohl Vergangenheits- als auch Zukunftsbezüge aufweisen können, wird der Sammelband *Theater als Zeitmaschine* von Jens Roselt und Ulf Otto und der Band *Performance zwischen den Zeiten* von Adam Czirak et al. herbeigezogen: Insbesondere der darin enthaltene Aufsatz *Das Theater der radikalen Fiktionalität* von Czirak ist für meine Studie relevant, da in ihm auch die Gerichtsszenen aus Aischylos' *Orestie* diskutiert werden. <sup>144</sup> Wihstutz erachtet Raus *Die Zürcher Prozesse* als ein Preenactment. <sup>145</sup> Dieser Einschätzung als «utopische[r] weil realiter (noch) nicht justiziable[r] Prozess» <sup>146</sup> kann ich nicht folgen: Der Gerichtsprozess gegen *Die Weltwoche* mit den aus dem Schweizer Strafrecht entnommenen Anklagepunkten könnte gegenwärtig in der Schweiz stattfinden – die rechtlichen und justiziellen Grundbedingungen für die Verhandlung sind gegeben: Entsprechende Verfahren gegen die *Weltwoche* wurden in der Vergangenheit eingestellt, da die Tatbestände nicht als erfüllt betrachtet wurden. <sup>147</sup> In den *Zürcher Prozessen* wird keine neue, zukünftige Rechtsprechung vorweggenommen (zumal das inszenierte Geschworenengericht neben einer Referenz auf mediale Gerichtsformate auch einen historischen Rückbezug darstellt), sondern die Verhandlung eines eingestellten Prozesses wird möglich gemacht beziehungsweise wird anhand des theatralen Gerichtsformats das Verhältnis von Pressefreiheit und Diskriminierungsverbot medial wirksam verhandelt.

Dass in der Forschungsliteratur Studien zu Milo Raus Arbeiten dominieren, hat unter anderem mit der internationalen Ausstrahlung des Schweizer Regisseurs und den gewählten Stoffen mit starker Sprengkraft zu tun; förderlich wirken sicher auch die

143 Vgl. zu den Gründen: Wihstutz 2019, S. 170.

144 Vgl. Roselt und Otto 2012; vgl. Czirak et al. 2019; vgl. Czirak 2019.

145 Vgl. Wihstutz 2019, S. 168: Auch *Das Kongo Tribunal* wird als Preenactment identifiziert.

146 Ebd., S. 170.

147 Vgl. o. A.: JUSO-Klage (Web); vgl. Misik: Weltwoche (Web).

vom Regisseur selbst publizierten Produktions- und Rezeptionsdokumente zu den Projekten.<sup>148</sup> Seit dem Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* – dem ersten Projekt von Milo Raus Produktionsfirma International Institute of Political Murder (IIPM) – wird nach Projektabschluss jeweils ein dazugehöriges Arbeitsbuch mit wissenschaftlichen Aufsätzen, Recherche- und Aufführungsmaterialien, Interviews, Kritiken usw. veröffentlicht, manchmal werden zusätzlich projektbezogene Dokumentarfilme produziert und öffentliche Screenings oder Ausstellungen organisiert.<sup>149</sup> Da ich, wie im Methodenteil offengelegt, die behandelten theatralen Gerichtsformate von Rau nicht selbst gesehen habe, sind die Qualität und Quantität der Produktions- und Rezeptionsdokumente zu den Veranstaltungen für die theaterhistoriografische Methode ausschlaggebend. Daher sind auch die Forschungen von Rau selbst, der von 2014 bis 2016 am Projekt *Reenactment. Sondierungen zu einem theatralen Konzept* an der Zürcher Hochschule der Künste beteiligt war, von grosser Wichtigkeit.<sup>150</sup>

Ein Beispiel, das in der Literatur zu Gerichtsformaten im Gegenwartstheater vermehrt Erwähnung findet, ist Yan Duyvendaks und Roger Bernats Performance *Please, Continue (Hamlet)*.<sup>151</sup> Die Performance gilt als eines der bekannteren theatralen Gerichtsformate, nicht zuletzt aufgrund der intensiven Tourentätigkeit. Der Umfang an Kritiken und Besprechungen ist entsprechend gross. Zudem erhielt Duyvendak 2019 den Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring,<sup>152</sup> der nebst einer finanziellen Dotierung auch einen Sammelband mit Aufsätzen zu den Arbeiten der geehrten Künstler\*innen beinhaltet.<sup>153</sup> Der Theaterkritiker Andreas Klaeui beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Das Schauspiel sei die Schlinge* unter anderem mit *Please, Continue (Hamlet)*.<sup>154</sup> Duyvendak selbst stellt auf seiner Homepage eine beträchtliche Anzahl an internen Dokumenten zum Herunterladen zur Verfügung, etwa eine prototypische Gerichtsakte, ein Regietagebuch, dramaturgische und technische Ablaufpläne, Instruktionsschreiben für die unterschiedlichen Funktionsrollen und Empfehlungsschreiben von ehemaligen Mitwirkenden. Die Aufzeichnung einer Aufführung im Tribunal de Commerce in Marseille ist online frei zugänglich.<sup>155</sup> Wie bereits erwähnt, findet sich in Anna Königshofers Studie *Der performative Charakter rechtlicher Verfahren* eine detaillierte Analyse von *Please, Continue (Hamlet)*

148 Zu den in dieser Arbeit behandelten Projekten vgl. Rau und IIPM 2013; vgl. Rau 2010; vgl. Rau: Die Moskauer Prozesse 2014; vgl. Rau: Die Zürcher Prozesse 2014.

149 Zu den in dieser Arbeit behandelten Projekten vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau und Marcel Bächtiger, CH 2010, 72 Min.; vgl. *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, D 2014, 86 Min.

150 Vgl. beispielsweise Rau 2012; vgl. Rau: Realitätseffekte 2013.

151 Vgl. beispielsweise Gronau 2015; vgl. Königshofer: Gerichtsprozess als Aufführung (Web).

152 Die Benennung des Preises änderte im Lauf der Jahre mehrfach: Zunächst <Hans Reinhart-Ring>; ab 2014 bis und mit 2020 mit Zusatz <Schweizer Grand Prix Theater>, ab 2021 schliesslich <Schweizer Grand Prix Darstellende Künste>.

153 Vgl. Gilardi et al. 2019.

154 Vgl. Klaeui 2019.

155 Vgl. *Please, Continue (Hamlet)*. Frei zugängliche Videoaufzeichnung einer Aufführung vom 2. 10. 2012 im Tribunal de Commerce in Marseille auf Yan Duyvendaks Homepage und auf Vimeo, <https://vimeo.com/193389590>, 12. 12. 2019.

und ein von der Autorin geführtes Interview mit Duyvendak:<sup>156</sup> Ihre im Selbstverlag erschienene Masterarbeit gibt ausgehend von Vismanns Dispositivkonzept interessante Denkanstöße zur Beziehung zwischen den Prozessmaximen der Öffentlichkeit, Mündlichkeit und Unmittelbarkeit und der Performativität von Theater. Mein Performativitätsbegriff stützt sich auf Erika Fischer-Lichtes Schrift *Ästhetik des Performativen*, in der die Versammlung von Zuschauer\*innen und Akteur\*innen als Medialität der Ausführung definiert wird.<sup>157</sup>

Das Medienecho auf die Vorverhandlung des *Kapitalismustribunals* von Haus Bartleby – Zentrum für Karriereverweigerung im brut Theater Wien fiel eher gering aus, obschon es sich um den Veranstaltungstyp des Tribunals handelte, welches auf mediale Sichtbarkeit angewiesen ist. Die im Vorfeld der ersten Prozessphase erschienene gleichnamige Anthologie vereint Aufsätze zum Missstand der kapitalistischen Gesellschaft und zu den ideologischen Zielen des Tribunals sowie zur historischen Verortung in einer Tribunaltradition – sie gibt jedoch wenig Einblick in den Recherche- und Arbeitsprozess der Veranstaltung.<sup>158</sup> Besonders aufschlussreich für mein Erkenntnisinteresse ist die im Anhang der Anthologie abgedruckte Prozessordnung, welche eigens für *Das Kapitalismustribunal* erarbeitet wurde. Informationen zum Ablauf und zu den Teilnehmer\*innen sind auf der Homepage des brut Theaters Wien zugänglich. Die Aufzeichnungen der siebentägigen Vorverhandlung und des Rahmenprogramms (Diskussionsabende mit Expert\*innen) finden sich auf YouTube.<sup>159</sup>

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Christophe Meierhans' *Trials of Money* blieb meines Wissens bis dato aus. Eine Erklärung für diesen Umstand könnten der noch nicht allzu grosse Bekanntheitsgrad des in Belgien lebenden Schweizer Performer\*in und die noch nicht weit zurückliegende Premiere im Mai 2018 liefern.<sup>160</sup> Meierhans arbeitet seit 2017 und voraussichtlich bis 2022 im Kaaithheater Brüssel als Artist in Residence und als Associated Artist am Nouveau Théâtre de Montreuil in Paris, gleichzeitig tourt er mit seinen Performances durch Europa. Ein Grossteil der Presseberichte ist in Französisch oder Belgisch-Niederländisch verfasst. Da ich des Belgisch-Niederländischen nicht mächtig bin, kann ich einen Teil der Texte nicht erschliessen. Auf Anfrage wurde mir von Meierhans eine Aufzeichnung der Premiere zur Verfügung gestellt.

Der Rechtshistoriker Wolfgang Schild widmet Ferdinand von Schirachs Drama *Terror* eine ganze Monografie mit dem Titel *Verwirrende Rechtsbelehrung*, in der er das ganze Drama Punkt für Punkt auf seine juristische Richtigkeit hin überprüft: Für meine Untersuchung ist die Publikation aufgrund der fachspezifischen Detailanalyse von grossem Interesse.<sup>161</sup> In ihrem Aufsatz *Die Polis im Netz* problematisiert Julia

156 Vgl. Königshofer 2016.

157 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 47.

158 Vgl. Haus Bartleby et al. 2016.

159 Vgl. Das Kapitalismustribunal. Frei zugängliche Videoaufzeichnungen aller Veranstaltungen am brut Theater Wien auf dem YouTube-Channel von Capitalism Tribunal, [www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHbH5W1XSZUfYrLdg](http://www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHbH5W1XSZUfYrLdg), 27. 11. 2019.

160 Zur Projektmappe, zu Reviews und einem Interview vgl. Hiros: *Trials of Money* (Web).

161 Vgl. Schild 2016.

Stenzel die Grundannahme von Schirachs *Terror*, dass Entscheidungen vor Gericht demokratischer Natur sind beziehungsweise sein sollen. Die Inszenierung unter der Regie von Oliver Reese am Schauspiel Frankfurt wird von Stenzel vergleichend zur Uraufführung von Hasko Weber am Deutschen Theater diskutiert.<sup>162</sup> Schon als Inszenierung sorgte *Terror*, nicht zuletzt aufgrund der Publikumsabstimmung über Schuld beziehungsweise Unschuld des Protagonisten am Ende des Theaterabends für Kontroversen, aber erst mit der TV-Verfilmung *Terror – Ihr Urteil* wurde *Terror* zum Politikum.<sup>163</sup> Die Verlagerung der Debatte rund um den Fernsehfilm in eine mediale Öffentlichkeit diskutiert Stenzel als «Experiment mit der utopischen Öffentlichkeit des Attischen Theaters».<sup>164</sup>

Zur Inszenierung *Der zerbrochne Krug* im Rahmen des Doppelprojekts am Schauspiel Frankfurt gibt es soweit ich sehe bisher keine wissenschaftliche Publikation. Das Doppelprojekt wurde jedoch in diversen Fachzeitschriften und im Feuilleton besprochen. Vom Schauspiel Frankfurt wurden mir die Aufnahmen der beiden Inszenierungen zur Verfügung gestellt.

Eine wichtige Quelle für die Analysen sind Rezensionen und Theaterkritiken. Für alle Fallbeispiele gilt, dass ich bei der Selektion von Zeitungs- und Zeitschriftenquellen auf das Online-Angebot von auflagestarken Print-Zeitungen wie der *Süddeutschen Zeitung*, der *Neuen Zürcher Zeitung*, dem *Spiegel* oder der *Zeit* und Fachzeitschriften wie *Theater heute* oder *Theater der Zeit* fokussiere. Auch Beiträge des Onlineportals *nachtkritik.de* finden Eingang in meine Untersuchung.

Das Bedürfnis, Kunst, hier das Theater, auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu untersuchen und dabei den Status «dokumentarisch» zu- oder abzusprechen, ist bei der Diskussion von theatralen Gerichtsformaten auffallend. Der Vorschlag des Theaterwissenschaftlers Andreas Tobler, «das Dokumentarische» am Zugriff auf die Realität beziehungsweise am Gestus des Wahrheitsanspruchs festzumachen, anstatt sich auf Wirklichkeitsbezüge wie Dokumente oder «Expert\*innen des Alltags»<sup>165</sup> zu berufen, ist leitend für meine Inszenierungsanalysen und theaterhistoriografischen Untersuchungen.<sup>166</sup> Für die Diskussion des Wahrheitsanspruches von theatralen Gerichtsformaten mache ich das attische Prinzip der politischen Teilhabe durch *parrhesia* – der Rede, die sich auf die Wahrheit beschränkt – nutzbar. Michel Foucault spricht in seinem Aufsatz *The Meaning and Evolution of the Word Parrhesia* davon, dass der oder die Sprechende durch das Aussprechen der Wahrheit und die kritische öffentliche (Selbst-)Reflexion des Verhältnisses zur geäußerten Wahrheit, ein persönliches Risiko eingeht.<sup>167</sup> Wie verändert sich dieses Risiko, wenn *parrhesia* auf einer Theaterbühne stattfindet? Christopher Balme erläutert in seiner Publikation *The Theatrical Public Sphere* die Rolle der *parrhesia* auf

162 Vgl. Stenzel 2019.

163 Vgl. *Terror – Ihr Urteil*. Regie: Lars Kraume, D 2016, 85 Min.

164 Stenzel 2019, S. 214.

165 Malzacher 2007, S. 23: Dieser Begriff, den das Kollektiv Rimini Protokoll geprägt hat, umfasst die Theaterarbeit mit Menschen, welche in der Regel keine Bühnenerfahrung oder Schauspielausbildung besitzen, jedoch in bestimmten Gebieten viel Erfahrung und Wissen mitbringen.

166 Vgl. Tobler 2014.

167 Vgl. Foucault: *Parrhesia* (Web).

den griechischen Theaterbühnen, insbesondere in den Komödien von Aristophanes, und stellt Bezüge zum gegenwärtigen Dokumentartheater her.<sup>168</sup> Während Balme sich von Mouffes politikwissenschaftlichem Konzept des antagonistischen Pluralismus kritisch abgrenzt, setzt sich Wihstutz in seiner Definition von politischem Theater affirmativ damit auseinander.<sup>169</sup> Wihstutz' Definition von politischem Theater eignet sich nicht zuletzt aus diesem Grund für meine Untersuchung des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten.<sup>170</sup> Da Anlass jeder Gerichtsverhandlung ein Konflikt ist (Agon) und ich das politische Potenzial von theatralen Gerichtsformaten sowohl in öffentlichen Verhandlungen von gesellschaftlichen Auseinandersetzungen als auch in der absichtlichen Erzeugung eines internen Konfliktes vermute, liegt die Beschäftigung mit Mouffes Schriftensammlung *Agonistik*, in der sich auch das Konzept des antagonistischen Pluralismus findet, nahe.<sup>171</sup>

Abgesehen vom Wahrheitsanspruch der einzelnen theatralen Gerichtsformate interessieren mich die Partizipationsmodi des Publikums. Für die Ausarbeitung meines Compliance-Modells ist Adam Cziraks Lexikonartikel zu Partizipation wegweisend.<sup>172</sup> Er führt zu einer intensiveren Beschäftigung mit Markus Miessens *Albtraum Partizipation* und Irit Rogoffs *Looking away*, in denen die positive Konnotation von Partizipation infrage gestellt und selbst Widerstand beziehungsweise Konflikt als produktive partizipatorische Praxis anerkannt werden.<sup>173</sup> Für meine Ausarbeitung der Partizipation dritter Ordnung (Widerstand) leistet Sruti Balas Aufsatz *The Art of Participation* einen wichtigen Beitrag: Bala rückt darin eine bisher kaum beachtete Form von Partizipation ins Zentrum – jene, die unaufgefordert geschieht.<sup>174</sup> Auch die Thesen von Tony Fisher sind für die Identifikation des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten elementar: Nach Fisher kann Theater den politischen Raum und seine Gesten, nicht aber seine performativen Effekte reproduzieren. Dieses Unvermögen versteht er jedoch nicht als Schwäche, sondern als eigentliche Stärke von Theater.<sup>175</sup> Diesem Ansatz folgend, beschränke ich mich nicht darauf, was das theatrale Gerichtsformat im Vergleich zur Gerichtsverhandlung <nicht> kann (nämlich dieselben performativen Effekte reproduzieren beziehungsweise rechtskräftige Urteile fällen), sondern frage nach jenen Effekten, die es gerade <wegen> seiner (graduellen) Konsequenzverminderung durch den Kunst- beziehungsweise Theaterrahmen hervorbringen kann.

168 Vgl. Balme 2014, S. 34 f.

169 Vgl. Balme 2014; vgl. Wihstutz 2012, S. 155–160.

170 Vgl. Wihstutz 2012, S. 155–160.

171 Vgl. Mouffe 2016.

172 Vgl. Czirak 2014.

173 Vgl. Miessen 2012; vgl. Rogoff 2005.

174 Vgl. Bala 2017, hier: S. 274.

175 Vgl. Fisher: Introduction 2017.



## 2 Theater und Rechtsprechung zwischen Spiel und Agon

In diesem Kapitel gehe ich der Verwandtschaft von Gerichtsverhandlung und Theateraufführung entlang zweier Theoriekonzepte nach, welche aus unterschiedlichen Disziplinen stammen: dem Dispositivkonzept der Rechtsprechung von Cornelia Vismann und dem theaterwissenschaftlichen Modell der szenischen Vorgänge von Andreas Kotte.<sup>1</sup> Die Diskussion der beiden Ansätze verknüpfe ich mit Beispielen von theatralen Gerichtsformaten aus dem Gegenwartstheater, wobei jene zum Dispositivkonzept der Rechtsprechung als Veranschaulichung und theaterwissenschaftliche Erweiterung gedacht sind, während sie dem Modell der szenischen Vorgänge als Anwendungsbeispiele dienen, um Grenzphänomene zwischen Gericht, Tribunal und Theater auszuloten.

Im ersten Teil des Kapitels stelle ich Vismanns Dispositivkonzept vor, indem ich zunächst den Dispositivbegriff kläre und im Anschluss auf das theatrale Dispositiv eingehe. Vismann veranschaulicht das theatrale Dispositiv anhand von Heinrich von Kleists Komödie *Der zerbrochne Krug*.<sup>2</sup> Dieser setze ich ein aktuelles Prozessdrama entgegen: Ferdinand von Schirachs *Terror*.<sup>3</sup> Oliver Reese inszenierte 2015 am Schauspiel Frankfurt beide Prozessdramen als Doppelprojekt; im dazugehörigen Programmheft wird ausdrücklich auf Vismanns Konzept referenziert.<sup>4</sup> Anhand dieses Doppelprojekts untersuche ich, ob Vismanns Dispositivkonzept der Rechtsprechung auch in der Theaterinszenierung von zwei sehr unterschiedlichen Prozessdramen erkennbar ist. Da Vismann den dem theatralen Dispositiv zugrunde liegenden Theaterbegriff nicht eindeutig und explizit definiert, wird versucht, ihr Verständnis zu extrahieren. Danach gehe ich auf Vismanns agonales Dispositiv der Rechtsprechung ein, das sich auf die Tragödientheorie von Walter Benjamin und Florens Christian Rang stützt.<sup>5</sup> Sowohl Benjamin und Rang als auch Vismann gehen in ihrer Theorie von Aischylos' Tragödie *Die Eumeniden* aus.<sup>6</sup> Dieses Prozessdrama untersuche ich

1 Vgl. Vismann 2011; vgl. Kotte 2012.

2 Vgl. Kleist 2001.

3 Vgl. Schirach 2016.

4 Vgl. *Der zerbrochne Krug* nach Heinrich von Kleist. Regie: Oliver Reese, Premiere: Schauspiel Frankfurt, 2. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 10. 2015; vgl. *Terror* nach Ferdinand von Schirach. Regie: Oliver Reese, zeitgleiche Uraufführung: Schauspiel Frankfurt und Deutsches Theater Berlin, 3. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 12. 2015; vgl. Schauspiel Frankfurt (Hg.): Programmheft zum Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror*, Nr. 154, Frankfurt a. M. 2015, Archiv von G. B.

5 Vgl. Rang 1983; vgl. Benjamin 1978.

6 Vgl. Aischylos 2008.

hinsichtlich des juristischen visionären Potenzials, denn der dritte Teil der *Orestie* kann als Preenactment verstanden werden, in dem eine zukünftige Rechtspraxis <geprobt> wird. Tribunale befinden sich im Spannungsfeld zwischen theatralem und agonalem Dispositiv. Ausgehend vom historischen Vietnam-Tribunal wird das Spezifikum dieser Rechtsprechungsform untersucht. Ergänzend dazu stelle ich zwei theatrale Gerichtsformate vor, welche meiner Meinung nach ebenfalls diese Bezeichnung verdienen: Christophe Meierhans' Performance *Trials of Money* und *Das Kapitalismustribunal* von Haus Bartleby.<sup>7</sup> Ergänzend zur Zukunftsgerichtetheit diskutiere ich auch das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* von Milo Rau.<sup>8</sup>

Das zweite Unterkapitel geht vom Theatralitätsgefüge des Theaterwissenschaftlers Rudolf Münz aus; Andreas Kottes Modell der szenischen Vorgänge versteht sich als Ergänzung dazu.<sup>9</sup> Denn im Unterschied zu Münz' Konzept, das sich eignet, um die Theatralität einer begrenzten Zeitspanne an einem umrissenen Ort zu bestimmen, können mit Kottes Modell einzelne Vorgänge untersucht werden. Einige Vorgänge nennt Kotte szenisch; gerade diese Vorgänge seien der eigentliche Hauptgegenstand der Theaterwissenschaft. Ich verwende das Modell, um Schauprozesse und theatrale Gerichtsformate, die ich als Grenzphänomene erachte, genauer zu untersuchen. Dazu zähle ich Milo Raus fast gleichzeitig erarbeitete Performances *Die Moskauer Prozesse* und *Die Zürcher Prozesse*.<sup>10</sup> Kontrastiert wird Raus künstlerische Herangehensweise des (Neu-)Verhandelns von realen Gerichtsfällen mit Yan Duyvendaks und Roger Bernats Performance *Please, Continue (Hamlet)*, welche einen fiktiven Fall nach geltender Rechtsprechung verhandelt.<sup>11</sup> Um die losen Theoriestränge zu bündeln, wird im Anschluss Vismanns Dispositivkonzept der Rechtsprechung mit Kottes Modell der szenischen Vorgänge verglichen und versucht, über den Spielbegriff des Kulturanthropologen Johan Huizingas das theatrale Gerichtsformat als Hybrid zweier Sphären fassbarer zu machen.<sup>12</sup> Abschliessend werden ausgehend vom Prinzip der politischen Teilhabe durch *parrhesia* – der öffentlichen Rede mit Wahrheitsanspruch – alle vorgestellten Beispiele hinsichtlich <des Dokumentarischen> miteinander in Verbindung gebracht.

7 Vgl. *Trials of Money*. Regie: Christophe Meierhans, Premiere: Kaaiteater Brüssel, 18. 4. 2018, besuchte Aufführungen: Tojo Theater Bern 20. 5. 2018 und 21. 5. 2018; vgl. *Das Kapitalismustribunal*. Regie: Haus Bartleby e. V. – Zentrum für Karriereverweigerung, Aufführung: brut Theater Wien, 1. 5.–12. 5. 2016.

8 Vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 18. 12. 2009.

9 Vgl. Münz 1998.

10 Vgl. *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Sacharow-Zentrum Moskau, 1. 3.–3. 3. 2013; vgl. *Die Zürcher Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Theater Neumarkt Zürich, 3. 5.–5. 5. 2013.

11 Vgl. *Please, Continue (Hamlet)*. Regie: Yan Duyvendak und Roger Bernat, Premiere: GRÜ Theater Genf, 8. 11. 2011, besuchte Aufführung: Kaserne Basel, 22. 1. 2015.

12 Vgl. Huizinga 2017.

## 2.1 Das theatrale und agonale Dispositiv der Rechtsprechung

Cornelia Vismann unterscheidet in ihrer viel beachteten Studie *Medien der Rechtsprechung* zwischen zwei «antagonistischen Grossformen der Rechtsprechung»,<sup>13</sup> die sich zwei Dispositiven der Rechtsprechung zuordnen lassen. Das theatrale Dispositiv manifestiere sich in der Gerichtsverhandlung, das agonale Dispositiv im Tribunal.<sup>14</sup> Bevor ich auf die Differenzierung zwischen Gerichtsverhandlung und Tribunal beziehungsweise zwischen «theatral» und «agonal» eingehe, gilt es, den Dispositivbegriff zu klären. Vismann räumt der Dispositivdiskussion in ihrer posthum erschienenen Studie kaum Platz ein. Im Vorwort der Herausgeber\*innen wird jedoch auf ihre Dispositivdefinition im Rahmen der Dissertation *Akten* verwiesen, in der sie das Dispositiv im Foucaults «als Matrix des Ensembles an Redeweisen, Techniken, Strategien und Institutionen einer Rechtsmacht» versteht.<sup>15</sup> An dieser Stelle möchte ich der Verständlichkeit halber auf Foucaults Dispositivbegriff eingehen: Foucault geht davon aus, dass Wissen bedeute, Dinge zu ordnen. Diese wissensgenerierenden Ordnungen, welche sich aus unterschiedlichsten Elementen zusammensetzen, beschreibt er als Episteme. Die heterogene Komposition der Epistemelemente führe zu Dysfunktionen, welche wiederum durch Fiktion gelöst würden.<sup>16</sup> Der Begriff des Dispositivs gewichte nun die dynamische Vernetzung zwischen den Elementen der Ordnungen und frage zugleich nach der «übergeordnete[n] Stimme»,<sup>17</sup> welche die Fiktion als Überwindung der Störungen etabliere.<sup>18</sup> Das Dispositiv folge daher immer einer «regulatorischen Dynamik»,<sup>19</sup> einer Strategie, als Antwort auf einen Notstand. Den Dispositivbegriff, den Foucault ab 1975 einsetzte, um über Wissens- beziehungsweise Machtstrukturen zu sprechen, definiert er als «Strategien von Kräfteverhältnissen»,<sup>20</sup> welche sich in

«Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen [manifestieren].»<sup>21</sup>

Er entwickelt den Dispositivbegriff ausgehend von einer juristisch-diskursiven Vorstellung von Macht, wie sie sich zunächst als Verknüpfung von abendländischem Recht und Machtrepräsentation im souveränen, absolutistischen Alleinherrscher etabliert hatte.<sup>22</sup> Mit den Revolutionen zu Beginn der Moderne setzte jedoch

13 Vismann 2011, S. 149.

14 Vgl. ebd., S. 146–163.

15 Vgl. Kemmerer und Krajewski 2011, S. 8. Zitiert nach Vismann 2001, S. 13, Fussnote 5.

16 Vgl. Aggermann 2017, S. 14.

17 Ebd.

18 Vgl. ebd., S. 17.

19 Ebd., S. 20.

20 Foucault: *Spiel* 2003, S. 395.

21 Ebd., S. 392.

22 Vgl. Müller-Schöll 2017, S. 69.

eine bemerkenswerte Veränderung der Beschaffenheit und Verteilung von Macht ein. Dem Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll zufolge stellt Foucaults Begriff «Dispositiv» einen Versuch dar, diese Veränderung abzubilden und

«die Macht, die Politik und die Geschichte nicht von einem Zentrum her zu denken, sondern vielmehr im Wechselspiel der Strategien. Dabei kommt eine Art Machiavellismus ohne Fürst zustande. Die Herrschaftstechnik, die Machiavelli aus der Beobachtung der Geschichte entwickelt, kann als Beispiel dienen für eine Beschreibung des Feldes der Kraftverhältnisse. Dieses Feld soll nun ohne die Figur des Fürsten beschrieben werden.»<sup>23</sup>

Historisch setze eine Verschiebung hin zu Machtverfahren ein, «die nicht mit dem Recht, sondern mit der Technik arbeiten, nicht mit dem Gesetz, sondern mit der Normalisierung, nicht mit der Strafe, sondern mit der Kontrolle, und die sich auf Ebenen und in Formen vollziehen, die über den Staat und seine Apparate hinausgehen».<sup>24</sup> Dispositive folgen jedoch nicht nur machtstrategischen Fremdregulationen, es bilden sich auch «intrinsische[] Kalkül[e]»,<sup>25</sup> die zu einer Eigengesetzlichkeit des Dispositivs führen.<sup>26</sup> Gesellschaftliche Dispositive würden auf Notstände regulierend reagieren, häufig in Form von Sanktionen, während gleichzeitig versucht werde, diese Strategie zu verschleiern.<sup>27</sup> Der Mensch selbst sei zugleich Subjekt und Objekt dieser Strategie:

«Von ihm [dem Subjekt] gehen die Strategie und das Wissen partiell aus, zugleich wird es zum Ziel der verschiedenen Strategien und Kalküle und kann folglich nur bedingt durchschauen, was letztlich die Instanz der Ordnung ist, was die Objekte und Subjekte regiert.»<sup>28</sup>

Das Dispositiv laufe Gefahr, in einer bestimmten historischen Umbruchsituation selbst zum Notstand und somit von einem anderen Dispositiv abgelöst zu werden.<sup>29</sup>

Vismann verwendet den foucaultschen Dispositivbegriff nicht, um historische Prozesse zu untersuchen oder zu beschreiben. Nach ihr setzen die Anlagen der Dispositive Entwicklungen in Gang, welche sich durch Medien beziehungsweise in ihnen manifestieren: «Die Dispositive ziehen unterschiedliche Medien an und schließen bestimmte Medien aus.»<sup>30</sup> Sie definiert sieben Medien der Rechtsprechung: Akten,

23 Ebd., S. 69.

24 Foucault: Sexualität 1977, S. 90.

25 Aggermann 2017, S. 19.

26 Vgl. ebd., S. 20.

27 Vgl. ebd., S. 19.

28 Ebd., S. 15.

29 Vgl. Jakob 2017, S. 220; vgl. Müller-Schöll 2017, S. 75.

30 Vismann 2011, S. 17.

Stimme, Öffentlichkeit, Fotografien, Kino, Fernsehen und Fern-Justiz; agonale und theatrale Elemente würden darin unterschiedlich stark gewichtet.<sup>31</sup>

### 2.1.1 Theatrales Dispositiv

In diesem Unterkapitel lege ich in einem ersten Schritt dar, was Vismann unter dem theatralen Dispositiv, das sie anhand von Heinrich von Kleists Komödie *Der zerbrochne Krug* veranschaulicht, versteht. Ich kontrastiere dieses ältere mit einem neueren Prozessdrama der Gegenwart: Ferdinand von Schirachs *Terror*. Die von Schirach beschriebene Gerichtsverhandlung untersuche ich als rechtlichen und literarischen Kasus. In einem zweiten Schritt analysiere ich beide Prozessdramen anhand des Doppelprojektes *Der zerbrochne Krug / Terror* am Schauspiel Frankfurt in der Spielzeit 2015/2016 (Regie: Oliver Reese) hinsichtlich inszenatorischer Referenzen auf Vismanns Dispositivkonzept der Rechtsprechung.

Bruno Latour folgend, versteht Vismann die Versammlung um ein Ding, das zweit, als Urszene des Gerichts. Durch die Verbalisierung des umstrittenen realen Dings werde es zur symbolischen Sache und könne so vor Gericht zur Darstellung gelangen und verhandelt werden. In der Transformation des stummen Dings zur verbalisierten Sache sieht sie den «performative[n] Kern allen Gerichthaltens»,<sup>32</sup> welcher die «unhintergebar theatrale Dimension des Rechtsprechens»<sup>33</sup> ausmache. Die Überführung des Dings in die Sache entspringe, so Vismann, dem germanischen Thinggericht.<sup>34</sup>

Die Quellenlage zur germanischen Thingversammlung ist dürftig, daher lassen sich nur wenige Fakten festhalten, und auch dies unter gewissen Vorbehalten.<sup>35</sup> In festen Plätzen unter offenem Himmel versammelten sich männliche, waffenfähige und freie Stammesangehörige häufig im Schatten einer Gerichtslinde oder -eiche neben einem Gerichtsstein oder -tisch, um Gemeinschaftsangelegenheiten, aber auch private Streitereien gemeinsam zu verhandeln. Das, worum gestritten wurde, war das <Thing> beziehungsweise Ding. Dabei stand nicht die Anwendung von abstrakten Rechtsnormen oder eine Tatsachenaufklärung im Mittelpunkt, sondern die Wiederherstellung des gestörten Friedens: «In moderner Begrifflichkeit ging es [...] vielmehr unmittelbar um Recht und Unrecht».<sup>36</sup> Anklage konnte vermutlich von jedem freien Thingteilnehmer gegen jeden anderen Stammesangehörigen erhoben werden. Die <Dinggenossen> versammelten sich freiwillig und beratschlagten gemeinsam. Ab dem Frühmittelalter wurde zwischen Richtern und Urteilern unter-

31 Vgl. ebd.

32 Ebd., S. 20.

33 Ebd., S. 31.

34 Zur sprachlichen Transformation vgl. ebd., S. 19 f.

35 Ganzer Abschnitt zu Thinggerichten vgl. Oestmann 2015, S. 38–41; zu Gerichtsbäumen, -tischen und -steinen vgl. ebd., S. 204.

36 Ebd., S. 71.

schieden: Letzteren oblag das Entscheiden, während die Richter zuständig für das <Einrichten> des Dings – das Einhalten des Verfahrens – und die Verkündung der Entscheidung (svorschläge) waren.<sup>37</sup> Die <Dinggenossen> umringten stehend das Thinggericht und bildeten so den <Umstand>. Ihre Zustimmung, den sogenannten Vollbort, bekundeten sie durch das Schlagen ihrer Schilde. Der getroffene Entscheid selbst hatte keine Durchsetzungsgewalt, er war vielmehr als Vorschlag zu verstehen. Stimmt der Umstand dem Entscheid der Urteiler nicht zu, so konnte kein Konsens und somit kein Recht gefunden werden:

«In einer Zeit ohne zwingende Gesetze und ohne hoheitliches Gewaltmonopol konnten rechtliche Entscheidungen nur mit breitester Zustimmung ergehen, wollten sie überhaupt Aussicht auf Befolgung haben. Dieser Konsens schloss sogar die Streitparteien ein, also selbst denjenigen, der am Ende etwas zu leisten hatte. Durch Urteilerfüllungsgelöbnisse sicherten die Parteien zu Beginn der Verhandlungen zu, sich an die späteren Sprüche der Dinggenossenschaft zu halten. Auf diese Weise gingen die Urteilerentscheidungen nach und nach in Urteile über, freilich getragen von der vorausgehenden Zustimmung der beiden Seiten. Die Rückkehr zu Fehde und Gewalt stand weiterhin offen, wenn auch nur um den Preis des Eidbruchs.»<sup>38</sup>

Unter Karl dem Grossen wurden Thinggerichte aufgrund ihrer langen Dauer auf eine jährlich dreimal stattfindende Veranstaltung beschränkt.<sup>39</sup> Stattdessen sollten kleinere Versammlungen mit sieben oder zwölf Urteilern regelmässig stattfinden. Diese Urteiler nannte man ab der Karolingerzeit Schöffen (*scabini*), ihre Versammlungen Schöffenräte. Während die Thinggerichte wichtige Konflikte verhandelten, gingen die Schöffenräte kleineren Sachen nach. Diese Zweiteilung dürfte sich, so der Rechtshistoriker Peter Oestmann, im Hochmittelalter als hohe Gerichtsbarkeit um das <echte Ding> (später beispielsweise Blutbann und Todestrafen) und niedere Gerichtsbarkeit um das <gebotene Ding> (später beispielsweise Schuldklagen) manifestiert haben. Im Heiligen Römischen Reich tagten Niedergerichte im 17. und 18. Jahrhundert zwar hin und wieder noch unter freiem Himmel, meistens jedoch in Kanzleien, Amts- oder Rathhäusern und teilweise sogar in Gasthäusern. Eigens für die Rechtsprechung vorgesehene repräsentative Bauten sollten sich erst Ende des 19. Jahrhunderts realisieren (selbst das oberste Reichskammergericht verfügte über kein stehendes Gebäude). Dieser Einzug in einen Innenraum sei, so Vismann, für die Entwicklung der Rechtsprechung elementar, da die Zugänglichkeit und die Sichtbarkeit der Gerichte neu geregelt wurden: «Wer zuschaut, ist darauf angewiesen zugelassen zu werden.»<sup>40</sup> Gerade diese Heterotopie der Rechtsprechung, das «Verbergen und Entbergen, Zeigen und Nicht-Zeigen»,<sup>41</sup> zeichne das theatrale Dispositiv aus.

37 Vgl. Vismann 2011, S. 21; vgl. Oestmann 2015, S. 58.

38 Oestmann 2015, S. 58.

39 Ganzer Abschnitt vgl. ebd., S. 59–61.

40 Vismann 2011, S. 148.

41 Ebd., S. 83.

Foucault nimmt in seinen Schriften wiederkehrend exemplarisch auf diverse Künste, darunter auch das Theater, Bezug. Dennoch beschreibt er sie nie explizit als Ordnung oder Dispositiv, sondern verwendet den Begriff der Heterotopie. Dieser Begriff beschreibe einen Ort, an dem die gesellschaftliche Macht gleichzeitig repräsentiert und bestritten werde.<sup>42</sup> Spezifisch das Theater sei eine temporäre Heterotopie, eine des «Festes mit der Zeit».<sup>43</sup> Vismanns theatrales Dispositiv manifestiert sich in der Gerichtsverhandlung, welche «jene Einheit von Raum, Zeit und Handlung, welche das Theater kennzeichnet»,<sup>44</sup> ausmache. Die drei Einheiten wurden vom italienischen Gelehrten Lodovico Castelvetro im Jahr 1570 aus Aristoteles' Dichtungslehre *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) abgeleitet und im Zuge der Antikenbegeisterung der französischen Früh- und Hochklassik als verbindliche Normen in eine *doctrine classique* integriert.<sup>45</sup> Um das Publikum zu «erbauen», übertrug Johann Christoph Gottsched diese auf das deutsche Trauerspiel.<sup>46</sup> Er griff folglich nicht auf das altgriechische Original (wie später Gotthold Ephraim Lessing) zurück, sondern auf die französische Poetikrezeption, welche von Castelvetros Einheitenlehre beeinflusst worden war. Er forderte in seiner normativen Dramenpoetik eine strenge Einhaltung der drei Einheiten, des mittleren Charakters, des fünfteiligen Aufbaus sowie die Erfüllung der Ständeklausel.<sup>47</sup> Unter der Einheit der Handlung versteht die Regelpoetik, dass jene im Mythos vorkommenden Elemente, welche für das kontinuierliche Fortschreiten des zentralen Handlungsstranges im Drama unverzichtbar sind, ein vollständiges und kohärentes Ganzes bilden. Die Handlung dürfe sich zudem nur innerhalb eines Tages und nur an einem Schauplatz abspielen. Aristoteles selbst spricht in der *Poetik* von der Tragödie als «Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe»,<sup>48</sup> welche «gut zusammengefügt»<sup>49</sup> sein soll. Die Tragödienhandlung sollte sich «nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs»<sup>50</sup> abspielen. Die Einheit des Ortes wird indes von Aristoteles nicht gefordert. Für Vismann sind die drei regelpoetischen Einheiten konstituierend für das theatrale Dispositiv der Rechtsprechung, was darauf hindeutet, dass ihrem Dispositivkonzept der Rechtsprechung ein dramatisches Theaterverständnis zugrunde liegt. Sie klärt jedoch weder ihren Theaterbegriff, noch greift sie auf theatertheoretische Literatur zurück. Auf ihr dem theatralen Dispositiv zugrunde liegendes Theaterverständnis gehe ich später noch ver-

42 Vgl. Foucault: Räume 2003, S. 938; vgl. Foucault 2005.

43 Foucault 2005, S. 14.

44 Vismann 2011, S. 40.

45 Vgl. Rapp 2011, S. 458.

46 Vgl. Schöbler 2017, S. 39. Nach Gottsched vermag nicht nur die Tragödie zu «erbauen», auch die Komödie könne durch Vergnügen bilden. Die sächsische Verlachkomödie, auch sächsische Typenkomödie genannt, in der das Verhalten lasterhafter Personen als lächerlich vorgeführt wird, sollte das Publikum durch das Auslachen der karikierten Charaktere zur Einsicht und Besserung bringen. Nach diesem Prinzip funktionieren etwa die Dramen von Gottscheds Frau Luise Adelgunde Victorie Gottsched, beispielsweise *Die Pietisterei im Fischbeinrocke*.

47 Vgl. Gottsched 1972, S. 5 f.

48 Aristoteles 1982, S. 19.

49 Ebd., S. 25.

50 Ebd., S. 17.

tieft ein. Erstaunlicherweise veranschaulicht Vismann die drei Einheiten als theatrale Logik der Rechtsprechung anhand des Lustspiels *Der zerbrochne Krug* von Heinrich von Kleist, obschon sich Aristoteles in seiner Poetik nur zur Tragödie geäußert hat und seine Schrift zur Komödie als verschollen gilt.

### **Prozessdrama: Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug***

Im weit gefassten Sinne sind Prozess- beziehungsweise Gerichtsdramen Texte, welche sich schwerpunktmässig mit dem Verständnis von Rechtsprechung und Gerechtigkeit auseinandersetzen, ohne dass die Handlung explizit oder ausschliesslich eine Gerichtsverhandlung beinhaltet, wie beispielsweise Aischylos' Tragödie *Die Eumeniden* oder eine Dramenadaptation von Franz Kafkas *Der Process*. Ein Prozessdrama im engeren Sinne zeichnet sich dadurch aus, dass sich die Fabel exklusiv im Rahmen einer Gerichtsverhandlung aufspannt. Formale, strukturelle und teilweise auch ästhetische Merkmale von Gerichtsverhandlungen sind im literarischen Haupt- und Nebentext bereits angelegt, Schauplatz ist in der Regel ein Gerichtssaal, die Dramenhandlung beschränkt sich häufig auf die Dauer der Gerichtsverhandlung; hier wäre als Beispiel *Der zerbrochne Krug* zu nennen. In diesem Lustspiel ist der namensgebende zerbrochene Tonkrug Gegenstand – beziehungsweise Ding – einer fiktiven Gerichtsverhandlung.

Das Tongefäss war während der nächtlichen Flucht eines unbekanntes Mannes aus der Kammer der Jungfer Eve, als beide von Eves Verlobtem Ruprecht überrascht wurden, zerschellt. Rasch wird klar, dass Richter Adam, welcher die Verhandlung gegen den Angeklagten Ruprecht führt, jener fremde Mann war, der den Krug bei der Flucht durchs Fenster zerbrach. Im Laufe der bizarren Gerichtsverhandlung, welche vom Gerichtsrat Walter supervisiert wird, versucht der schuldige Richter mit allen Mitteln, seine Entlarvung als Täter zu verhindern. Dies, weil es in Wahrheit nicht um ein beschädigtes Erbstück geht, sondern um den Missbrauch an Eve, welche zum Schutze ihres Verlobten Ruprecht, den sie in Gefahr wähnt, lange zur Sache schweigt. Durch den Wortwitz, Einfallsreichtum und die Dreistigkeit des Richters Adam wird aus der tragischen Anlage ein Lustspiel.

Der Konflikt der Handlung ist nicht deckungsgleich mit dem rechtlichen Konflikt. Die Verhandlung zeigt in erster Linie die Transformation des Dings (ein zerbrochener Krug) in die zu verhandelnde Sache (Sachbeschädigung). Die Geschlossenheit des Gerichtsverfahrens beziehungsweise der Handlung zeichnet sich nach Vismann durch eine Untersagung aus, inhaltlich zu etwas anderem als zur Sache zu sprechen, was der Rechtshistoriker Pierre Legendre Interdiktion nannte. Er sah die Interdiktion als Ausdruck der theatralen Inszenierung dessen, was aus der sprachlichen Ordnung herausgefallen sei, es gehe somit um die Unterteilung in Sagbares und Unsagbares beziehungsweise Untersagtes.<sup>51</sup> Eves Nötigung bleibt lange unsagbar und somit unverhandelbar. Im Drama *Der zerbrochne Krug* wird die Rede zur Sachdienlichkeit

51 Zum Interdiktionsbegriff vgl. Legendre, Pierre: Die Eucharistie und die genealogische Szene. In: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 26 (2011), S. 7–24. Zit. nach: Vismann 2011, S. 50.

symptomatisch sichtbar, wenn der Gerichtsrat Walter die Klägerin und Mutter von Eve, Marthe Rull, wiederholt mit dem Appell «Zur Sache!» dazu aufruft, sich nicht in Details zu verlieren, die für den Fall irrelevant seien. Diese sprachliche Interdiktion limitiert auch die Zeitspanne der Gerichtsverhandlung, zumal diese nicht durch eine vorgegebene Dauer eingengt werde, sondern nur inhaltlich begrenzt sein dürfe.<sup>52</sup> Die Verhandlung in *Der zerbrochne Krug* wird quasi in Echtzeit mitverfolgt und der sich mit dem konkreten Theatersaal überlagernde Gerichtsraum währenddessen nur in Verhandlungs- oder Theaterpausen verlassen. Vismann bringt den Misserfolg von Goethes Uraufführung des Lustspiels am Weimarer Hoftheater 1808 mit der Verletzung der für Theater und Gericht angeblich fundamentalen drei Einheiten in Verbindung.<sup>53</sup> Die Theaterpause habe die von Kleist vorgesehene sensible räumliche und zeitliche Abgeschlossenheit der im Theater imaginierten Gerichtsverhandlung aufgebrochen und so die Illusion gestört.<sup>54</sup>

Obschon die «Erstbühne» des Gerichtes nach Vismann vom theatralen Dispositiv durchdrungen sei, sei es nicht wünschenswert, dass das theatrale Dispositiv auf der «Zweitbühne des Theaters»<sup>55</sup> exponiert und zur Diskussion gestellt werde.

«Beide Institutionen, Theater und Gericht, agieren schliesslich in der klassischen Einheit der Handlung von Raum und Zeit. Und darum kann es für sich genommen kaum als besonders kunstvoll angesehen werden, eine Gerichtsverhandlung auf eine Theaterbühne zu übertragen. Die Kammerspieldimension ist im gerichtlichen Prozess bereits angelegt. Nichts liegt also näher, als das Geschehen von der einen auf die andere Bühne zu verlagern, ohne dass es dazu weiterer Kunstgriffe bedürfte. Das Justizverfahren weist eine dramaturgische Kunstfertigkeit auf, ganz ohne Zutun eines Theaterregisseurs. Doch was ist damit gewonnen, wenn man das *Gerichtstheater* schlicht auf die Theaterbühne holt, verdoppelt diese doch bloß, was schon im *Original* zu haben ist? Der Jurastudent und Dramenschriftsteller Kleist geht der Verwandtschaft von Gericht und Theater jedenfalls nicht auf den Leim, um daraus ein probates Gerichtstheaterstück zu fabrizieren. Wer keine Redundanzen erzeugen und stattdessen die Operationalität des Gerichtstheaters herausstellen will, muss Theater und Gericht zunächst voneinander entfremden. Die kunstlose Art wäre es, auf dem Theater eine andere Bühne zu installieren, die das Gerichtstheater exponiert, kommentiert und kritisiert.»<sup>56</sup>

Vor dem Hintergrund dieser normativen Einschätzung erscheint mir die Gegenüberstellung des Lustspiels *Der zerbrochne Krug* und Ferdinand von Schirachs Drama *Terror*, in dem eine vermeintlich authentische Gerichtsverhandlung beschrieben wird, besonders aufschlussreich.

52 Vgl. Vismann 2011, S. 49.

53 Vgl. zum Misserfolg der Uraufführung: Gutjahr 2015, S. 31.

54 Vgl. Vismann 2011, S. 44 f.

55 Ebd., S. 35.

56 Ebd., S. 38 f. Hervorhebung G. B.

### Kasuistik: Ferdinand von Schirachs *Terror*

Eine Sonderform des Prozessdramas ist jene des Kasus beziehungsweise der literarischen Kasuistik. Ein Kasus bezeichnet einen Einzelfall, welcher nicht oder nur teilweise unter etwas Übergeordnetem subsumierbar und damit imstande ist, geltende Normen zu hinterfragen.<sup>57</sup> Der Begriff des Kasus geht von der philosophischen, juristischen und theologischen Methode der Kasuistik aus, der «vom Erzählfall ausgehende[n] Rechtsfindung»,<sup>58</sup> und wurde vom Germanisten André Jolles bereits 1930 zur Bezeichnung einer textpragmatischen Form in der Literaturwissenschaft verwendet.<sup>59</sup> Ob es sich beim Kasus beziehungsweise bei der Kasuistik um eine eigenständige Gattung handelt, ist umstritten. Mir erscheint der Kasus als Erzählstrategie jedoch perfekt geeignet, um das Erfolgsstück *Terror* von Ferdinand von Schirach zu untersuchen.

In diesem Drama fragt Schirach nach dem Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit. Die Leser\*innen folgen einer fiktiven Gerichtsverhandlung um Major Lars Koch: Der Bundeswehripilot hatte ein von Terroristen entführtes Passagierflugzeug entgegen dem Befehl seines Vorgesetzten abgeschossen, um zu verhindern, dass dieses auf ein voll besetztes Fussballstadion stürzte. Er wog die Leben der 164 Passagiere gegen jene der 70 000 Stadionbesucher\*innen ab und fällte die Entscheidung zugunsten der grösseren Anzahl von Menschen. Die Dramenhandlung umspannt das verdichtete Gerichtsverfahren gegen den Piloten Koch und kann zeitlich – aus dem Kontext geschlossen – auf den Januar 2014 datiert werden.<sup>60</sup> Die Dramaturgie des dreiaktigen Kammerspiels, welches ausschliesslich in einem Gerichtssaal in Berlin spielt, folgt der deutschen Strafprozessordnung: Im ersten Akt findet die Beweisaufnahme statt, im zweiten werden die Plädoyers gehalten und im dritten wird das Urteil begründet. Das Drama hält zwei Enden bereit: eines für den Freispruch, eines für den Schuldspruch (die Anklage plädiert auf Mord in 164 Fällen). Der Clou: Die Partizipation des Publikums als Schöff\*innen, also Laienrichter\*innen, ist in der dramatischen Vorlage angelegt. Auf die verschiedenen Inszenierungsmöglichkeiten gehe ich im vierten Kapitel vertieft ein.

*Terror* war in der Spielzeit 2016/17 die meistgespielte Inszenierung auf deutschen Bühnen und wurde bisher in 29 Ländern aufgeführt.<sup>61</sup> Der immense Bühnenerfolg ist insofern erstaunlich, als das Drama – und ebenso die Inszenierungen – vom Feuilleton tendenziell als holzschnittartig, uninspiriert, dramaturgisch einfach gestrickt, kurz: als künstlerisch nicht anspruchsvoll gewertet wurde (eine Meinung, der sich Vismann

57 Vgl. Eikelmann 2000, S. 240.

58 Ebd.

59 Vgl. Jolles 1974, S. 171–199.

60 Vgl. Möbius 2017, S. 8.

61 Vgl. Deutscher Bühnenverein: Pressemitteilung (Web). Seit der Spielzeit 2015/2016 steht das Stück im Spielplan von 108 Theatern. Neben der intensiven Tourentätigkeit in der Schweiz, in Deutschland und Österreich wurde *Terror* zudem in Australien, Belgien, China, Dänemark, Estland, Frankreich, Griechenland, Grossbritannien, Israel, Japan, Luxemburg, Mexiko, den Niederlanden, Polen, Rumänien, Schweden, der Slowakei, Slowenien, Spanien, Südafrika, Taiwan, der Tschechischen Republik, der Türkei, Ungarn, Venezuela und in den Vereinigten Staaten aufgeführt. Vgl. *Terror* Theater: Startseite (Web).

wahrscheinlich angeschlossen hätte). Von diesem Grundtenor der Literatur- und Theaterkritiken zeugt exemplarisch das folgende parodistische ‹Erfolgsrezept› aus der Fachzeitschrift *Theater heute*:

«Wenn Sie, liebe Dramatikerin, lieber Dramatiker, demnächst einen neuen Schirach schreiben wollen, lassen Sie keine Fragen offen, sondern erklären alles in leicht fasslicher Breite. Vermeiden Sie unbedingt alle poetischen Mehrdeutigkeiten oder sumpfigen Interpretationszonen: Vor allem: bitte kein Kunstverdacht. Bewegen Sie sich ästhetisch – wenn man das verräterische Wort überhaupt in den Mund zu nehmen wagt – möglichst in den ausgetretensten Bahnen. Ein solides 50er-Jahre-Gerichtsdrama ist immer hilfreich. Machen Sie außerdem Ihr Stück, so gut es geht, regietheatersicher. Denken Sie am besten erst gar nicht ans Theater, sondern an ein Hörspiel. Regisseuren ist nie zu trauen, Schauspielern auch nur bedingt. Schreiben sie [sic] Ihren Text möglichst so, dass man ihn eigentlich nur aufsagen muss, und alles andere auch wirklich sinnlos wäre. Verteilen Sie Ihre Argumente möglichst hölzern auf zweibeinige Thesenträger. Schauspieler sollen textsicher sein und sich nicht einbilden, dass sie auch noch Künstler wären. Um ein hochmoralisches Thema sollte es sich bei Ihrem Stück schon drehen – Leben oder Sterben – am besten in einem apokalyptischen Szenario: Leben *und* Sterben. Bleiben Sie dabei strikt realistisch. Alles, was nicht genauso gut in der Zeitung stehen könnte, strengt die Vorstellungskraft nur unnötig an. Eine kleine Prise Partizipation am Schluss kann nicht schaden. Aber machen Sie's kurz: Ein klares Ja oder Nein muss genügen. Und wählen Sie einen eingängigen Titel, der die Sache knackig auf den Punkt bringt: ‹Der Prozess› wäre auch gegangen, aber den gibt es ja schon. Viel Erfolg! Die deutschen Theater werden es Ihnen danken.»<sup>62</sup>

Auffallend ist, dass neben Stadt- und Staatstheatern sehr viele kleinere, tendenziell zur Provinz gehörende Theater *Terror* inszenieren.<sup>63</sup> Der Umstand, dass das Drama auch ausserhalb der traditionellen ‹Hochburgen› des Kunsttheaters gespielt und schon in Rathäusern, Gerichten, Schlössern, auf Freilichtbühnen und in kommerzialisierter Form als Pub-Spiel, Unternehmenstheater oder sogar als Geschworenen-Dinner aufgeführt wurde, befeuerte wohl den von der Literatur- und Theaterkritik geäusserten Vorwurf der Trivialität.<sup>64</sup>

Inhaltlicher Ausgangspunkt für Schirachs Konstruktion des Konfliktes in *Terror* ist das 2006 vom Bundesverfassungsgericht als verfassungswidrig erklärte Luftsicherheitsgesetz.<sup>65</sup> Dieses wurde 2005 im Kontext einer zunehmenden globalen Terroris- musbedrohung und im direkten Nachhall eines im Jahr 2003 angedrohten Attentats mit einem entführten Sportflugzeug auf das Gebäude der Europäischen Zentralbank in Frankfurt erlassen. Das Gesetz schrieb bestimmte Verhaltensweisen im Flugverkehr

62 Wille 2015, S. 1. Hervorhebung im Original.

63 Für einen Überblick vgl. *Terror Theater: Abstimmungsergebnisse* (Web).

64 Vgl. *Terror Theater: Stimmen* (Web).

65 Vgl. LuftSiG Artikel 14, Abs. 3; vgl. Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste: Luftsicherheitsgesetz (Web).

vor, um Attentate mit Flugzeugen zu verhindern: Als letzte Massnahme sah es den Abschuss eines gekaperten Passagierflugzeugs vor. Das Bundesverfassungsgericht sah darin einen Verstoß gegen das Grundrecht auf das Leben und die Menschenwürde.<sup>66</sup> Die im Drama gestellte Frage, ob der Bundeswehrosoldat Koch das Flugzeug hätte abschiessen dürfen, ist juristisch also bereits abschliessend geklärt. In der dramatischen Gerichtsverhandlung Schirachs wird auf diesen Entscheid des Bundesverfassungsgerichtes sogar explizit Bezug genommen: Koch gibt an, ihn zu kennen und sich schon in seiner Ausbildung mit ihm auseinandergesetzt zu haben. Schirach referenziert immer wieder, teilweise sogar wortwörtlich, auf das Argumentarium des Bundesverfassungsgerichtes, «wobei der Gesetzentwurf der Bundesregierung der Position von Koch entspricht, während sich der Standpunkt des Verfassungsgerichts mit dem Standpunkt von Staatsanwältin Nelson vergleichen lässt».<sup>67</sup> Gemäss dem Rechtshistoriker Wolfgang Schild, welcher in seiner Studie *Verwirrende Rechtsbelehrung* eine ausführliche Analyse der rechtlichen Lage und Argumentation von *Terror* anstellt, stellt Schirach dem Publikum zwei grundverschiedene Fragen: Einerseits stimmen die Zuschauer\*innen darüber ab, ob Koch das gekaperte Flugzeug habe abschiessen dürfen (Rechtswidrigkeit einer Handlung), und andererseits über die Frage, ob er des Mordes an den 164 Insass\*innen des Flugzeugs schuldig sei (Schuldfrage).<sup>68</sup> Da es am Tatbestand – auch aufgrund eines umfassenden Geständnisses – keinen Zweifel gibt, müsste Koch rein juristisch betrachtet ohne Überlegung und Diskussion vom Publikum schuldig gesprochen werden. Da sich jedoch die Schuldfrage mit der Frage nach der Rechtswidrigkeit der Handlung (einer Frage, die nicht in der Kompetenz von Strafgerichten liegt)<sup>69</sup> überlagert, wird der bereits geklärt Fall zu einem moralischen Dilemma stilisiert, auf das – so wird vom Vorsitzenden (also vom Richter) in *Terror* behauptet – es seitens des Rechts keine Lösung gebe:

«Vorsitzender: [...] Auch wenn es schwer zu ertragen ist, müssen wir doch akzeptieren, dass unser Recht offenbar nicht in der Lage ist, jedes moralische Problem widerspruchsfrei zu lösen. Lars Koch wurde zum Richter über Leben und Tod. Wir besitzen keine rechtlichen Kriterien, um seine Gewissensentscheidung letztgültig zu überprüfen. Das Gesetz, die Verfassung und die Gerichte liessen ihn damit allein.»<sup>70</sup>

66 Vgl. Bundesverfassungsgericht: Leitsätze zum Urteil (Web).

67 Möbius 2017, S. 38.

68 Vgl. Schild 2016, S. 20–22. Der Strafrechtswissenschaftler Wolfgang Schild hat in seiner ausführlichen Studie aufgezeigt, dass Schirachs *Terror* aus juristischer Perspektive nicht überzeugen kann und viele Fehler, Ungenauigkeiten und Unstimmigkeiten in der Argumentation beider Parteien aufweist. Seinem Verdikt haben sich viele Jurist\*innen, darunter auch der Bundesverfassungsrichter Thomas Fischer, angeschlossen.

69 Vgl. Baschung, Sibylle: Die Logik des Grundgesetzes. Ein Gespräch mit dem Strafrechtsprofessor Matthias Jahn. In: Programmheft zur Inszenierung *Terror* am Schauspiel Frankfurt, Frankfurt a. M. 2015, S. 7. Archiv von G. B. Jahn wies darauf hin, dass die Weigerung des Bundesverfassungsgerichtes, festzuschreiben, wie ein Abschuss strafrechtlich konkret von den Strafgerichten zu beurteilen wäre, in rechtswissenschaftlichen Kreisen nicht ausschliesslich gutgeheissen wurde und von Konservativen als «rechtsautistische Problemsorgung» betitelt wurde.

70 Schirach 2016, S. 144.

Eben diese Behauptung stösst vielen Rechtsgelehrten, darunter besonders dem Bundesverfassungsrichter Thomas Fischer, sauer auf, denn sie stelle den Entscheid des Bundesverfassungsgerichtes beziehungsweise die Verfassung selbst infrage und mache dieselbe schlussendlich zum Politikum.

«Dass er [Schirach] die grundlegende Kategorie der (strafrechtlichen) Schuld nicht kennt, ist ein fachlicher und künstlerischer Skandal zugleich. Entweder weil der Autor sie selbst nicht verstanden hat (was schlimm genug wäre), oder weil er sie vorsätzlich verschweigen will (was noch schlimmer wäre). Der Text des Stücks und all die «Belehrungen», die man den Zuschauern [...] angedeihen lässt, machen es noch schlimmer – hier wird wahrlich alles durcheinandergebracht, was nur geht: Ein einziges Desaster der Unkenntnis, und mittendrin der liebe Zuschauer, der nun aufgefordert ist, in einer «realen» Rechtsfrage auf der Grundlage der «realen» Rechtslage eine «Entscheidung über Schuld und Unschuld» zu treffen. Das ist die größtmögliche Verarschung des Publikums. Wer Unrecht und Schuld in eins setzt, fällt Jahrhunderte (!) hinter unsere Rechtskultur zurück und benutzt seine Zuschauer als Gaudi-Gäste für eine Rechtshow der billigen Sorte.»<sup>71</sup>

Schirach reichert in *Terror* die juristischen Standpunkte mit Beispielen von bekannten rechtsmoralischen Dilemmata (beispielsweise *Der Weichensteller Fall*,<sup>72</sup> *Der Fall des dicken Mannes*,<sup>73</sup> *Der Organentnahme-Fall*<sup>74</sup>) oder aber mit historischen Begebenheiten wie dem *Mignonette-Fall*<sup>75</sup> und – implizit durch strukturelle Ähnlichkeiten – mit dem vergleichbaren *Daschner-Fall*<sup>76</sup> an. Fischer vertritt denn auch die Ansicht, dass

71 Fischer: *Terror* (Web).

72 Schirach bezieht sich auf die Version des Rechtsphilosophen Hans Welzel aus dem Jahr 1951. Ein Güterzug rast wegen einer falschen Weichenstellung auf einen Personenzug zu. Ein Weichensteller könnte den unumgänglichen Tod vieler Passagiere des Personenzuges verhindern, indem er den Güterzug auf ein Nebengleis umleitet, auf dem fünf Gleisarbeiter die Schienen warten.

73 Schirach geht auch auf eine Adaption des Weichensteller-Falls der Rechtsphilosophin Judith Thompson aus dem Jahr 1976 ein. Anstelle der Weichenstellung könnte der Güterzug, der auf einen Personenzug zurast, durch einen dicken Mann gestoppt werden, der von einer Brücke auf die Gleise gestossen würde: Dafür müsste der Mann aber zuerst mit einem Messer umgebracht werden, da er sich sicher gegen den Angriff wehren würde. Durch den direkten Mord eines Mannes könnten indirekt alle Passagiere des Personenzuges überleben.

74 Schirachs Beispiel basiert auf dem fiktiven Organentnahmefeldilemma des Philosophen Gilbert Harman aus dem Jahr 1981. Fünf Krankenhauspatient\*innen würden überleben, wenn jede\*r von ihnen von einem gesunden Menschen je ein Organ erhalten würde. Für die Organentnahme müsste jedoch diese Person, welche sich gerade wegen einer Routineuntersuchung im selben Krankenhaus aufhält, getötet werden. Durch die Verkürzung eines Lebens würden fünf Leben verlängert, während andernfalls fünf Menschen sterben und einer überleben würde.

75 Drei englische schiffbrüchige Seeleute töteten 1884 nach 20 Tagen auf offener See ihren vierten, bereits sehr schwachen Kameraden und verzehrten ihn, um zu überleben. Zwei der Matrosen wurden wegen Mordes zum Tode verurteilt, erhielten jedoch nachträglich von Queen Victoria Straferlass beziehungsweise eine kürzere Haftstrafe.

76 Im Jahr 2002 entführte der Jurastudent Magnus Gäfgen den elfjährigen Jakob von Metzler, um die Bankiersfamilie zu erpressen. Nach der Übergabe des Lösegeldes wurde Gäfgen verhaftet. Erst unter der Androhung von Folter durch den Frankfurter Polizeipräsidenten Wolfgang Daschner ver-

sich das von Schirach skizzierte Rechtsproblem an verschiedensten historischen oder erfundenen Fällen hätte zeigen lassen, ohne einen effekthascherischen titelgebenden Terroranschlag bemühen zu müssen.<sup>77</sup> Schirach stellt in der Figur des Verteidigers und in jener der Staatsanwältin zwei rechtsphilosophische Prinzipien einander gegenüber: den Utilitarismus nach Jeremy Bentham, welcher als Verteidigungsstrategie verwendet wird, und die Gesinnungsethik nach Max Weber, nach der die Staatsanwältin argumentiert.<sup>78</sup> Dem Prinzip des Utilitarismus folgend, soll die kleinere Anzahl Menschen zugunsten einer grösseren Anzahl geopfert werden; konkret: Die Anzahl der Menschen, denen der Abschuss nützt, ist grösser als jene, denen er schadet. In der gesinnungsethischen Perspektive hingegen darf – dem Prinzip der Menschenwürde folgend – nicht über den Menschen als Mittel verfügt werden. Die Figuren sind folglich nicht nur als gerichtliche Funktionsrollen, sondern als Theorierepräsentant\*innen zu verstehen. Die strafrechtliche Konfliktsituation, welche eigentlich bereits geklärt und somit bezüglich des Resultats uninteressant ist, und die rechtsphilosophische Dilemma-Situation, in der es keine einfache Lösung geben kann, überlagern sich. Somit können die Zuschauer\*innen nicht einfach zwischen Schuld oder Unschuld entscheiden, da sie mit ihrem Urteil zugleich Partei beziehen bezüglich der Dilemmasituation, die keine eindeutig «richtige» Lösung vorsieht. Schirachs Schreibstil erzeugt den Eindruck einer realen Gerichtsverhandlung. Verstärkt wird die suggerierte Authentizität durch Schirachs eigene Berufstätigkeit als Strafverteidiger. Dieser Umstand erhöht den Druck auf die Lesenden respektive die Zuschauenden, den konstruierten Konflikt zwischen Recht und Moral zu bewältigen.

«Die Faszination, die seine [Schirachs] Studien erzeugen, resultiert aus ihrer Wirklichkeitsnähe. Der Leser hat das Gefühl: So war es. Hier wären Abschweifungen fehl am Platz, hier ist Schirach professionell. Zuweilen hat man ihm Kälte vorgeworfen. Er ist nicht kalt, sondern konzentriert, und aus der Lakonie, für die man ihn gelobt hat, spricht die Tugend des Juristen, das für die Beweisführung Unerhebliche strikt zu vermeiden. Das alles taugt für Fallstudien, nicht für einen großen literarischen Text.»<sup>79</sup>

Gemäss der Germanistin Coralie Rippl stellt der Kasus «die <unerhörte Begebenheit> [...] [dar, deren] Einordnung ins bestehende Wert- und Rechtssystem erst geleistet und diskutiert werden muß».<sup>80</sup> *Terror* entspricht der Definition des Kasus, weil Schirach durch die Überlagerung von binärer Schuldfrage (juristische Argumentation) und diskursiver Frage der Rechtswidrigkeit (philosophische Argumentation) den Fall Koch als nicht geregeltes und auch nicht zu regelndes moralisches Dilemma darlegt. Dass Schirach ein fiktives Einzelschicksal als juristischen Fall herbeizieht, um über Recht

riet der Entführer das Versteck des Jungen, den er aber bereits umgebracht hatte. Daschner und ein weiterer Kommissar wurden aufgrund der Folterandrohung wegen Nötigung schuldig gesprochen, jedoch wurden nur bedingte Geldstrafen und eine Verwarnung ausgesprochen.

77 Vgl. Fischer: *Terror* (Web).

78 Vgl. Möbius 2017, S. 91.

79 Greiner: *Mord, der keiner war* (Web). Greiner bezog sich hier auf Schirachs Roman <Tabu>, weist aber auf seinen Schreibstil im Allgemeinen hin.

80 Rippl 2014, S. 20.

und Gerechtigkeit zu philosophieren, ist nachvollziehbar, denn: «Erst der Einzelfall [macht] die Situation der tragischen Wahl des Individuums, das Konzept des kleineren Bösen, zu einem dramatischen Gegenstand.»<sup>81</sup> Das Spezifikum des Kasus ist sein offener Ausgang und das Gewicht des Entscheidungsprozesses:

«Das Eigentümliche der Form Kasus liegt nun aber darin, daß sie zwar die Frage stellt, aber die Antwort nicht geben kann, daß sie uns die Pflicht der Entscheidung auferlegt, aber die Entscheidung selbst nicht enthält – was sich in ihr verwirklicht, ist das Wägen, aber nicht das Resultat des Wägens.»<sup>82</sup>

Auch die in *Terror* eingeführte «Entscheidungspflicht» der Zuschauer\*innen, die weniger auf das Resultat als auf die Urteilsfindung fokussiert, spricht für einen Kasus: Die Diskussion, das Abwägen selbst, ist das Ziel. Schirach gibt an, dass für ihn die Resultate der Abstimmung zweitrangig seien, relevant sei einzig, dass miteinander diskutiert werde.<sup>83</sup>

Zieht man die konsistente Kritik der Rechtsgelehrten herbei, die besagt, dass *Terror* «juristisch betrachtet eine gewaltige Fehlleistung»<sup>84</sup> darstelle, wird das Verständnis des Dramas als Kasus jedoch problematisch: Gemäss Bundesverfassungsrichter Fischer liegt eine absichtliche Fehlinformation des Publikums unter dem Deckmantel der Kunst vor, wenn aus einem bereits entschiedenen Gerichtsfall ein diskutabler Kasus gemacht wird.<sup>85</sup> Fischers Interpretation von *Terror* als misslungenes «Aufklärungsstück[ ]»<sup>86</sup> greift meiner Meinung nach jedoch zu kurz; in dem Drama geht es um das bewusste Ausspielen der auf das Urteil fokussierten Gerichtssituation gegen die Ausweglosigkeit des darüber gelegten moralischen Dilemmas, was bei den Zuschauer\*innen, die in eine binäre Entscheidungssituation gedrängt werden, unweigerlich zu einem Konflikt führen muss. Dass Schirach dem Publikum dabei nur die Wahl zwischen zwei Optionen bietet (Freispruch und Mord, nicht etwa Totschlag, vorsätzliche Tötung, übergesetzlicher Notstand usw.), ist dramaturgisch geschickt gewählt, denn auf die den Prozess überlagernden ethischen Fragen kann es keine binäre Antwort geben. Es lässt sich festhalten, dass Schirachs Prozessdrama dem juristischen Publikum zu wenig Gerichtsverhandlung und dem Feuilleton zu wenig Kunst ist, der breiten Masse jedoch scheint diese Überlagerung von individuellem Justiz-Kasus und allmenschlicher Tragödie ohne selbstreflexive Brüche zu gefallen, zumal sie am Ende selbst «für Gerechtigkeit sorgen» kann.

81 Baschung, Sibylle: Die Logik des Grundgesetzes. Ein Gespräch mit dem Strafrechtsprofessor Matthias Jahn. In: Programmheft zur Inszenierung *Terror* am Schauspiel Frankfurt, Frankfurt a. M. 2015, S. 8, Archiv von G. B.

82 Jolles 1974, S. 191.

83 Vgl. Wittstock: *Terror* (Web).

84 Schild 2016, S. 48.

85 Vgl. Fischer: *Terror* (Web).

86 Ebd.

### Doppelprojekt: Oliver Reeses *Der zerbrochne Krug / Terror*

Beide Prozessdramen wurden in der Spielzeit 2015/2016 als Doppelprojekt am Schauspiel Frankfurt unter der Regie von Oliver Reese an zwei aufeinanderfolgenden Abenden in einer jeweils eigenständigen Inszenierung mit fast identischer Besetzung und durchgängigem szenischem Konzept gezeigt.<sup>87</sup> *Terror* wurde nicht von ungefähr am 3. Oktober 2015, dem Tag der deutschen Einheit, zeitgleich am Schauspiel Frankfurt und am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt. Einen Tag zuvor feierte *Der zerbrochne Krug* im Schauspiel Frankfurt seine Premiere. Im Folgenden untersuche ich beide Inszenierungen hinsichtlich des Dispositivkonzepts von Vismann, auf welches das Programmheft zum Doppelprojekt explizit und implizit verweist: Vismann wird bereits auf der ersten Seite in grossen Lettern zitiert: «Gerichtsalten heisst Theater veranstalten. Es soll zur Sprache kommen, was jede Verbindung zur Ordnung zerrissen hat.»<sup>88</sup>

Reese inszeniert den Gerichtssaal in beiden Fällen als schmalen, zweidimensionalen Streifen direkt an der Theaterrampe, wodurch die Schauspieler\*innen in eine horizontale Bewegungsrichtung gedrängt werden. Was dem Raum an Tiefe fehlt, macht er durch seine Höhe wieder wett, die in beiden Fällen durch die vertikale Holzvertäfelung (*Terror*: helle Birke, *Der zerbrochne Krug*: dunkelbraune Eiche) betont wird.

In *Terror* ergänzt sich der kühle Farbton der Vertäfelung mit dem kalten Oberlicht und dem nüchtern-bürokratischen Spiel im veristischen Stil.<sup>89</sup> Stenzel erkennt in der hell holzvertäfelten Stirnwand eine Referenz an das Bundesverfassungsgericht.<sup>90</sup> Auch den Figuren fehlt es an Tiefe, sie sind als Theorieträger\*innen zu verstehen. So verharren sie denn auch vornehmlich sitzend in den ihren Funktionen zugewiesenen Positionen auf Bürostühlen hinter grossen Pulten. Da die Tische eine bodenlange Front aufweisen, richten sich die Blicke auf die Oberkörper der Schauspieler\*innen. Diese Statik wird mit einer breiten Variation an Gestik, Mimik und Stimmlichkeit kompensiert, die auch Theaterkritiken erwähnen:

«Constanze Becker als Nebenklägerin schaut die meiste Zeit pikiert drein, als hätte ihr gerade jemand einen schmutzigen Witz erzählt. [...] Achtbar schlägt sich Nico Holonics, der den Angeklagten gibt. Wobei er die ganze Palette der Unruhesymptome vom nervösen Räuspern bis zum Lippenlecken abrufen muss, um über die Runden zu kommen. Bettina Hoppes Staatsanwältin hüllt sich in die strenge Aura der bibeltreuen

87 Vgl. *Der zerbrochne Krug* nach Heinrich von Kleist. Regie: Oliver Reese, Premiere: Schauspiel Frankfurt, 2. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 10. 2015; vgl. *Terror* nach Ferdinand von Schirach. Regie: Oliver Reese, zeitgleiche Uraufführung: Schauspiel Frankfurt und Deutsches Theater Berlin, 3. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 12. 2015. Vom Schauspiel Frankfurt wurde mir für beide Inszenierungen eine Aufzeichnung zur Verfügung gestellt: Vgl. *Der zerbrochne Krug*, Videoaufzeichnung (DVD) einer undatierten Aufführung am Schauspiel Frankfurt, Archiv von G. B.; *Terror*, Videoaufzeichnung (DVD) der Aufführung vom 6. 10. 2015 am Schauspiel Frankfurt, Archiv von G. B.

88 Schauspiel Frankfurt (Hg.): Programmheft zum Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror*, Nr. 154, Frankfurt a. M. 2015, Archiv von G. B., S. 3.

89 Vgl. Baumbach 2012, S. 164–175.

90 Vgl. Stenzel 2019, S. 225.



Abb. 1: *Terror* am Schauspiel Frankfurt: Die Bühne als Flachbildfernseher.  
Foto: Birgit Hupfeld.

Betschwester und fährt mit konstant konzentriertem Stirnrunzeln am besten an einem Theaterabend, der szenisch freilich unergiebig bleibt.»<sup>91</sup>

Die Tische und das Standmikrofon, welches der Zeugenvernehmung dient, sind frontal zum Publikum ausgerichtet. Die entsprechende Ausrichtung der Blickachse auf das zweidimensionale Spiel erweckt den Eindruck eines kollektiven Screenings vor einer Kinoleinwand, beziehungsweise vor einem Fernsehbildschirm. Durch die Aufgabe, am Ende über den Ausgang des Dramas zu entscheiden, können sich die Zuschauer\*innen in ihrer Funktionsrolle als Schöff\*innen dennoch als Teil der Theaterinszenierung erfahren. So wird der Bühnenraum auf den gesamten Theaterraum ausgeweitet, obschon er (mit Ausnahme der Ansprache des Gerichtsvorsitzenden zu Beginn von *Terror*, auf die ich im vierten Kapitel eingehen werde) in keiner Weise bespielt wird. Die Schauspieler\*innen wenden sich mit ihren Monologen direkt an das Publikum. Es wird also, der Guckkastenbühnenanlage zum Trotz, keine vierte Wand etabliert, die mit direkten Adressierungen oder durch Blicke der Schauspieler\*innen durchbrochen werden könnte. Die Staatsanwaltschaft sitzt in *Terror*,

91 Decker und Leibold 2015, S. 35.

zusammen mit der Nebenklägerin, rechts des erhöht platzierten Richters, während die Verteidigung links des Richterstuhls positioniert ist.

In der Inszenierung *Der zerbrochne Krug* ist die Anordnung der Parteien (zumindest zu Beginn der Gerichtsverhandlung) im Vergleich zu *Terror* spiegelverkehrt: Dies könnte als eine Referenz auf die von Vismann attestierte Inversion der tragischen Anlage bei König Ödipus gelesen werden.<sup>92</sup> Unterstützend zum dunklen Holz des Gerichtsaals dominiert in *Der zerbrochne Krug* warmes Licht. Dieses korrespondiert mit dem körperlichen Spiel, welches passend zum Genre des Lustspiels als komödiantisch beschrieben werden kann.<sup>93</sup> Es herrscht viel mehr Dynamik auf der Bühne als in *Terror*; statt einzelner Tische, deren Anordnung die duellartige Anlage der Gerichtsverhandlung verdeutlichen, laden gepolsterte Sitzbänke ohne Rücken- oder Armlehnen zum spielerischen Austesten der ganzen Bühnenlänge ein: Die Schauspieler\*innen wechseln stellenweise auf den Sitzbänken übereinander kletternd die Positionen. Das Spiel ist ebenfalls auf den Publikumsraum ausgerichtet. Dies, weil Reese den Gerichtsrat Walter ab Verhandlungsbeginn zwischen den Sitzreihen installiert. Walter greift immer wieder in die Bühnenhandlung ein und führt so den Dialog mit den anderen Figuren über die Rampe hinweg. Seine Funktion ist eine doppelte: Er ist ‹Dingheger› der stattfindenden Gerichtsverhandlung und gleichzeitig Regisseur des Schauspiels, das sich auf der Bühne ereignet. Gemäss Vismann sei die Funktion der Regie beziehungsweise der Dramaturgie – diesbezüglich wurde von der Rechtshistorikerin nicht unterschieden – nämlich mit jener des ‹Dinghegers› der Thinggerichte vergleichbar: ‹Sie sind die Dramaturgen der Aufführung eines Dings auf der Bühne des Rechts. Ihnen haben die vor Gericht Geladenen so zu folgen wie Schauspieler den Anweisungen eines Regisseurs.›<sup>94</sup>

Beide Funktionen gibt Walter auf, als er den Zuschauerraum am Ende der Session durch die Saaltüre verlässt, um kurz danach den schmalen Spielstreifen auf der Bühne zu betreten. Er suspendiert Richter Adam, setzt den Gerichtsschreiber Licht als Richter ein und stellt zugleich in Aussicht, dass man Adam in einer anderen Position unterbringen werde: Der Fall des Kruges, der müsse dann vor dem Oberlandgericht in Utrecht verhandelt werden, so lautet die letzte Bemerkung Walters. Es wird nicht nur kein Recht in der Sache des Kruges gefunden, auch eine (zukünftige) Befriedung des Dings scheint nicht möglich zu sein.

Auffallend ist, dass in beiden Inszenierungen mittig auf der hinteren Bühnenwand, frontal zum Publikum, eine riesige analoge Uhr angebracht ist. In *Terror* läuft die Uhr in Echtzeit, in *Der zerbrochne Krug* hingegen geht nach einer Stunde, als die Aussage von Eve angekündigt wird, der Minutenzeiger der Uhr unter lautem Ticken im Sekundentakt 15 Minuten vorwärts; in dieser Zeit trinkt Richter Adam ein Glas Wasser in einem Zug

92 Vgl. Vismann 2011, S. 57. Während König Ödipus mit allen Mitteln versucht, die Wahrheit ans Licht zu bringen und nach der Selbsterkenntnis über sich selbst richtet, indem er sich blendet, versucht Richter Adam mit all seiner Macht die Wahrheitsfindung zu behindern und kommt schlussendlich mit einem blauen Auge davon.

93 Vgl. Baumbach 2012, S. 185–187.

94 Ebd., S. 20.



Abb. 2: *Der zerbrochene Krug* am Schauspiel Frankfurt: Der schmale Streifen im Look der 1960er-Jahre. Foto: Birgit Hupfeld.

aus. Die Spiel- und die Echtzeit weisen somit eine Differenz von 15 Minuten auf. Ob dieser Regieeinfall eine Referenz auf die Zeitspanne von Eves Nötigung ist oder auf eine reguläre Gerichtspause verweist, sei dahingestellt. Meines Erachtens verdeutlicht die prominente Ausstellung der eigenen Zeitdimension die von Vismann beschriebene zeitliche Entrücktheit der Gerichtsverhandlung. Gezielt atmosphärisch untermalt werden beide Inszenierungen mit düsterer, eintöniger Streichmusik.

Wie Schild in seiner Studie aufzeigen konnte, ist Schirachs *Terror* weit entfernt von einer Kopie einer echten Gerichtsverhandlung, verwirrend ist jedoch, dass das Drama so konzipiert ist, dass es dennoch den Eindruck einer Realitätsverdoppelung erweckt. Dies könnte den eingangs von der Literatur- und Theaterkritik formulierten Vorwurf der Kunstlosigkeit teilweise erklären. In dieselbe Kerbe schlägt der Theaterkritiker Andreas Wilink. Er moniert, dass sich die Regie durch den reibungslosen Ablauf der Inszenierung – abgesehen davon, «dass sie ein wenig an der Feinmotorik arbeitet, Einstellungen justiert und mit untergründiger Musik Irritationsmomente befördert» –, «nahezu unsichtbar»<sup>95</sup> mache. In beiden Inszenierungen scheint Reese als Regisseur bewusst in den Hintergrund getreten zu sein: einmal hinter den Gerichtsrat Walter, einmal hinter Schirachs Schreibstil. Die Theaterkritikerin Shirin Sojitrawalla bewertet das Doppelprojekt zwar einerseits etwas herabsetzend als gelungene Marketingidee, andererseits aber auch positiv als Fürsprache für das Ensemblespiel; bezüglich der beiden Schlüsse äussert sie jedoch Bedenken:

95 Beide Zitate: Wilink: Ermittlung (Web).

«Dass aber sowohl Richter Adam als auch der Soldat Lars Koch, die beide nachweislich Recht und Gesetz gebrochen haben, davonkommen, einmal weil es Kleist so wollte, einmal weil es die Zuschauer so entschieden [92,2 % aller gefällten Publikumsurteile sind Freisprüche] gibt dann doch zu denken.»<sup>96</sup>

Im Doppelprojekt steht eine inhaltliche Gemeinsamkeit beider Prozessdramen im Zentrum: Etwas wird vor Gericht verhandelt, was eigentlich nicht verhandelbar ist. In *Der zerbrochne Krug* sind es Eves unausgesprochene zwei Minuten alleine mit Richter Adam, in *Terror* die Unantastbarkeit der Menschenwürde.

Ich möchte das Unterkapitel mit einer Zusammenfassung der drei Grundbedingungen von Vismanns theatralem Dispositiv der Rechtsprechung abschliessen, welche gemäss der Autorin die strukturelle Gleichheit zwischen Theater und Gericht augenfällig machen: «Die radikale Kappung jedes Außen, die Umwandlung von Ding in Sache und das Erfordernis der Rede zur Sache (Interdiktion)».<sup>97</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Doris Pichler ist der Meinung, dass Vismann das Theater als Metapher «zur Illustration wesentlicher Merkmale und Funktionsweisen einer Gerichtsverhandlung»<sup>98</sup> verwende. Meines Erachtens könnte die Kritik sogar noch weiter gehen: Vismann setzt in ihren Ausführungen zum Dispositivkonzept tendenziell Theater mit Dramen beziehungsweise dem literarischen Kunsttheater, wie es sich im frühen 19. Jahrhundert ausbildete, gleich und vermengt regelmässig Text- und Aufführungsebene. Hinzu kommt, dass sie den Begriff «theatral» nicht konsequent benutzt; so bedeutet er – abhängig vom Argumentationsaufbau – einmal «repräsentativ», einmal «dramatisch», dann wieder «tragisch». Der Rückgriff auf die drei Einheiten, welche Vismann nicht nur auf das Drama, sondern auf die «theatrale[ ] Entscheidungssituation, die in einer Kammer stattfindet, die gar nicht geschlossen genug sein kann»,<sup>99</sup> anwendet, zeugt von einem engen, textbasierten Theaterverständnis.

### 2.1.2 Agonales Dispositiv

Als Pendant zum theatralen Dispositiv beschreibt Vismann ein agonales Dispositiv der Rechtsprechung. Sie setzt die von Walter Benjamin und Florens Christian Rang gemeinsam entwickelte Tragödientheorie als Grundlage des agonalen Dispositivs voraus.<sup>100</sup> Für das Verständnis desselben ist es erforderlich, einleitend auf Benjamins und Rangs Theorie einzugehen. Sie basiert auf der Annahme, dass «Kampfspiel, Recht und

96 Sojitrawalla: Lücken des Rechtssystems (Web); Quelle Prozentzahl vgl. *Terror Theater: Ergebnisse* (Web).

97 Vismann 2011, S. 56.

98 Pichler: *Medium Gericht*, S. 84 (Web).

99 Vismann 2011, S. 80.

100 Vgl. zur Entstehungsgeschichte der Tragödientheorie: Menke 2010, S. 7–25; vgl. Primavesi 1998, S. 241–270.

Tragödie [...] die große *agonale* Dreiheit griechischen Lebens»<sup>101</sup> bildeten. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Trias scheint folglich Agon beziehungsweise der Wettstreit zu sein. Einleitend zur Diskussion von Vismanns agonalem Dispositiv der Rechtsprechung stelle ich im Folgenden vor, was Benjamin und Rang unter Agon verstehen.

Die Tragödientheorie stellt einen wichtigen Teil von Benjamins Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* dar. Ausgehend vom tragischen Tod als Rahmen des Trauerspiels widmet sich Benjamin vertieft der Funktion der Tragödie. Diese beruhe auf der «Opferidee»: Der Held opfere sein Leben. Benjamin sieht im Tod des Helden die für die Tragödie charakteristische «Doppelbedeutung»: Einerseits würden die Götter durch das Sühneopfer des Helden besänftigt und so werde die alte olympische Ordnung aufrechterhalten. Andererseits greife der tragische Heldentod als «stellvertretende[ ] Handlung» einer «noch ungeborene[n] Volksgemeinschaft» im Sinne einer «agonale[n] Prophetie»<sup>102</sup> vor. Diese Doppelbedeutung macht er vor dem Hintergrund von Aischylos' *Eumeniden* an der schutzsuchenden Fluchtbewegung des Helden deutlich.

Zu Beginn des dritten Teils von Aischylos' *Orestie*-Trilogie, welche 458 v. Chr. uraufgeführt wurde, flüchtet Orest nach der Ermordung seiner Mutter Klytämnestra vor den Rachegöttinnen zum Tempel der Pallas Athene, welche erscheint, um den Konflikt zu schlichten. Während die Erinnyen auf ihrem Recht der Sühne des Muttermords beharren, verweist Orest auf die Tat im Auftrag Apolls, welcher als sein Fürsprecher agiert. Athene ist ein Entscheid zu heikel, daher beruft sie ein neuartiges Menschengericht – den Areopag – ein. Die Göttin selbst leitet das Gerichtsverfahren. Noch vor Prozessbeginn hat sie verfügt, dass ein Unentschieden an Stimmen zum direkten Freispruch führen solle. Mittels Athenes Stimmstein wird Orest freigesprochen. Sie besänftigt die besiegten Erinnyen durch die Zusicherung von Ländereien und Privilegien, worauf sich die Rachegöttinnen zu den «wohlmeinenden» Eumeniden wandeln. Die Gerichtsszene in den *Eumeniden* wird gemeinhin als Übergang von der göttlichen Willkür zur Demokratie bezeichnet, kaum eine Abhandlung über Gericht und Theater kommt ohne einen Verweis auf sie aus.<sup>103</sup>

Aischylos inszeniert in *Die Eumeniden* die Gründung des ersten Gerichtshofs Areopag durch Athene auf dem real existierenden gleichnamigen Hügel bei Athen, der auch als Areshügel bekannt ist.<sup>104</sup> Vor der Einrichtung des Rats des Areopags durch Solon (um 640–560 v. Chr.) wurden auf diesem Hügel, der zwischen der Agora und der Pnyx liegt, Blutgerichte bei verschiedenen Heiligtümern abgehalten, zu denen die Täter\*innen geflüchtet waren.<sup>105</sup> Dies zeige sich, so der Rechtshistoriker Gerhard

101 Benjamin 1978, S. 96 f. Hervorhebung G. B.

102 Ebd., S. 87 f.

103 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 76: Hochholdinger-Reiterer sieht in Orests Verhandlung den Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit.

104 Gemäss dem populären Gründungsmythos habe auf diesem Hügel ein Gerichtsprozess gegen den Kriegsgott Ares stattgefunden, der sich wegen des Rachemordes an Poseidons Sohn in einem Göttergericht verantworten musste. Zu diesem Mythos vgl. Braun 1998, S. 137 f.; zu den anderen Gründungsmythen des Areopags vgl. ebd., S. 18.

105 Vgl. ebd., S. 138.

Thür, noch im 4. Jahrhundert v. Chr. anhand der Bezeichnungen <Verfolger> (*diókon*) für Kläger beziehungsweise <Fliehender> (*pheugon*) für Beklagter.<sup>106</sup> Ein Fakt, der die Theorie Rangs und Benjamins über die Flucht zum und um den Altar als gemeinsamen Ursprung von Tragödie und (Blut-)Gericht, stützen würde:

«Ein ältestes Beispiel ist die Ablösung der Schlachtung des Menschen am Altare durch Entlaufen vor dem Messer des Opfers, d. h. Herumlaufen um den Altar mit schließlichem Anfassen des Altars durch den Todgeweihten, wobei der Altar zum Asyl, der zornige Gott zum gnädigen, der zu Tötende zum Gottes-Gefangenen und -Diener wird.»<sup>107</sup>

Rang fehlte zum Zeitpunkt der gemeinsamen Arbeit an der Tragödientheorie jedoch – wie er im brieflichen Austausch mit Benjamin auf dessen Nachfrage hin bemerkte – für die ätiologische Fiktion der Geburt der Tragödie aus dem Todesopfer beziehungsweise aus dem Agon der Nachweis.<sup>108</sup> Benjamin sah die Verbindung von Agon, Recht und Tragödie in Form der Tragödienwettkämpfe bestätigt und fand im Dialog der Tragödie die agonale Anlage der Gerichtsverhandlung wieder.<sup>109</sup> Denn das athenische Gerichtsverfahren zeichne sich in seiner duellartigen Anlage durch Dialog beziehungsweise durch ein «Wettreden, d. i. Wettlaufen»<sup>110</sup> – ergo Agon – aus:

«Für athenisches Recht ist das Wichtige und Charakteristische der dionysische Durchschlag, daß nämlich das trunkene, ekstatische Wort die reguläre Verzirkelung des Agon durchbrechen durfte, daß eine höhere Gerechtigkeit aus der Überzeugungskraft der lebendigen Rede erwuchs als aus dem Prozeß der mit Waffen oder in gebundenen Wortformen einander widerstreitenden Sippen.»<sup>111</sup>

Rang sieht in der Fluchtbewegung um den Altar des Gottes die «bauliche Fixierung des Rundlaufs» im «Circus». Im «theatralische[n] Halbkreisbau, der aus diesem Kreise einen Ausgang gewährt»,<sup>112</sup> erkennt Rang hingegen für den tragischen Helden die Möglichkeit, sich von seinem Schicksal als Opfer zu lösen und so individuelle Freiheit zu erlangen. Im Unterschied zu Rang stellt Agon bei Benjamin jedoch nur eine vorläufige Rettung des Todgeweihten dar, da das in diesem «Kampf zwischen Entfliehendem und Verfolgern»<sup>113</sup> gewonnene Leben durch die Bindung an jenen neuen Schutzgott, dem das Todesopfer ursprünglich gegolten hätte, bezahlt werden müsse. Benjamin versteht unter Agon im Sinne Rangs folglich ein Todesopfer beziehungsweise das «ausgesetzte»

106 Vgl. Thür 2000, S. 32.

107 Benjamin 1978, S. 88.

108 Vgl. Rang 1983, S. 47: «Belege für die Herleitung der Tragödie aus dem Agon besitze ich im Sinne von Literaturnotizen keine.»

109 Vgl. Benjamin 1978, S. 88: Benjamin führte zusätzlich die «sprachlose Konkurrenz des Agons» an; vgl. Primavesi 1998, S. 260–268.

110 Rang 1983, S. 51.

111 Benjamin 1978, S. 97.

112 Alle Zitate Rang 1983, S. 48. Hervorhebung im Original.

113 Ebd.

Entlaufen aus dem fatalen Geschick. Darin besteht auch die eingangs genannte agonale Verbindung zwischen Tragödie und Recht: der Sühneprozess des Wettlaufens beziehungsweise Wettstreitens. In Aischylos' *Eumeniden* wird nach Benjamin und Rang das Ordal – das Götterurteil –, welches im physischen, mit Eidformeln umrahmten Zweikampf ausgetragen wurde, durch den Logos durchbrochen, wodurch die Verwandtschaft von Theater und Gericht begründet wurde: «Die Tragödie geht ein in dies Bild des Prozeßverfahrens; eine Sühneverhandlung findet auch in ihr statt.»<sup>114</sup>

Das agonale Dispositiv der Rechtsprechung basiert nach Vismann auf der Logik des Wettlaufs, bei der es am Ende einen binären Entscheid geben muss: Sieg oder Niederlage. Voraussetzung für jede Entscheidungsfindung sei die Trennung in Akteur\*innen und Zuschauer\*innen.<sup>115</sup> In dem Moment, in dem sich eine Person aus der Menge herauslöse, sei eine Entscheidungssituation über das Dargebotene geschaffen, welche im Rechtskontext zu Gerichtsurteilen, im Theater zu Geschmacksurteilen führe. Letztere würden sich im Publikumsklatschen und in Theaterkritiken niederschlagen; beurteilt würden «Schauspieler [...] nach der Qualität ihres Spiels [...], Regisseure für die Machart der Aufführung, Dramendichter für die Güte der Vorlage.»<sup>116</sup> – Erneut findet sich in dieser Interpretation ein Hinweis auf den zugrunde liegenden literarisch geprägten Kunsttheaterbegriff. Vismann betont, dass die Gerichtsurteile nach einem förmlichen Verfahren erfolgen und eine performative Kraft aufweisen, welche im Unterschied zum Theater den Status der Beteiligten nachhaltig ändern würden: «Ästhetische Urteile führen nicht dazu, den Status einer Person zu ändern. Ein Schauspieler, der Hamlet gespielt hat, bleibt auch nach der Vorstellung der Schauspieler, der Hamlet gespielt hat.»<sup>117</sup>

Mit der Entstehung der *Skené* – eines abgetrennten und von Blicken abgeschirmten Bühnenbereichs – wandelte sich, so Vismann, das Opferritual zum Entscheidungsritual.<sup>118</sup> Die *Skené* schuf durch die Trennung in Akteur\*innen und Zuschauer\*innen erstmals einen Raum, der vorführte, «was es heißt, ohne Götter zu entscheiden [...]».<sup>119</sup> Sie stelle nicht nur den vor den Theaterzuschauer\*innen, sondern auch den vor den Göttern geschützten Rückzugsort dar, den Ort des Wettlaufes um Leben und Tod des tragischen Helden, und bilde den Anfang eines Überganges von einer agonalen in eine theatrale Anordnung:

«Für Walter Benjamin, der hierin Christian Florens Rang [sic!] folgt, erlaubt die *skené* erstmals das Ausscheren aus der Endlosbahn des *dromos* [des Laufs]. Der Autor des Trauerspielbuchs hat diese Ausbruchmöglichkeit, die die *skené* bietet, als die Übertragung eines alten Erlösungsrituals auf die Tragödienbühne identifiziert.»<sup>120</sup>

114 Benjamin 1978, S. 97.

115 Zu dieser Grundbedingung des agonalen Dispositivs vgl. Vismann 2011, S. 72–78.

116 Ebd., S. 72.

117 Ebd., S. 73.

118 Zur agonalen Entscheidungssituation vgl. ebd., S. 78–84.

119 Ebd., S. 80–84; Vismann verstand die *Skené* als architektonischen Umbau, welcher kurz vor der Aufführung der dreiteiligen *Orestie* (460 v. Chr.) und eines nicht überlieferten Satyrspiels im Jahr 458 v. Chr. vollzogen wurde.

120 Ebd., S. 83 f. Hervorhebung im Original.

Vismann vermengt an dieser Stelle, wie die Literaturwissenschaftlerin Bettine Menke bemerkt, die grundlegend verschiedenen Positionen von Rang und Benjamin bezüglich der Lösung des tragischen Geschicks des Helden.<sup>121</sup> Anders als von Vismann im obigen Zitat beschrieben, klingt für Benjamin im Unterschied zu Rang – für den ein endgültiges Ausscheren aus dem zirkulären Opferlauf der Tragödie möglich ist – «[...] im Schluß der Tragödie ein non liquet stets mit.»<sup>122</sup> Vismann nimmt also eigentlich keine Neudeutung von Benjamins Position vor, sondern teilt seine Schlussfolgerung eines Aufschubs der (Er-)Lösung:

«Und auch, wenn sie [die Skené] keine endgültige Lösung bietet – die Rahmung, in der die Götter entscheiden, bleibt auch nach dem Umbau des Theaters unverändert –, so gewährt sie doch zumindest Aufschub vor dem Vollzug des Opfers, das die Götter fordern. So befreit die architektonische Neuerung zwar nicht aus buchstäblich auswegloser Lage des endlosen Rundes der Umlaufbahn. Sie ist gebauter Aufschub vom Vollzug der göttlichen Ordnung und setzt damit einen Ausweg in Szene.»<sup>123</sup>

Mit der Skené wurde durch die Trennung in Akteur\*innen und Zuschauer\*innen eine Entscheidungssituation geschaffen, in der Menschen (und nicht mehr die Götter) über Menschen urteilen können. Vismann macht die dezisionistische Emanzipation des Publikums nicht nur an der Skené, sondern auch am Amphitheater fest, welches die Trennung zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen und den Lauf des tragischen Opfers um den Altar baulich manifestierte. Sie stützt sich bei ihrer kontraintuitiven Zuteilung des «Amphitheatralische[n]»<sup>124</sup> zum agonalen Dispositiv auf die Dromologie – die Lehre des Laufs – des Architekturhistorikers Paul Virilio und auf die etymologische Herleitung der griechischen Wörter *dromos* und *drama* aus dem Verb *dran* für «handeln»:

«Die Architektur, in der ein Drama aufgeführt wird [das Amphitheater], folgt der des Dromodroms. Auch die Theaterstätten sind nach dem Muster des Dromos angelegt, in einem Rund. [...] Beide Versammlungsorte, Dromodrom und Theater, sind durch die für jede Entscheidung elementare Bedingung einer architektonisch umgesetzten Trennung in Bewegen und Zuschauen gekennzeichnet und beide bieten eine ungehinderte Sicht auf eine Bewegung.»<sup>125</sup>

121 Vgl. Menke 2018, S. 233, Fussnote 106: «In «Medien der Rechtsprechung» verwechselt Vismann die Konzepte Benjamins und Rangs völlig.»

122 Benjamin 1978, S. 98: Lateinisch für «Es löst sich nichts auf»; vgl. Bodansky: Non Liquet (Web). Bemerkenswert ist, dass Benjamin hier eine Formulierung aus dem römischen Recht bemühte, welche den Aufschub einer Verhandlung aufgrund mangelnder Information bezeichnet: Heute bezeichnet *non liquet* die Unmöglichkeit, einen gerichtlichen Entscheid zu fällen, weil eine Gesetzeslücke besteht.

123 Vismann 2011, S. 84.

124 Ebd., S. 81.

125 Ebd., S. 78.

Wie hier gut sichtbar wird, verbindet Vismann die Dromologie Virilios mit der Argumentation Rangs, nach der sich das Rund des Opferlaufes architektonisch im Rundbau niederschlägt.<sup>126</sup> Kritisch ist anzumerken, dass Vismann – Virilio folgend – die Teilung in Zuschauer\*innen und Akteur\*innen erst ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. festmacht, als diese architektonisch umgesetzt wurde.<sup>127</sup> Diese Sichtweise ist meiner Meinung nach insofern problematisch, als sie Theater an den gleichnamigen Bau bindet. Es ist davon auszugehen, dass das Fluktuieren zwischen Beobachter- und Akteurposition bereits in frühesten Formen des Zusammenlebens stattgefunden hat; ob diese Vorgänge am zutreffendsten als Ritus, Tanz oder Theater beschrieben werden, ist umstritten.<sup>128</sup>

Die geschilderte räumlich-architektonische Offenheit der «sesshaft gemachte[n] Prozeduren»<sup>129</sup> des Amphitheaters stellt nach Vismann eine Offenheit der Entscheidung im Sinne eines offenen Ausgangs des Agons her. Diese Entscheidungssituation sei genuin «demokratisch». Sie beruft sich dabei auf Foucault, der das Amphitheater als inverses Panoptikon, welches die Sicht aller auf eine einzelne Person ermögliche, identifiziert hat.<sup>130</sup> Diese Demokratisierung des Blicks exemplifiziert sie anhand von Homers *Ilias*, genauer dem 23. Gesang, den sie als «Ur-Agon»<sup>131</sup> bezeichnet: Idomeneos tritt aus der Zuschauermenge eines Wagenwettrennens hervor und macht die Mitzuschauer\*innen darauf aufmerksam, dass sie, ermächtigt durch ihre Sicht von den erhöhten Sitzplätzen auf das Geschehen, über den Sieger selbst entscheiden könnten – am Ende küren bei einem Unentschieden dennoch erneut die Götter den Sieger. Nichtsdestotrotz stelle das den Anfang eines Paradigmenwechsels von der Entscheidung durch eine «höhere Macht»<sup>132</sup> (*dikazein*) zur Entscheidung durch die «höhere Zahl»<sup>133</sup> (*krinein*) an Stimmen dar.

«Für das demokratische Entscheidungsprinzip nach der Zahl steht das griechische Wort «krinein». Bei Homer kommt es vor, wenn es darum geht, dass Sterbliche über Sterbliche entscheiden, und das heißt, wenn es um Entscheidungen im Wettstreit geht [...]. Auch der Rechtsstreit wird durch «krinein» entschieden [...]. Auch er ist eben ein Agon. Wer erhält Recht, wer gewinnt das Rennen und wer erhält den Siegerpreis und wer hat das beste Stück geschrieben, sind strukturell gleiche Fragen.»<sup>134</sup>

126 Vgl. Menke 2018, S. 226, Fussnote 34; vgl. Kotte 2013, S. 66–68: Die von Vismann behauptete Absolutheit des runden Bautypus von antiken Theaterstätten ist nach neuerer Forschung zu relativieren.

127 Vgl. Vismann 2011, S. 76; vgl. Vismann 2006, S. 93.

128 Vgl. Kotte 2013, S. 43, S. 67.

129 Vismann 2006, S. 91.

130 Vgl. Vismann 2011, S. 79 f.

131 Ebd., S. 90.

132 Ebd., S. 81.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 80.

Bei Vismann führt die Trennung zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen, welche einen Entscheidungsraum im Sinne von *krinein* (Sterbliche urteilen über Sterbliche nach Zahl) öffnet und so ein *dikazein* (willkürliches Götterurteil) ausschliesst, zu einem zumindest temporären Ausweg aus dem zirkulären Agon, dem Dromos. Sie veranschaulichte die Merkmale des agonalen Dispositivs anhand von Aischylos' *Eumeniden*; bedenkt man, dass Benjamin und Rang ihren Agon-Begriff gerade entlang dieser Tragödie entwickelten und dass sich Vismann auf ihre Tragödientheorie stützte, liegt diese Wahl als Anschauungsbeispiel nahe. Im Folgenden untersuche ich Vismanns Interpretation der *Eumeniden* als «Stunde Null des Rechts».<sup>135</sup>

Wie bereits beschrieben, verfügt Athene im Vorfeld des Gerichtsprozesses, dass ein Unentschieden an Stimmen zwangsweise zum Freispruch des Angeklagten führen würde. Vom Zeitpunkt der Abstimmung an gibt es zwei Lesarten des weiteren Geschehens. Diese bilden «eines der umstrittensten Probleme der klassischen Philologie» ab.<sup>136</sup> In der populäreren, «juristischen» Lesart nimmt Athene an der Abstimmung regulär teil und führt mit ihrem Stimmstein ein Unentschieden herbei, welches gemäss der im Vorfeld von ihr etablierten Verfahrensregel zum Freispruch von Orest führt. In der «politischen» Lesart kommt es nach dem Auszählen der Stimmsteine zu einer Stimmgleichheit, worauf erst Athene mit ihrem Stimmstein für einen Mehrheitsentscheid und somit für den Freispruch Orests sorgt.<sup>137</sup> Vismann geht bei ihrer Argumentation davon aus, dass ein Unentschieden ohne Teilnahme von Athene vorliegt. Sie macht geltend, dass aufgrund der von Athene eingeführten Verfahrensregel (Unentschieden führt zu Schuldspruch) das Legen des Stimmsteins, welcher zu einem Mehrheitsentscheid führt, überflüssig ist. Vismanns Interpretation der Abstimmung ist meines Erachtens zwischen den beiden vorgestellten Lesarten zu verorten.

«Nach diesen verfahrenstechnischen Sicherungen wäre es gar nicht nötig gewesen, dass Athene, die Göttin, selbst noch am Entscheidungsverfahren nach der Zahl teilnimmt. Um dies wohl in aller Deutlichkeit dem Volk zu zeigen, setzt sie vor aller Demos' Augen selbst einen Stimmstein. [...] Danach zieht Athene sich auf die angestammte Rolle der Götter als Verkünder einer Entscheidung zurück, denn auch das heisst «dikazein». [...] Kein göttliches Wort wird von da an noch notwendig sein, wenn der Areopag tagt. Das letzte göttliche Wort ist die erste verfahrenstechnische Regel.»<sup>138</sup>

Vismann interpretiert Athenes Setzen des Stimmsteins als für das Urteil irrelevante theatrale Einlage, ihre eigentliche Funktion ist das Verkünden des verfahrenstechnisch bedingten Urteils – Recht wird folglich nicht mit oder ohne, sondern «durch» Athene gesprochen.

135 Ebd., S. 92.

136 Zitat: Braun 1998, S. 100, Fussnote 380; vgl. Fögen: *Eumeniden*, S. 44 f. (Web).

137 Zu beiden Interpretationen vgl. Braun 1998, S. 100, Fussnote 380; vgl. Meier 1988. Zu gendertheoretischen Überlegungen vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014.

138 Vismann 2011, S. 91 f.

Vismann sieht hier keine bestehende Gerichtspraxis abgebildet, sondern eine zukünftige entworfen:

«Doch spielt die Tragödie *Die Eumeniden* von Aischylos nicht bloß Gericht nach. Sie macht vor, wie eine Entscheidung ohne Götter aussehen könnte. Damals bestehende Gerichtspraktiken lassen sich in diesem Gerichtstheaterstück daher nicht unbedingt wiederfinden. Die Szene ist im letzten Drittel der Tragödie nicht etwa eine Aufführung dessen, was ohnehin im Gericht geschieht. Es wird Gericht gehalten, so wie der Verfasser der Tragödie sich diese Veranstaltung für die Zukunft vorstellt.»<sup>139</sup>

Tatsächlich findet sich Athenes Stimmstein später im römischen Strafrecht wieder: Unter Kaiser Oktavian wurde diese Verfahrensregel vom Senat im Jahr 30 v. Chr. unter der Bezeichnung *calculus minervae* – Zählstein der Minerva – ins römische Strafrecht aufgenommen.<sup>140</sup> Über die Deutung der Verfahrensregel ist sich die Forschung wie bei der Lesart von Athenes Abstimmung ebenfalls uneins: «Die Unsicherheit, was man sich genau unter *calculus Minervae* vorzustellen hat, wurde damit auch in das römische Recht hineingenommen.»<sup>141</sup> Es handelt sich also um einen Terminus mit einem Ursprung in der griechischen Tragödie, der ins römische Recht übernommen wurde. Heute steht der Begriff gemeinhin für eine Zufallsentscheidung.

### Preenactment

Die Idee, dass in einem Kunstrahmen zukünftige Ereignisse, Praktiken oder Rituale entworfen und geprobt werden, wird häufig mit dem Begriff des Preenactments, welcher in den letzten Jahren Popularität erlangte, beschrieben. Der Politik- und Medienwissenschaftler Oliver Marchart definiert zwei Bedeutungsebenen des Begriffs. Zum einen die zeitliche Inversion des Reenactments; statt etwas Vergangenes nachzuspielen wird etwas Zukünftiges realisiert: «[...] the point of pre-enactments is to critically extrapolate from contemporary developments an image of our social or political future.»<sup>142</sup> Diese Ebene betont statt des historischen Zugriffs – wie ihn beispielsweise Living-History-Projekte oder künstlerische Formen von Reenactment aufweisen – einen Science-Fiction-Anspruch.<sup>143</sup> Die zweite Bedeutung von Preenactment, welche Marchart beschreibt, ist jene der künstlerischen Antizipation eines Ereignisses oder von Praktiken, welche hinsichtlich einer potenziellen zukünftigen Realisation <geprobt> werden können:

«[...] it is perhaps preferable to think of pre-enactments not so much as rehearsals in the strict sense (as if the definite script of the future political event were available), than as

139 Ebd., S. 86, Hervorhebung im Original.

140 Vgl. Ernst 2016, S. 32.

141 Ebd., S. 33, Hervorhebung im Original.

142 Marchart 2015, S. 146.

143 Vgl. ebd.

training sessions. These sessions are there to produce the skills necessary to engage in the <actual thing>, should it occur.»<sup>144</sup>

Ein anderer Begriff, welcher auf solche künstlerischen Arbeiten angewandt wird, ist jener der <Vorahmung>. Er wird sowohl dem Philosophen Hans Blumenberg als auch Bertolt Brecht zugeschrieben.<sup>145</sup> So soll Brecht gemäss dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in den kürzlich veröffentlichten Aristoteles-Notizen die Vorahmung der Nachahmung gegenübergestellt haben.<sup>146</sup> Auch der Jurist und Lyriker Friedrich Georg Jünger bezog den Begriff auf das Kinderspiel: Dieses sei Vor- und Nachahmung zugleich, denn das Kind «tut in der Gegenwart etwas spielend, was in der Zukunft nicht als Spiel getan wird.»<sup>147</sup>

Der Theaterwissenschaftler Adam Czirak erachtet den Gerichtsprozess in den *Eumeniden* «zugleich als ein Re- und Preenactment demokratischer Entscheidungsverfahren», da die Tragödie sowohl einen mythologischen Rückbezug aufweise als auch, ausgehend von einem politischen Gegenwartsbezug, zukunfts betreffende Themen aufwerfe.<sup>148</sup> Die Forschung diskutiert nach wie vor intensiv, wie sich Aischylos in der Tragödientrilogie *Die Orestie*, deren Entstehungszeit (um 458 v. Chr.) in die Epoche von Umwälzungen beziehungsweise politischen und rechtlichen Reformen fiel, zu der damaligen politischen Situation und zur zeitgenössischen Gerichtspraxis verhielt. Nach den Perserkriegen folgte ab 462 v. Chr. eine Zeit der Reformen, die dazu führten, dass der Areopag, welcher unter Kleisthenes zu einem relevanten politischen Faktor geworden war, entmachtet wurde.<sup>149</sup> Alle entscheidenden politischen Befugnisse wurden dem Areopag entzogen und bis auf die Blutsgerichtsbarkeit und die Gerichtsbarkeit über einige wenige andere Straftaten blieben ihm keine weiteren Rechte.<sup>150</sup> Der Althistoriker Christian Meier erkennt in den *Eumeniden* keine expliziten politischen Referenzen auf die damalige Zeit. Die Tragödie enthalte zwar einige Bezüge zur Tagespolitik, jedoch würden diese eher zitierend als kommentierend ausfallen. Meier sieht darin einen implizit abgebildeten, grundlegenden gesellschaftlichen Wandel. Es stünden zwei gleichberechtigte Rechtsordnungen in Konflikt, vertreten durch zwei Göttergenerationen, die je eine Regierungsform repräsentieren: die alten Rachegötter für die Aristokratie und die neuen olympischen Götter für die Demokratie. In diesem Gerichtsverfahren spiegelt sich gemäss Meier die politische Situation ab 462 v. Chr. wider: Der Adel verliert seine Macht durch die Übertragung der politischen Befugnisse des Areopags an Organe wie die Volksversammlung oder den von Kleisthenes eingesetzten Rat der 500.<sup>151</sup>

144 Ebd., S. 150.

145 Vgl. Blumenberg 2009, S. 93: «Die Überwindung der <Nachahmung der Natur> könnte in den Gewinn einer <Vorahmung der Natur> einmünden.»

146 Vgl. Lehmann 1999, S. 14. Vielen Dank an Andreas Tobler für diesen Hinweis.

147 Jünger 1953, S. 50.

148 Czirak 2019, S. 45.

149 Vgl. Braun 1998, S. 70.

150 Vgl. ebd., S. 71, S. 136.

151 Vgl. ebd., S. 49; vgl. Meier 1988, S. 115.

Meines Erachtens geht Vismann fälschlicherweise davon aus, dass dieser Rat der 500, der sich um politische Verbrechen kümmerte, über Orests Schuld abgestimmt habe:

«In aller Ausführlichkeit wird das Abstimmungsverfahren dargestellt, so wie es auf dem Areopag zu dieser Zeit üblich war: Stimmsteine einsammeln und auszählen, Verkündung des Ergebnisses. Die Hälfte der Richter setzt ihren Stimmstein auf Verurteilung, die andere Hälfte auf Freispruch. 250 gegen 250 Stimmen dürfte das Abstimmungsergebnis gelautet haben.»<sup>152</sup>

Dagegen spricht, dass das Blutgericht stets im Zuständigkeitsbereich des Areopags lag.<sup>153</sup> Im Unterschied zu Vismann, welche abgesehen vom Abstimmungsverfahren keine Parallelen zur damaligen Gerichtspraxis sieht, stellt Braun fest, dass das von Aischylos dargestellte Gerichtsverfahren in vielen Punkten mit der damaligen athenischen Gerichtspraxis übereinstimmte.<sup>154</sup> Aus dramaturgischen Gründen habe Aischylos aber auf die üblichen Schwüre und die vorgesehene zweite Rede der Parteien verzichtet. Braun betont wie Vismann die Besonderheit der damals unbekannteren Verfahrenstechnik des Freispruchs durch Stimmgleichheit.<sup>155</sup> Er gelangt ausgehend von der kritischen Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand zum Schluss, dass Aischylos sich mit den *Eumeniden* gegen die politische Entmachtung des Areopags ausgesprochen hatte.<sup>156</sup> Auch im deutschsprachigen Gegenwartstheater finden sich theatrale Gerichtsformate, die als Preenactments verstanden werden können. Bevor ich die Zukunftsvision in *Trials of Money* von Christophe Meierhans und *Das Kapitalismustribunal* von Haus Bartleby diskutiere (beide bringen ein Abstraktum vor Gericht: das Geld beziehungsweise den Kapitalismus), gehe ich anhand des <Vietnam-Tribunals> auf die Spezifik von Tribunalen zwischen den Dispositiven ein.

### **Gericht und Tribunal: Das Vietnam-Tribunal**

Im Unterschied zur Gerichtsverhandlung, welche nach geltenden Rechtsnormen abläuft und zum Urteil, das durch den Staat Rechtskraft erhält, weisen Tribunale eine fehlende Anbindung oder nur eine Anlehnung an das gesetzte Recht auf; die Urteile entfalten durch ihre fehlende Machtlegitimation nur eine Symbolkraft. Dies ermöglicht es Tribunalen, «[...] alles [zu] verhandeln, was eine öffentliche Angelegenheit werden soll. Moralische Verfehlungen können ebenso angeprangert werden wie vergangenes Unrecht, auch wenn es in keinem Gesetzbuch ein entsprechendes Delikt dazu gibt.»<sup>157</sup> Im Tribunal gibt es keine objektive urteilende Instanz, die Funktion der Anklage deckt sich mit jener des Richtens (und gegebenenfalls auch der Untersuchung), womit das

152 Vismann 2011, S. 90.

153 Vgl. Ernst 2016, S. 32.

154 Vgl. Vismann 2011, S. 86; vgl. Braun 1998, S. 101: Gemäss dem Rechtshistoriker Wolfgang Ernst, der sich auf Sommerstein stützt, wird der 24-köpfige Rat der Areopagiten einberufen, der über Orests Fall urteilen sollte.

155 Vgl. Braun 1998, S. 101.

156 Vgl. ebd., S. 136.

157 Vismann 2011, S. 16.

Urteil implizit bereits im Vorfeld feststeht. Während das Gerichtsverfahren die Abgeschlossenheit eines ausgewiesenen Gerichtsaumes benötigt, kann das Tribunal an jedem beliebigen Ort stattfinden. Spezifisch für das Tribunal ist zudem die Erweiterung des anwesenden Publikums um die Öffentlichkeit, die durch Medien wie Rundfunk und Fernsehen zugegen ist. Für das Tribunal ist das Zuschauen konstitutiv: «Schaut niemand hin, versinkt ein Tribunal in Bedeutungslosigkeit. Um eine Sache von Relevanz zu werden, muss ein Tribunal darum bemüht sein, dass alle schauen.»<sup>158</sup> Während also das Tribunal alle zur Verhandlung einlädt, indem es das Zuschauen an sich so niederschwellig wie möglich macht, etabliert sich die Rechtsprechung im Sinne des theatralen Dispositivs als «Zeigemacht»,<sup>159</sup> welche «den Vorhang» der Gerichtsverhandlungen öffnen und zuziehen kann, wie es ihr beliebt. Während das Gerichtsverfahren eine stilisierte und formalisierte Gegnerschaft darstelle, stünden sich im Tribunal zwei Parteien «wie Blitze»<sup>160</sup> gegenüber, was dem agonalen Dispositiv entspreche.<sup>161</sup>

Das Vietnam War Crimes Tribunal, kurz Vietnam-Tribunal oder nach dem Initiator Bertrand Russell auch Russell-Tribunal genannt, gilt als das bekannteste juristische Tribunal. Zusammen mit Jean-Paul Sartre und 24 weiteren Intellektuellen (darunter beispielsweise Peter Weiss und Simone de Beauvoir) organisierte Russell 1966 und 1967 ein fiktives Gerichtsverfahren, welches die Verbrechen der US-amerikanischen Regierung während des Vietnamkrieges zum Gegenstand hatte. In der ersten Sitzungsperiode wurden erstens Aggressionshandlungen gegen Vietnam im Sinne des Völkerrechts, zweitens gezielte Bombardierungen von zivilen Zielen und drittens die Komplizenschaft von Neuseeland, Australien und Südkorea an den Aggressionshandlungen verhandelt.

Die Gründungstagung fand vom 13. bis 15. November 1966 in London statt. Die zweite Tagung, an der die Verhandlung des ersten und dritten Anklagepunktes geplant war, sollte in Paris stattfinden, doch wurde sie von Staatspräsident Charles de Gaulle verboten. Die Verhandlung konnte schliesslich vom 2. bis 10. Mai 1967 in Stockholm stattfinden, für die Verhandlung des zweiten Anklagepunktes musste das Tribunal jedoch auf die Ostseeinsel Roksilde ausweichen, da die dänische Regierung wiederum die geplante zweite Sitzungsperiode in Kopenhagen verboten hatte. Das Tribunal kam am Ende der ersten Periode zu einem einstimmigen Schuldspruch in allen drei Anklagepunkten. In der zweiten Periode wurden auch Thailand, die Philippinen und Japan der Komplizenschaft an Aggressionshandlungen gegen Vietnam verurteilt, zudem wurden die USA bezüglich diverser Verstösse gegen das Kriegsrecht sowie des Genozids am vietnamesischen Volk für schuldig befunden.<sup>162</sup>

Die Südvietnamesische Befreiungsfront und die Regierung der Demokratischen Republik Vietnam sowie der Staatschef von Kambodscha sicherten dem Vietnam-

158 Ebd., S. 151.

159 Ebd., S. 148.

160 Ebd., S. 160.

161 Zur Beziehung von Tribunal und agonalem Dispositiv vgl. ebd., S. 148–151; S. 160–163.

162 Vgl. Russell und Sartre 1971.

Tribunal ihre Unterstützung bei der Aufklärung der Verbrechen zu.<sup>163</sup> Die Regierung der Vereinigten Staaten schickte weder eine Vertretung, die vor dem Vietnam-Tribunal erschien, noch bezog sie öffentlich zu den Anschuldigungen Stellung. Die Frage nach der Anerkennung des Tribunals beschäftigte auch Sartre in seiner Eröffnungsrede anlässlich der ersten Sitzungsperiode:

«Wir sind uns vollkommen bewußt, daß wir von niemandem ein Mandat erhalten haben, aber wenn wir die Initiative zu dieser Versammlung ergriffen haben, dann, weil wir wissen, dass uns niemand eine Vollmacht geben kann. Gewiß ist unser Tribunal keine Institution. Es untersteht keiner institutionellen Macht: es ist entstanden aus einem Mangel und durch eine Herausforderung. Wir wurden nicht von den Regierungen ausgewählt und mit tatsächlicher Macht ausgestattet: jedoch haben wir eben gesehen, dass auch die Machtbefugnisse in Nürnberg nicht ausgereicht haben, dem Gericht eine unbezweifelte Legitimität zu geben. Das Russell-Tribunal nimmt im Gegenteil an, daß seine Legitimität sich gerade aus seinem vollkommenen Mangel an Macht und aus seiner Universalität ableitet. Wir sind ohne Macht: das ist die Garantie unserer Unabhängigkeit [...]»<sup>164</sup>

Sartre stützte sich in seiner Rede wiederholt auf die Nürnberger Prozesse vor dem eigens eingerichteten internationalen Militärgerichtshof, in denen die Alliierten die Kriegsverbrechen und die Gräueltaten des Holocausts nicht nach deutschem Recht verhandelten, sondern neues, aus moralischer Empörung entstandenes Recht geltend machten und so die Entwicklung eines supranationalen Völkerrechts anstießen.<sup>165</sup> Das Vietnam-Tribunal verstand sich jedoch nicht als Gericht von Sieger\*innen über Besiegte, sondern als «Volksgesicht».<sup>166</sup> Daher gab es weder eine Staatsanwaltschaft noch Richter\*innen, und die Teilnehmer\*innen des Tribunals wurden als Geschworene bezeichnet. Juristisch gesehen bewegte sich das Tribunal «völlig im freien Raum, im privaten und politischen Raum»,<sup>167</sup> wovon die Veranstaltungsverbote in Frankreich und Dänemark zeugen. Auffällig ist, dass die Organisator\*innen von Beginn an intensiv mit der Presse zusammenarbeiteten, um das Tribunal öffentlichkeitswirksam zu inszenieren:

«Was wir in Wahrheit sagen wollen ist, daß seine Legitimität [die des Vietnam-Tribunals] sich in der Retrospektive bestätigt, oder, falls man dies vorzieht, eine Legitimität *a posteriori* sei. Aus diesem Grund arbeiten wir weder für uns selbst noch zu unserer eigenen Erbauung, und wir machen uns nicht vor, daß unsere Entscheidungen wie ein Blitzstrahl einschlagen werden. In Wirklichkeit hoffen wir, dank der Zusammenarbeit mit der Presse, eine permanente Verbindung zwischen uns und den Massen aufrecht zu erhalten, die in allen Teilen der Welt die Tragödie Vietnams schmerzhaft erleben.»<sup>168</sup>

163 Vgl. Russell und Sartre 1968, S. 13.

164 Ebd., S. 16.

165 Vgl. Wesel 2016, S. 41.

166 Russell und Sartre 1968, S. 16.

167 Wesel 2016, S. 41.

168 Russell und Sartre 1968, S. 17. Hervorhebung im Original.

Obwohl das Vietnam-Tribunal ohne unmittelbare juristische Konsequenzen blieb, sorgte es international für Aufsehen und inspirierte zu ähnlichen Tribunal-Veranstaltungen. Eine zeitnahe deutsche Veranstaltung sei hier exemplarisch erwähnt: das Springer-Tribunal von 1968. Das von der Studentenbewegung organisierte (und von diversen mit dem Axel-Springer-Verlag konkurrierenden Medienverlagen finanzierte) Tribunal fand am 1. Februar 1968 an der Freien Universität Berlin statt. Es übte Kritik an der polemischen Medienberichterstattung des Axel-Springer-Verlags im Zuge der Ermordung des studentischen Demonstranten Benjamin Ohnesorg. Das <Verfahren> wurde zwar eröffnet, jedoch bereits nach wenigen Stunden vertagt und nicht wiederaufgenommen, daher wurde der Name zu Springer-Hearing abgeändert. Im Jahr 2009 plante der 1968 angeklagte Axel-Springer-Verlag aufgrund der Veröffentlichung neuer Informationen bezüglich des Stasi-Hintergrunds von Ohnesorgs Mörder eine Neuauflage des Tribunals im Springer-Verlagshochhaus an der Rudi-Dutschke-Straße. Der Versuch scheiterte bereits im Vorfeld, da prominente ehemalige Involvierte sich weigerten, am Remake teilzunehmen.<sup>169</sup> Als nachhaltiges Erbe der Vietnam-Tribunale ist das moralisch-anklagende Format geblieben: Zwischen 1973 und 2009 fanden sechs weitere internationale Russell-Tribunale (vorwiegend zu Menschenrechtsverletzungen) statt, welche jedoch nicht die gleiche mediale Wucht erzeugten wie die erste Veranstaltung.

### **Christophe Meierhans' *Trials of Money***

Der Schweizer Installations-, Video- und Performancekünstler Christophe Meierhans inszenierte ein rund vierstündiges «Special Tribunal for Semi-Human Persons»<sup>170</sup> mit dem Titel *Trials of Money*.<sup>171</sup> Zusammen mit zwei Schauspielerinnen und einem Schauspieler verhandelt Meierhans die Schuld des Geldes als Semi-Human Person – genannt Money. Als semi-human werde, wie Meierhans zu Beginn der Aufführung erklärt, der Umstand bezeichnet, dass etwas von Menschen erfunden und hergestellt worden sei, sich dieses <Etwas> aber autonom entwickelt habe und ein selbstständiger Agent geworden sei, der nicht mehr der Kontrolle der Menschen unterliege (wie beispielsweise das Internet oder die Börse).<sup>172</sup> Money sei nicht als natürliche oder juristische Person, sondern als halb menschliches «Thing»<sup>173</sup> beziehungsweise Ding zu verstehen, welches sowohl als abstraktes ökonomisches System wie auch als konkrete Münzen in den Brieftaschen der Theaterzuschauer\*innen mit allen Menschen ver-

169 Gesamter Abschnitt vgl. Winkler: Anti-Springer-Kampagne (Web); Mohr: Springer (Web); o. A.: Tribunal fällt aus (Web); Schmid: Springer-Tribunal (Web).

170 Meierhans: *Trials of Money* (Web).

171 Vgl. *Trials of Money*. Regie: Christophe Meierhans, Premiere: Kaaithheater Brüssel, 18. 4. 2018, besuchte Aufführungen: Tojo Theater Bern 20. 5. 2018 und 21. 5. 2018. Von Christophe Meierhans wurde mir eine Aufzeichnung zur Verfügung gestellt: Vgl. *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithheater Studio Brüssel auf Vimeo.

172 Vgl. *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithheater Studio Brüssel auf Vimeo: Part 1, Timecode 00:05:11–00:05:30.

173 Meierhans: *Trials of Money* (Web). Hier im Sinne des englischen Sprachgebrauchs.

bunden und omnipräsent sei.<sup>174</sup> Meierhans, der – wie auch seine Mitspieler\*innen – sowohl sich selbst als auch andere Figuren darstellt, adressiert in seinem Prolog das Publikum mit folgenden Worten:

«This tribunal is a fictional tribunal. That means that for the time being, it can only take place in the theatre. We believe that with things such as artificial intelligence and distributed networks the Special Tribunal for Semi-Human Persons is a tribunal that we will probably very soon need also outside of the theatres.»<sup>175</sup>

In der Konsequenz hat Meierhans ausgehend von *Trials of Money* eine gleichnamige Solo-Performance als ‚Voruntersuchung‘ (*preliminary hearing*) erarbeitet, welche ausserhalb des Theaters, beispielsweise an Universitäten, Wirtschaftsschulen, Konferenzen oder Bankentreffen gespielt wird.<sup>176</sup> *Trials of Money* folgt einer strengen Dramaturgie, strukturiert durch das Schlagen des Richterhammers bei Beginn, Unterbruch und Fortsetzung. Money werden fünf Anklagepunkte zur Last gelegt: Betrug (*fraud by concealment and falsification*), Schutzgelderpressung (*extortion by protection racket*), unterlassene Hilfeleistung (*non-assistance to persons in danger*), Schuldknechtschaft (*slavery by debt bondage*) und Schüren von Hass (*incitement to hatred*).<sup>177</sup> Diese Anklagepunkte und ihre gesetzlichen Definitionen stammen, wie aus der vor der Aufführung ausgeteilten Gerichtsakte hervorgeht, aus dem belgischen, französischen, kanadischen und britischen Strafrecht.<sup>178</sup> Meierhans erläutert diesen Umstand bei der Anklageverlesung folgendermassen:

«So, you’ll notice here, that, what Money is being accused of in this trial are accusations, which belong to existing law as they apply for humans today. For the time being, there is no law [...] which is specific to semi-human persons. And that is the reason, why the accusation bases its claims on existing jurisdiction. So at times, you might have to use a little bit imagination in order to understand how these charges apply to a semi-human person such as Money.»<sup>179</sup>

Meierhans fügt nach dem Ende der Anklageschriftverlesung, die durch eine\*n zufällig ausgewählte\*n Zuschauer\*in erfolgt, einen sechsten hypothetischen Anklagepunkt hinzu – den Ökozid (*ecocide*): Money könnte zukünftig vielleicht für die Zerstörung des Ökosystems der Erde zur Verantwortung gezogen werden, da aber dieses Ver-

174 Vgl. Meierhans, Christophe: Gerichtsakte *Trials of Money*. Verteilt während der besuchten Aufführung. Archiv von G. B.: Die Akte ist auf dem Cover mit Fallakte #0001 betitelt.

175 *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithater Studio Brüssel auf Vimeo: Part 1, Timecode 00:05:40–00:06:03.

176 Vgl. Meierhans: *Preliminary Hearings* (Web).

177 Vgl. Meierhans, Christophe: Gerichtsakte *Trials of Money*. Verteilt während der besuchten Aufführung, Archiv von G. B.

178 Vgl. ebd.

179 *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithater Studio Brüssel auf Vimeo: Part 1, Timecode 00:16:19–00:17:08.

gehen weltweit gegenwärtig noch nicht gesetzlich geregelt sei, könne dieser Anklagepunkt im Tribunal nicht berücksichtigt werden. Die aufgeführten Verbrechen soll Money im Zeitraum von 1971 bis heute begangen haben: Am 15. August 1971 hob der damalige US-Präsident Richard Nixon die Goldbindung des Dollars auf und legte so den Grundstein zum heutigen Wirtschaftssystem, in dem Geld (theoretisch) nach Belieben gedruckt werden kann.

Die Verhandlung findet vor einem türkisfarbenen Wolkenprospekt statt, der als Samtvorhang den ganzen Hintergrund ausfüllt. Wenn eine der insgesamt neun Zeug\*innen den Zeugenstand betreten will, drückt diese Person den Vorhang nach hinten und legt so die Umrisse von Stufen frei, die zu einer Art Hochstuhl führen, auf dem sie Platz nimmt. Dies erinnert an antike Praktiken: In Rom setzten sich Tribune in Sachen Politik und Recht öffentlich ein, sie sprachen im Freien auf erhöhten Podesten – Tribünen – genannt.<sup>180</sup> Auch im antiken Griechenland soll sich die athenische Polis draussen versammelt haben, um für Stunden zuzusehen, zuzuhören und öffentlich zu sprechen. Dieses Ideal der leicht zugänglichen demokratischen Verhandlung vor aller Augen und Ohren wurde im 18. und 19. Jahrhundert heraufbeschworen und war Ausdruck eines Agoreiozentrismus – das Wort stammt vom griechischen Verb *agoreuein*, was soviel wie <sprechen bei der Versammlung (*agora*) unter freiem Himmel> bedeutet.<sup>181</sup> Auch die germanischen Thinggerichte wurden im Freien abgehalten; noch im 13. Jahrhundert tagten sie draussen an festen Plätzen: Nicht von ungefähr, so mein Eindruck, wurde Money als Hybrid zwischen Ding beziehungsweise <Thing> und Mensch entworfen.<sup>182</sup> Die aus dem Vorhangstoff gefertigte Toga macht eine Referenz auf das römische Tribunal am wahrscheinlichsten. Diese Toga markiert jeweils die Erzählerfigur, die abwechselnd von allen vier Schauspieler\*innen gespielt wird. Sie hat die Aufgabe, das Geschehen im Gerichtssaal und das äussere Erscheinungsbild und Verhalten der Figuren – allen voran des Gerichtspersonals – anschaulich zu beschreiben. Im Unterschied zur Erzählerfigur, welche von den Schauspieler\*innen im Wechsel dargestellt wird, wird die Richterfigur nie verkörpert; durch Beschreibung der Figur und ihrer Handlungen stellt sich das Publikum den oder die Judge vor.

Aus demselben himmelblauen Samt sind auch die Stulpen des Gerichtszeichners gefertigt, der sich ganz zu Beginn der Aufführung auf der linken Seite der Bühne an einem kleinen Tisch niederlässt. Mit weissem Stift skizziert er künstlerisch verfremdet die Richterfigur, die Zeug\*innen und porträtiert einige Zuschauer\*innen als Geschworene auf Klarsichtfolien. So wird etwa die imaginierte Richterfigur mit blankem Gesicht, jedoch mit dem unverwechselbaren Insignium der angelsächsischen Richterperücke und der Robe gezeichnet. Die Folien des Gerichtszeichners werden bei jedem Auftritt von Zeug\*innen an den Samtvorhang gepinnt und ergeben so im Laufe der Verhandlungen eine Art Live-Storyboard. Zwei fünfzehnminütige Pausen

180 Vgl. Vismann 2011, S. 148.

181 Vgl. ebd., S. 136; vgl. Del Bello 2005, S. 56.

182 Ganzer Abschnitt zu Thinggerichten vgl. Oestmann 2015, S. 38–41; ganzer Abschnitt zu Thinggerichten in der Zeit des Landfriedens vgl. ebd., S. 69–77; zu Gerichtsbäumen, -tischen und -steinen vgl. ebd., S. 204.



Abb. 3: *Trials of Money* im Tojo Theater, Bern: Der erste Zeuge macht seine Aussage, im Vordergrund steht die Erzählerfigur. Foto: Tine Declerck.

bieten den Zuschauer\*innen Gelegenheit, die vom Gerichtszeichner angefertigten A4-Folien mit Porträts der gespielten Figuren aus der Nähe zu betrachten. Der Bildhintergrund der Portraits vermittelt durch die Anordnung der Folien zudem eine räumliche Vorstellung des Gerichtssaals.

Nach der Feststellung der Identität von Money durch das Verlesen einer Vielzahl von Währungen und umgangssprachlichen Bezeichnungen, unter denen Money bekannt ist, und der Anklageverlesung, werden die Eröffnungsreden (*opening statements*) von Anklage und Verteidigung gehalten. Es handelt sich dabei um ein emotionsloses Ablezen der in der ausgeteilten Gerichtsakte abgedruckten Argumentationspunkte durch einen Schauspieler und eine Schauspielerin, welche während dieses Vorgangs jeweils die Anklage beziehungsweise die Verteidigung repräsentieren. In der Gerichtsakte finden sich diverse Diagramme und Grafiken, welche die Argumente der Anklage und Verteidigung stützen sollen.<sup>183</sup> Diese sind nur zum Selbststudium der Zuschauer\*innen gedacht und werden in den mündlichen Statements nicht erwähnt. Die beiden Eröffnungsreden werden von der Verteidigung und der Anklage jeweils mit einem Plädoyer abgeschlossen. In diesen wird die Verantwortung des Publikums als Geschworene besonders hervorgehoben – somit ähneln diese Fürsprachen Schluss-

183 Vgl. Meierhans, Christophe: Gerichtsakte *Trials of Money*. Verteilt während der besuchten Aufführung, Archiv von G. B.

plädoyers (*closing arguments*), welche eigentlich am Ende einer Gerichtsverhandlung zu stehen kommen. Das Beweisverfahren besteht in *Trials of Money* ausschliesslich aus den Kreuzverhören der neun Zeug\*innen durch das Publikum, auf die ich im Partizipationskapitel eingehe.

Nach dem Beweisverfahren werden die Schlussplädoyers angekündigt, welche aber nie vorgebracht werden, da die Aufführung nach der Instruktion der Geschworenen beziehungsweise der Zuschauer\*innen durch die Richterfigur unvermittelt endet. Sie macht das Publikum darauf aufmerksam, dass die Schuldfrage zu jedem Anklagepunkt zu klären sei und dass diese nur beim Fehlen von begründeten Zweifeln bejaht werden dürfe. Zudem müssten die Geschworenen bei der Festlegung der Strafe berücksichtigen, was das Strafmass beziehungsweise seine Vollstreckung bedeuten würde, beispielsweise wäre es vermutlich nicht sinnvoll, Money zu einer Geldbusse zu verurteilen. Eine Gefängnisstrafe hätte wiederum das Verbannen aus der Gesellschaft zur Folge, was gegebenenfalls schlimmer für die Menschheit wäre, als wenn Money ungestraft davonkommen würde. Die Verhandlung wird nicht geschlossen, das Publikum wird stattdessen nach einem unverhofften «Black» zur autonomen Beratung, Urteilsverkündung und -begründung entlassen.

Nicht nur die angeklagte Prozesspartei Money ist ein Hybrid (zwischen Mensch und Ding). Meines Erachtens weist *Trials of Money* sowohl Elemente des Straf- als auch des Zivilverfahrens auf. Während der Zivilprozess von der Dispositionsmaxime geleitet ist (die Parteien geben das zu verhandelnde Ding vor und bestimmen die Angriffs- und Verteidigungsmittel), herrscht im Strafprozess die Offizialmaxime, das heisst der Staat erhebt Anklage gegen den Straftäter beziehungsweise die Straftäterin und geht gegen diese Person vor. Hinzu kommt die Pflicht, den Sachverhalt zu ermitteln (Inquisitionsmaxime).<sup>184</sup> Die Anklagepunkte stammen alle aus dem Strafrecht verschiedener Länder. Erhoben werden die Klagen, wie Meierhans' Prolog zu entnehmen ist, von uns Menschen – die Bezeichnung des Falles in der Gerichtsakte und in der Inszenierung als «Humans vs. Money»<sup>185</sup> deutet daher auf eine zivilrechtliche Sammelklage hin. Dieser Eindruck wird durch den Umstand verstärkt, dass einzelne Zuschauer\*innen die Anklageverlesung vornehmen.<sup>186</sup> Obschon das Bühnenbild und die Samttoga auf das römische Tribunal verweisen, ähnelt die Verhandlung dem Common-Law-Geschworenengerichtsverfahren, bei dem die Jury ebenfalls ohne begründete Zweifel zu einem Schuldspruch kommen muss. Das Beweisverfahren findet denn auch als Kreuzverhör von Zeug\*innen der Anklage und der Verteidigung statt. Die Zeug\*innen werden mit einer abgeänderten Version der durch US-amerikanische Filme und Serien bekannt gemachten strafrechtlichen Eidformel eingeschworen: «I swear to be (Name Zeug\*in), all of (Name Zeug\*in) and nothing

184 Vgl. Oestmann 2015, S. 17.

185 Meierhans, Christophe: Gerichtsakte *Trials of Money*. Verteilt während der besuchten Aufführung, Archiv von G. B.

186 Vgl. *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithater Studio Brüssel auf Vimeo: Part 1, Timecode 00:12:30–00:19:45.

but (Name Zeug\*in). Please rise your right hand and say <I swear.><sup>187</sup> Dass statt auf die Wahrheit auf die eigene Identität geschworen wird, kann als Hinweis auf ein zivilrechtliches Verfahren, in dem nicht wie im Strafverfahren <die eine> Wahrheit (die sogenannte materielle Wahrheit) aufgedeckt, sondern eine künstlich erzeugte Version von Wahrheit (die sogenannte formelle Wahrheit) hergestellt wird, gelesen werden. Das Recht unterscheidet dichotom zwischen formeller und materieller Wahrheit; Letztere bezeichnet den Sachverhalt, wie er sich tatsächlich zugetragen hat, Erstere jene Wahrheit, die durch Kriterien des Prozesses generiert wird.<sup>188</sup>

Auch die Vermischung der Eröffnungsreden (*opening statements*) mit den Schlussplädoyers (*closing arguments*), welche beide dem US-amerikanischen Verfahren zu entstammen scheinen, spricht für ein innovatives Verfahren: Während Eröffnungen zwingend auf Fakten basieren, dürfen bei den Schlussplädoyers auch Vermutungen und Analogien hergestellt werden, um die Laienrichter\*innen zu überzeugen.<sup>189</sup> In diesem Sondertribunal, welches gegenwärtige Praktiken aus dem Straf- und Zivilrecht aus vielen Ländern vereint, scheint diese Trennung aufgehoben. *Trials of Money* (der Plural mag die Mehrköpfigkeit der verfahrenstechnischen Ansätze oder die Wiederholung der gleichen Gerichtsverhandlung widerspiegeln) ist keine abgeschlossene Gerichtsverhandlung. Die Beratung der Geschworenen kann nach der Aufführung in Form von Diskussionen stattfinden, das Urteil muss jede\*r Zuschauer\*in für sich finden – eine Urteilsverkündung und -begründung oder gar eine Vollstreckung muss ausbleiben – da die visionären rechtlichen Leitlinien (noch) fehlen. Die Erzählerfigur beschreibt *Trials of Money* zu Beginn der Verhandlung als ein «schizophrenic tribunal»:<sup>190</sup> eine naheliegende Beschreibung für eine neuartige Form zwischen Ding und Mensch, Strafrecht und Zivilrecht, Kampf und Darstellung, Zuschauer\*in und Anwalt beziehungsweise Anwältin, Zuschauer\*in und Angeklagtem beziehungsweise Angeklagter, Vergangenheit und Zukunft.

### **Haus Bartleby Das Kapitalismustribunal**

Der Berliner Verein Haus Bartleby – Zentrum für Karriereverweigerung wurde 2014 von der Autorin Alix Fassmann, dem Dramaturgen Anselm Lenz und dem Schauspieler Jörg Petzold gegründet. Unter dem Titel *Das Kapitalismustribunal* startete das Projekt am 1. Mai 2015 mit der Online-Schaltung der Internetseite [kapitalismustribunal.org](http://kapitalismustribunal.org).<sup>191</sup>

187 *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithheater Studio Brüssel auf Vimeo: Part 2, Timecode 00:04:40–00:05:03.

188 Vgl. Niggli: Materielle Wahrheit (Web); vgl. Müller 1977.

189 Vgl. United States Courts: Difference (Web).

190 *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithheater Studio Brüssel auf Vimeo: Part 1, Timecode 00:07:42–00:07:45.

191 Vgl. *Das Kapitalismustribunal*. Regie: Haus Bartleby e. V. – Zentrum für Karriereverweigerung, Aufführung: brut Theater Wien, 1. 5.–12. 5. 2016. Ich habe keine Veranstaltung im Rahmen von *Das Kapitalismustribunal* besucht. Auf YouTube sind vollständige Videoaufzeichnungen der Verhandlungen und der Rahmenveranstaltungen greifbar: Vgl. Das Kapitalismustribunal. Frei zugängliche Videoaufzeichnungen aller Veranstaltungen am brut Theater Wien auf dem YouTube-Channel von Capitalism Tribunal, [www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHh5W1XSZUfYrLdg](http://www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHh5W1XSZUfYrLdg), 27. 11. 2019; vgl. Best 2015.

Auf dieser Homepage konnten Personen den europäischen Kapitalismus («in der globalisierten Welt ohnehin eine ziemlich unmögliche Einschränkung»<sup>192</sup> wie ein Teilnehmer des Tribunals einräumte) und seine Vergehen beziehungsweise Verbrechen sowohl aus persönlicher Erfahrung als auch aus wissenschaftlicher Perspektive in vier Sprachen (Französisch, Spanisch, Englisch, Deutsch) anklagen.<sup>193</sup> Denn um diese Anklagen drehte sich der gleichnamige fiktive Gerichtsprozess, dessen Vorverhandlung zwischen dem 4. und 12. Mai 2016 im Wiener brut Theater stattfand.

Am 1. Mai 2016 wurde das Kapitalismustribunal mit einer «Grand Opening Ceremony»<sup>194</sup> eröffnet und die Anthologie *Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte* vorgestellt, die Beiträge der Initiator\*innen und der Mitwirkenden enthält. Das brut Theater wurde für die Dauer des Tribunals feierlich in einen Gerichtshof «umgewidmet»,<sup>195</sup> dem gemäss der eigens für das Tribunal erarbeiteten Prozessordnung während der Verhandlungen «mindestens derselbe Schutz und dieselben Rechte wie Botschaften»<sup>196</sup> zukommen sollte.

Während sieben Vorverhandlungstagen wurden die 380 über die Homepage eingegangenen Anklagen von der Anklagevertretung verlesen und die ersten Gegenreden der Verteidigung gehalten.<sup>197</sup> Die Anklagen wurden sieben Themenfeldern («Psychologie im Kapitalismus»,<sup>198</sup> «Arbeit im Kapitalismus»,<sup>199</sup> «Eigentum im Kapitalismus»,<sup>200</sup> «Medien und Bildung im Kapitalismus»,<sup>201</sup> «EU/UN, Nation»,<sup>202</sup> «Planet Erde in der Zeit der kapitalistischen Produktionsweise»,<sup>203</sup> «Emergenz und die Gärten des

192 Paoli 2016, S. 51.

193 Vgl. Haus Bartleby: Revolutionsgerichtshöfe 2016, S. 43; Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 145.

194 Haus Bartleby: Pressemappe, S. 1 (Web).

195 Ebd.

196 Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 144; vgl. brut Theater Wien: Programm Mai 2016 (Web): Eröffnungszereemonie und Buchpremiere mit Alix Faßmann, Lily Fuhr, Kira Kirsch, Louis Klein, Anselm Lenz, Graeme Maxton, Robert Misik, Jörg Petzold, Hendrik Sodenkamp.

197 Die Anzahl der eingegangenen Klagen, die an diversen Stellen angegeben wurde, variierte zwischen 250, 300 und 405 bis 500 – ich gebe die Anzahl jener Klagen wieder, welche insgesamt im Rahmen der sieben Verhandlungstage thematisiert wurden.

198 Vgl. brut Theater Wien: Programm Mai 2016 (Web): Gerichtsverhandlung mit Fetsum Berhane, Gesine Danckwart, Alix Faßmann, Louis Klein, Anselm Lenz, Matthias Schäfer, Hendrik Sodenkamp, Fetewei Tarekegn, Winfried Wolf; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Louis Klein, Wolfgang Neskovic, Guillaume Paoli, Saskia Sassen.

199 Vgl. ebd.: Gerichtsverhandlung mit Alix Faßmann, Louis Klein, Anselm Lenz, Wolfgang Neskovic, Guillaume Paoli, Lucy Redler, Fetewei Tarekegn, Winfried Wolf; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Claudia Bosse, Lucy Redler, Kira Kirsch.

200 Vgl. ebd.: Gerichtsverhandlung mit Alix Faßmann, Louis Klein, Guillaume Paoli, Lucy Redler, Rouzbeh Taheri, Winfried Wolf, Pedram Shahyar; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Louis Klein, Anselm Lenz, Jörg Petzold, Guillaume Paoli, Pedram Shahyar.

201 Vgl. ebd.: Gerichtsverhandlung mit Alix Faßmann, Ingrid Gilcher-Holtey, David Goebmann, Louis Klein, Ashish Kothari, Anselm Lenz, Guillaume Paoli, Rouzbeh Taheri, Fetewei Tarekegn, Winfried Wolf; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Ashish Kothari, David Goebmann.

202 Vgl. ebd.: Gerichtsverhandlung mit Alix Faßmann, Pia Hierzegger, Anselm Lenz, Monika Mokre, Fetewei Tarekegn, Louis Klein und Winfried Wolf; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Monika Mokre und Winfried Wolf.

203 Vgl. ebd.: Gerichtsverhandlung mit Ulrich Brand, Klaus Dumberger, Thomas Edlinger, Alix Faßmann,

Rechts)<sup>204</sup>) zugeordnet und an je einem Nachmittag von 12 bis 17 Uhr von Akademiker\*innen, Künstler\*innen und anderen Expert\*innen vor dem Theater- beziehungsweise Gerichtspublikum bezüglich ihrer Zulässigkeit diskutiert.<sup>205</sup> Die Kläger\*innen konnten entweder vor dem Tribunal erscheinen oder über Videotelefonie zugeschaltet werden, um ihre Aussage selbst zu machen. Die gesamte Veranstaltung wurde als Livestream auf der Website des Projektes übertragen: Gemäss den Veranstalter\*innen wurden die Vorverhandlungen von rund tausend Personen besucht und von mindestens so vielen Menschen per Livestream mitverfolgt.<sup>206</sup>

Ab 19 Uhr fanden an jedem Vorverhandlungstag unter dem Titel *Die Siebte Internationale* themenbezogene Diskussionsrunden mit einer Auswahl von qualifizierten Personen statt. Im Unterschied zu den Vorverhandlungen, welche kostenlos waren (was für die Niederschwelligkeit und Legitimation als öffentliches Tribunal existenziell ist), kosteten die Diskussionsformate sechs bis acht Euro. Am 12. Mai wurde die Gerichtswoche mit einer «Closing Ceremony»<sup>207</sup> mit Konzerten und anschliessender Party beendet und auch das Gericht wurde wieder offiziell zu einem Theater umgewandelt.<sup>208</sup>

Diese abgeschlossene erste Prozessphase galt der Anklageerhebung und der Verhandlung der Zulässigkeit der Anklagen. In der zweiten Phase sollten gemäss Ankündigung in der Pressemappe die in 28 Präzedenzfälle gebündelten zugelassenen Klagen in einer Hauptverhandlung erörtert werden.<sup>209</sup> Es war geplant, dass die Urteilsfindung bereits vom 7. bis 20. November 2016 im Werk X in Wien stattfinden und *Das Kapitalismustribunal* beenden sollte.<sup>210</sup> Ziel des Tribunals war nichts weniger als die Veröffentlichung ökonomischer Grundrechte in einer Charta – der *Wiener Deklaration: Was im Kapitalismus nie mehr geschehen darf – Verfassung der Ökonomie für die Menschheit* –, welche den Menschenrechten zur Seite zu stellen sei.<sup>211</sup> Die Verfassungsartikel sollten durch das sogenannte Richterrecht, das Gesetze über Präzedenzfälle schafft, eine direkte Folge der Urteile des Tribunals sein.<sup>212</sup>

Louis Klein, Anselm Lenz, Graeme Maxton, Tazio Müller, Fetewei Tarekgn und Winfried Wolf; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Haus Bartleby und Graeme Maxton.

204 Vgl. ebd.: Gerichtsverhandlung mit Alix Faßmann, Alon Harel, Louis Klein, Monika Klengel, Katherina Lauda-Zakravsky, Anselm Lenz, Katharina Pistor, Hendrik Sodenkamp und Fetewei Tarekgn; Diskussion *Die Siebte Internationale* mit Alon Harel, Robert Misik und Katharina Pistor.

205 Vgl. Haus Bartleby: Pressemappe, S. 4 (Web).

206 Vgl. brut Theater Wien: Kapitalismustribunal (Web).

207 Haus Bartleby: Pressemappe, S. 4 (Web).

208 Vgl. brut Theater Wien: Kapitalismustribunal (Web); vgl. brut Theater Wien: Programm Mai 2016 (Web): Emma Goldman Dancing Feast mit Staatsakt, Albrecht Schrader (Staatsakt), Hendrik Sodenkamp am Klavier, mit Gesang von Batty Ndiaye, DJ Tagwerker (FM4), Anselm von Wegen (Haus Bartleby).

209 Vgl. Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 140; vgl. Haus Bartleby: Pressemappe, S. 6 (Web).

210 Vgl. Haus Bartleby: Pressemappe, S. 1 (Web).

211 Vgl. Haus Bartleby: Vorwort 2016, S. 14.

212 Vgl. Haus Bartleby: Revolutionsgerichtshöfe 2016, S. 44.

«Indem die Verbrechen der Vergangenheit erstmals kriminalisiert und in einem fairen Gerichtsverfahren aufgearbeitet werden, um daraus für eine grundlegende bürgerliche Rechtsetzung in der Ökonomie den Schluss zu ziehen, was in einer zukünftigen Ökonomie nicht mehr geschehen darf, wird das Feuer und die Aura dieses Durchbruchs den ersten Umriss einer Zukunft für alle Menschen zurückholen, die in der zurückliegenden neoliberalen Epoche so schändlich gedemütigt wurden.»<sup>213</sup>

Die Vollstreckung der Urteile stehe gemäss den Initiator\*innen nicht im Vordergrund, vielmehr werde «ein grundlegender Wechsel der Perspektive für die Grundlagen des Rechts erstmals vollzogen und kodifiziert».<sup>214</sup> Zu diesem Zweck wurden im Vorfeld der ersten Sitzungsperiode, am 1. und 2. Dezember 2015, in der Konferenz zur Prozessordnung des *Kapitalismustribunals* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin eine eigene Prozessordnung erstellt und mögliche Strafen festgehalten.<sup>215</sup> Die Strafprozessordnung wurde in der erwähnten Anthologie zum Projekt kurz vor Verhandlungseröffnung publiziert. Der Klappentext beschwört die historische Relevanz des *Kapitalismustribunals*:

«Dieser Band leistet rechtshistorische, kulturwissenschaftliche und literarische Grundlagenarbeit für den Gedanken der Revolution der ökonomischen Rechte des Menschen. Er bereitet den Durchbruch in die Gestaltbarkeit von Gesetzen und Ökonomie durch die Menschen selbst vor. Dieses Buch kann als epochemachender Ausgangspunkt dieses Prozesses gelesen werden.»<sup>216</sup>

Die Strafprozessordnung des *Kapitalismustribunals* sieht vor, dass «die Versammlung» beziehungsweise das Theaterpublikum im Konsensverfahren die Schuldfrage beantworten soll. Bei einem Schuldspruch müsse eine «Jury», die sich hälftig aus «der Öffentlichkeit» und aus «dem Gericht» zusammensetzt, das Strafmass festlegen.<sup>217</sup> Die geplanten Folgeveranstaltungen fanden jedoch nicht statt.<sup>218</sup> Die Homepage, auf der alle hängigen Klagen einsehbar sein sollten, existiert nicht mehr, und auch die Domain der Vereinshomepage ist nicht mehr zugänglich.<sup>219</sup> Es ist davon auszuge-

213 Haus Bartleby: Vorwort 2016, S. 16.

214 Ebd., S. 15.

215 Vgl. Haus Bartleby: Pressemappe, S. 5, S. 8 (Web). Im Vorfeld hatten drei einstündige (und voll besetzte) Vorverhandlungen im Heimathafen Neukölln stattgefunden; sie waren über die Projektwebsite auch als Livestream verfolgbar. 20. 6. 2015: Ökologie: Ist die Zerstörung des Planeten kollektiver Selbstmord?, Podium: Dr. Caroljin Terwindt, Lili Fuhrm, Hans-Peter Müller; 18. 7. 2015: Ökonomie: Ist Grosseigentum Diebstahl?, Podium: Graeme Maxton, Trevor Evans, Ulrich Brandt; 3. 10. 2015: Podium: Volker Lösch, Mojib Latif, Anne-Kathrin Krug.

216 O. A.: Klappentext 2016.

217 Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 147.

218 Vgl. brut Theater Wien: Kapitalismustribunal (Web).

219 Nach Aussagen von Haus Bartleby ist die Homepage von Behörden im Zuge der Besetzung der Volksbühne im September 2017, an der auch das Haus Bartleby beteiligt war, abgeschaltet worden. Während dieser Besetzung sollte auch *Das Kapitalismustribunal* an der Volksbühne fortgesetzt werden. Da das Haus jedoch nach zwei Wochen polizeilich geräumt wurde, kam es nicht dazu. Vgl. selbsterstellte Kopie

hen, dass das Projekt *Das Kapitalismustribunal* abgebrochen wurde. Eine offizielle Stellungnahme des Hauses Bartleby bezüglich des Projektstatus gab es im Januar 2017 auf der Socialmedia-Plattform Facebook.<sup>220</sup> Dort wurde verkündet, dass sich parteipolitische Stiftungen, welche *Das Kapitalismustribunal* zunächst finanziell unterstützt hatten, in der zweiten Jahreshälfte 2016 unerwartet zurückgezogen hätten, womit eine Durchführung der zweiten geplanten Prozesswoche im Jahr 2017 unmöglich geworden sei. Zum Zeitpunkt der Stellungnahme war noch geplant, dass Ende 2017 eine siebenteilige Beweisaufnahme im Haus der Kulturen der Welt in Berlin und die Urteilsverkündungen im Jahr 2018 in Wien stattfinden würden. Da es weder zu einer Hauptverhandlung noch zu einer Urteilsfindung kam, konnte auch die *Wiener Deklaration* nicht wie vorgesehen veröffentlicht werden. Am 13. Juli 2020 wurde über Facebook mitgeteilt, dass das Haus Bartleby in der ursprünglichen Form nicht mehr existiere, da die inhaltlichen Differenzen zu gross geworden waren; der Status der Organisation ist auf Facebook als <dauerhaft geschlossen> angegeben.<sup>221</sup>

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, in welcher Tradition sich das *Kapitalismustribunal* verorten lässt, worin das Visionäre – trotz Projektabbruch – liegen könnte und wieso es als Preenactment zu verstehen ist. Das *Kapitalismustribunal* geht von der «Emergenz aller Ökonomie aus den Gesetzen»<sup>222</sup> aus und kritisiert die unauflösbare Interdependenz zwischen Rechtsstaat und Kapitalismus. Um die Verbrechen, deren der Kapitalismus angeklagt wird zu untersuchen, muss die Verhandlung und Beurteilung folglich auf einer anderen Rechtsgrundlage als auf dem positiven Recht (staatlich gesetztes Recht) basieren. Anstelle des geltenden Rechts, nach dem Gerichte urteilen, agiert das *Kapitalismustribunal* nach überpositivem Recht, auch Naturrecht genannt.<sup>223</sup> Das moral- und rechtsphilosophische Theorem des Naturrechts beruht auf der Annahme, dass es übergeordnete Normen gibt, welche ort- und zeitunabhängig für alle Menschen gelten.<sup>224</sup> Ab dem 18. Jahrhundert zog das vernünftige Naturrecht, das auf der Überzeugung basiert, dass jede menschliche Handlung von Natur aus moralisch sei und Gesetze das natürliche Verhalten verpflichtend in Regeln festhalten sollen, eine fast alle Lebensbereiche durchdringende Normierung nach sich.<sup>225</sup> Diese Strömung wurde schliesslich Anfang des 19. Jahrhunderts durch die historische Rechtsschule um Friedrich Carl von Savigny verdrängt.<sup>226</sup>

der Facebook-Posts vom 8. 10. 2017 und vom 27. 9. 2017 von der Seite Haus Bartleby, die noch immer existiert und betrieben wird, Archiv von G. B.; Staub zu Glitzer: Besetzung (Web).

220 Vgl. selbsterstellte Kopie des Facebook-Posts vom 22. 1. 2017 von der Seite Haus Bartleby, die noch immer existiert und betrieben wird, Archiv von G. B.

221 Vgl. selbsterstellte Kopie des Facebook-Posts vom 13. 7. 2020 von der Seite Haus Bartleby, Archiv von G. B.; vgl. Kunstverein Neukölln: Haus Bartleby (Web): Der Verein Haus Bartleby gab sein Büro in Neukölln im April 2017 auf.

222 Haus Bartleby: Vorwort 2016, S. 14.

223 Vgl. Wesel 2016, S. 42; vgl. Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 138.

224 Vgl. Pieroth 2018, S. 21.

225 Vgl. Braun: Rechtsphilosophie 2006, S. 292; vgl. Aichele 2018.

226 Vgl. Braun: Rechtsphilosophie 2006, S. 292.

Ziel des *Kapitalismustribunals* ist es, «aus dem Versagen der Gesetze der Vergangenheit und Gegenwart für die unmittelbare Zukunft»<sup>227</sup> zu lernen. Offensichtlich wurde bei der Entwicklung des Tribunals nicht nur eine Ex-negativo-Strategie verfolgt, sondern zusätzlich «erfolgreiche» historische Rechtsetzungspraxen einbezogen. Die Initiator\*innen des *Kapitalismustribunals* sehen in den militärgerichtlichen Nürnberger Prozessen einen historischen Vorläufer: Als Legitimation für ihr sogenanntes Revolutionstribunal (die Macher\*innen verstehen das *Kapitalismustribunal* als «juristische Revolution»,<sup>228</sup> welche eine gewalttätige Revolution, die für sie unausweichlich scheint, verhindern soll) stützen sie sich auf die radbruchsche Formel, welche der Jurist Gustav Radbruch im Nachhall der Verhandlung von NS-Verbrechen postulierte.<sup>229</sup> Gemäss dieser Formel dürfe der oder die Richter\*in Gerechtigkeit statt Recht sprechen, wenn – in den Worten des Rechtshistorikers Uwe Wesel – «der Widerspruch zwischen dem geltenden Recht und dem Naturrecht, also dem, was moralisch zu fordern ist, derart auseinanderklafft, dass man feststellt: Hier muss auch die Moral, nämlich das Naturrecht, zur Geltung kommen.»<sup>230</sup> So lautet denn auch der erste Artikel der selbstgegebenen Strafprozessordnung des *Kapitalismustribunals*:

«Auftrag und Autorität des Verfahrens kommen aus der Wirklichkeit, wie wir sie vorfinden und in der wir leben müssen sowie der immer vorhandenen Möglichkeit, diese Wirklichkeit durch unmittelbare Rechtsetzung zu verändern, wo eine andere Abhilfe nicht möglich ist.»<sup>231</sup>

Dass die Urteile des *Kapitalismustribunals* im Unterschied zu jenen der Nürnberger Prozesse nicht vollstreckbar sind, ist den Macher\*innen sowie den Beteiligten klar. Die Organisator\*innen sehen sich denn auch, trotz gemeinsamer Anliegen mit den Nürnberger Prozessen, stärker in der Tradition des Vietnam-Tribunals von 1967 um Bertrand Russell und Jean-Paul Sartre verwurzelt: «Das Russell-Tribunal hatte keinen Griff in die Exekutive, handelte nicht im Moment des militärischen Sieges und setzte dennoch Gerechtigkeit mit rechtlichen Mittel durch.»<sup>232</sup> Gemäss dem Publizisten und Teilnehmer des *Kapitalismustribunals* Guillaume Paoli handelt es sich bei beiden Tribunalen um symbolische Verfahren, in denen die Theatersituation bewusst instrumentalisiert wird; so könne man «mittels des Gespielten an das Ernsthafte, mittels der Fiktion an das Reale»<sup>233</sup> gelangen.

Im Unterschied zum Vietnam-Tribunal, in dem die Angeklagten klar definiert waren, wird im *Kapitalismustribunal* ein ganzes Wirtschaftssystem zur Verantwortung gezogen, welches unser aller Leben durchdringt. Paoli skizziert in seinem Aufsatz *Vertei-*

227 Haus Bartleby: Pressemappe, S. 8 (Web).

228 Haus Bartleby: Vorwort 2016, S. 14.

229 Vgl. Haus Bartleby: Revolutionsgerichtshöfe 2016, S. 43–44.

230 Wesel 2016, S. 41.

231 Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 138.

232 Haus Bartleby: Revolutionsgerichtshöfe 2016, S. 44.

233 Paoli 2016, S. 50.

*digung ist die beste Anklage* einige potenzielle Verteidigungsstrategien, die auf dem Paradox der «klagenden Mitschuldigen» basieren. Das Tribunal ist konzeptionell so angelegt, dass die Verteidigung als *Advocatus Diaboli* agiert und versucht, die Einstellung des Verfahrens zu erreichen, indem sie dessen Ungültigkeit an sich aufzeigt. Dabei kann sie nach positivem Recht argumentieren und die Anklage der Mitschuld bezichtigen (die «*Tu-quoque-Verteidigung*»,<sup>234</sup> welche auch in den Nürnberger Prozessen vorgebracht wurde und sinngemäss lautete: «Die Klagenden haben sich der Anklagepunkte auch schuldig gemacht, also haben sie kein Recht, mit dem Finger auf uns zu zeigen!»)

«Damit potenziert sich das Spiel. Jetzt ist das Tribunal in Bringschuld, es sieht sich gezwungen, sein Vorhaben zu rechtfertigen, die Einsprüche der Advokaten zu widerlegen, die Begriffe genauer zu definieren und neue Argumentationsketten zu entwickeln. Der Ausgang bleibt offen.»<sup>235</sup>

*Das Kapitalismustribunal* scheint vordergründig «gescheitert», da bisher keine Urteile gefällt wurden, auf denen eine ökonomische Verfassung hätte fussen können. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Anklage erhoben und in einer einwöchigen Versammlung über moralisch verwerfliche Missstände und deren mögliche Urheber\*innen unter Einbezug der Öffentlichkeit diskutiert wurde. Das Tribunal will ausserdem den Übergang von einer symbolischen Verhandlung im Sinne der Vietnam Tribunale zu den rechtsbegründenden Nürnberger Prozessen nachvollziehen. Ein Vorhaben, das gemäss dem marxistischen Philosophen Alain Badiou unrealistisch ist. Er weist darauf hin, dass sich die Organisator\*innen des *Kapitalismustribunals*, anders als die Alliierten bei den Nürnberger Prozessen, nicht auf der «Gewinnerseite» befinden würden:

«Wie soll man in der Form eines Prozesses ein «Urteil» über einen Feind [den Kapitalismus] sprechen, der an der Macht ist und es ziemlich lange bleiben wird? [...] In diesem Kontext ist es völlig vergebens, die Form eines Gerichts anzunehmen – oder zu parodieren?»<sup>236</sup>

Meines Erachtens handelt es sich bei diesem Tribunal nicht, wie von Badiou vermutet, um eine Parodie der Rechtsprechung, da die diversen Rückbezüge auf historische Vorgänger nicht überzeichnet oder invertiert sind und der Gestus kein ironischer ist. Vielmehr wurde versucht, sich durch deutlich erkennbare Referenzen auf bekannte historische Beispiele in eine juristische Tribunaltradition einzugliedern und den Theaterrahmen sowie die damit verknüpfte Konsequenzverminderung «aufzulösen». Wie im Schauprozess, der eine Sonderform des Tribunals darstellt, geht es auch beim Tribunal darum, «die Nichtinszenierung zu inszenieren [...], das Verfahren als *ernst-*

234 Ebd., S. 53.

235 Ebd.

236 Badiou 2016, S. 132–133.

haftes darzustellen».<sup>237</sup> Das *Kapitalismustribunal* darf also, um diese Wirkung erzielen zu können, nicht als Inszenierung wahrgenommen werden. Das Verfahren und die Rechtstexte der Verhandlung sollten als «Angebot an jede zukünftige verfassungsgebende Entität»<sup>238</sup> wirken – ein Ziel, das in seiner Vollständigkeit wohl unerreicht bleiben muss. Während im Theaterrahmen, verstanden als Experimentierraum, auch ein Scheitern möglich ist, verzeiht der politisch-juridische Kontext mit seinem Fokus auf Vollstreckung von Massnahmen und Urteilen keinen Abbruch des Projektes. Obschon die Urteile im *Kapitalismustribunal* ausblieben, wurden doch die «Realität der Einzelklagen»<sup>239</sup> geprüft, die Ängste, die Wut und die Frustration der Kläger\*innen ernst genommen und diskutiert. Die aufgeworfenen Fragen nach Gerechtigkeit, das hypothetische Durchdeklinieren von alternativen (Rechts-)Realitäten und das im Theater angebotene «rechtliche Gehör» von unzufriedenen Stimmen sind es meiner Meinung nach, die das unvollendete Projekt dennoch auszeichnen.

### **Reenactment: Milo Raus *Die letzten Tage der Ceausescus***

Anders als das Preenactment, das auf die Zukunft ausgerichtet ist, orientiert sich das Reenactment an der Vergangenheit. Der Begriff des Reenactments wurde ab den 1950er-Jahren in der Geschichtswissenschaft für ein Verfahren verwendet, bei dem versucht wurde, vergangene Prozesse besser zu verstehen, indem man sich mental in einzelne historische Akteur\*innen hineinversetzte. Im Unterschied zu dieser wissenschaftlichen Technik steht beim Reenactment in den darstellenden Künsten häufig gerade das kollektive und körperliche (Nach-)Erleben im Vordergrund.<sup>240</sup> Es handelt sich um die «Nachstellung eines vergangenen Ereignisses, in dessen Vollzug Historie als Präsenz erlebt werden soll.»<sup>241</sup> Gemäss dem Theaterwissenschaftler Ulf Otto würden Reenactments dabei vornehmlich aus einem «medialen Bildreservoir»<sup>242</sup> schöpfen.

«Ihren Ort erhalten Reenactments dabei meist innerhalb einer spätmodernen Kultur des Spektakels, die als von medialem Weltbezug und visueller Reproduktion geprägt aufgefasst wird, und in der von einer Verunsicherung des Subjekts gegenüber den medialen Bildwelten ausgegangen wird.»<sup>243</sup>

Die Abgrenzung zu anderen Begriffen wie Reinszenierung, Wiederaufführung, Rekonstruktion oder Restaging ist schwammig. Im Diskurs lässt sich jedoch eine Trennung zwischen der Living-History-Bewegung (wie beispielsweise den Civil War Reenactments) und dem künstlerischen Reenactment zeichnen. Die Living-History-Bewegung

237 Müller-Mall 2019, S. 45. Hervorhebung im Original.

238 Haus Bartleby: Krise 2016, S. 107.

239 Paoli 2016, S. 51.

240 Vgl. Otto 2014, S. 288.

241 Ebd., S. 287.

242 Ebd.

243 Ebd., S. 288.

hat Ähnlichkeiten zur archäologischen Technik, in der es um ein Eintauchen in vergangene Lebensumstände durch das Vollziehen von (Alltags-)Handlungen einer Epoche geht. Der evozierte Moment der Immersion als «time warp, flash back oder period rush»<sup>244</sup> Sorge für ein körperliches Nachvollziehen von Geschichte.<sup>245</sup> Das künstlerische Reenactment hingegen ist bezüglich des Ereignisses nicht affirmierend, sondern reflektiert die Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, «ohne den Anspruch auf eine authentische Erfahrung einlösen zu wollen».<sup>246</sup>

Das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* war das erste grosse Projekt von Milo Rau und seiner im Jahr 2007 zusammen mit Marcel Bächtiger, Franziska Dick, Jens Dietrich, Simone Eisenring und Nina Wolters und gegründeten Theater- und Filmproduktionsgesellschaft International Institute of Political Murder, kurz IIPM.<sup>247</sup> Das Ziel der Gruppe bestand zunächst in der intensiven künstlerischen und theoretischen Auseinandersetzung mit Reenactments, später wurde der Gegenstand auf politische Konflikte und Kriege ausweitete.<sup>248</sup> Rau versteht das Reenactment des Gerichtsprozesses als genuin aristotelische Form, in der die drei Einheiten eingehalten würden.<sup>249</sup> Dies erscheint vor dem Hintergrund der von Vismann postulierten Parallele zwischen Theater und Gericht, die in der Geschlossenheit von Raum, Zeit und Handlung verwurzelt ist, plausibel.

Rau befasst sich in *Die letzten Tage der Ceausescus* mit prägenden Fernsehbildern, wie der Westen sie noch nie gesehen hatte:<sup>250</sup> der Hinrichtung des rumänischen Diktatorenehepaares Nicolae und Elena Ceaușescu, welches von einem Revolutionstribunal am ersten Weihnachtstag 1989 zum Tode verurteilt wurde. Unmittelbar nach der Verhandlung in Târgoviște – einer Kleinstadt nördlich von Bukarest – wurden beide hinter der Militärkaserne mit rund 90 Kugeln exekutiert. Einen Tag später wurden zwei Standbilder landesweit und am 26. Dezember 1989 im internationalen Fernsehen ausgestrahlt: Das erste zeigt die Ceaușescus in dicke Wintermäntel gehüllt, mutlos vor einem kleinen Tisch sitzend, das zweite zeigt sie als blutüberströmte Leichname vor einer Mauer am Boden liegend. Die rumänische Revolution wird auch als «Tele-Revolution»<sup>251</sup> beschrieben, unter anderem weil die Besetzung des Fernsehstudios des rumänischen Staatsfernsehens am 22. Dezember durch die parteiübergreifende Dachorganisation Rat der Front der nationalen Rettung (FNR)

244 Ebd., S. 290.

245 Zu Reenactment als Performance- und Tanzpraxis vgl. Foellmer 2014, S. 70–72.

246 Ebd., S. 70; weiterführend zu Reenactments vgl. Czirak 2019; vgl. Rau und Bossart 2017.

247 Vgl. zur politisch-aktivistischen Selbstdarstellung von IIPM: Wihstutz 2019, S. 173–174.

248 Vgl. International Institute of Political Murder IIPM: Pressemappe, S. 5 (Web). Rau setzte sich auch selbst wissenschaftlich mit Reenactments auseinander; beispielsweise war er von 2014 bis 2016 am Forschungsprojekt «Reenactment. Sondierungen zu einem theatralen Konzept» an der Zürcher Hochschule der Künste beteiligt.

249 Vgl. Walsler: Die letzten Tage der Ceausescus, Timecode 00:27:15–00:27:48 (Web).

250 Vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 18. 12. 2009. Ich habe keine Aufführung besucht, stütze mich jedoch auf Milo Raus gleichnamigen Film: Vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau und Marcel Bächtiger, CH 2010, 72 Min.

251 Gabanyi 1990, S. 7.

rund um den zukünftigen Staatspräsidenten Ion Iliescu prägend war:<sup>252</sup> Von hier aus wurde der «Sieg der Freiheit» verkündet, und von hier aus wurden die bekannten Bilder der Ceaușescu gesendet.<sup>253</sup>

Erst mit einem Jahr Verzögerung wurde dem französischen TV-Sender TF1 eine integrale Version der gesamten Verhandlung zugespielt. Der Sender strahlte diese am 21. April 1990 aus und legte zum ersten Mal die Identität der Prozessbeteiligten offen. Das rumänische Volk stellte vor dem Fernseher mit Entsetzen fest, dass sich unter den hochrangigen Militärs, die mit dem Ehepaar zusammen in dem winzigen Kasernenzimmer sassen, auch der ehemalige Verteidigungsminister und Lieblingsgeneral der Ceaușescu befand: Victor Stănculescu. Dieser hatte – kurz bevor er samt Armee die Seiten gewechselt und den Gerichtsprozess gegen die Ceaușescu organisiert hatte – in Temeswar auf Demonstrant\*innen schießen lassen. Zum Dank für den Verrat an den Ceaușescu wurde Stănculescu von Iliescu befördert und zuerst zum Wirtschaftsminister, später zum Industrieminister ernannt. 2008 wurde er wegen der blutigen Niederschlagung der Proteste in Temeswar zu 15 Jahren Freiheitsstrafe verurteilt, wovon er ein Drittel im Gefängnis Jilava absitzen musste; seit 2014 ist Stănculescu auf Bewährung entlassen. Er ist einer der wenigen Akteur\*innen, der für seine Verbrechen unter dem Regime zur Rechenschaft gezogen wurde. Die meisten Drahtzieher\*innen sind noch immer in der politischen oder wirtschaftlichen Landschaft Rumäniens präsent.<sup>254</sup>

Da die rumänischen Archive zum Zeitpunkt von Raus Aufführung noch unter Verschluss waren, sah sich das IIPM gezwungen, selbst auf Quellensuche zu gehen. Rau und sein Team führten in Rumänien während der zweijährigen Recherchephase viele Gespräche mit Dissident\*innen, Täter\*innen und Künstler\*innen, darunter beispielsweise auch mit Stănculescu, den sie im Gefängnis besuchten. Aus den Interviews kondensierte Rau sechs Gespräche, die er mit sechs rumänischen Schauspieler\*innen vor der Kamera als Zeitzeug\*innenberichte inszenierte.

«Neben der ersten Textfläche, die einem im Interview gewissermassen widerfährt und bei der man bloss Zuhörer ist, die man vielleicht auch provozieren kann, gib es ja diesen zweiten Teil des Hinhörens im Moment der Montage und im Moment der Auswahl der verschiedenen Teile. Wo man dann geheime Parallelitäten entdeckt, innere narrative Muster im einzelnen Gespräch; aber auch übergreifende Bildfelder, politische oder emotionale Ströme, die jedes einzelne Interview wie von aussen her beleuchten. In diesem zweiten Zuhören, also beim Schreiben des Stücks, findet eine bewusste Verfremdung statt. Man versucht, aus den transkribierten Texten die objektiven Quellen und die Notwendigkeit der Bühne oder überhaupt der Kunst ein Drittes, Anderes zu machen. Und dieses Andere eben auch zu beschwören, ein Gefühl dafür zu bekommen [...]»<sup>255</sup>

252 Vgl. Gabanyi 1992, S. 356.

253 Vgl. Gabanyi 1990, S. 17.

254 Vgl. Petrovsky und Tichindeleanu 2011.

255 Bude und Rau 2010, S. 77.

Diese <Videoprotokolle> werden auf sechs langen, schmalen Leinwänden, welche mit etwas Abstand zueinander frontal dem Publikum zugewandt aufgestellt wurden, abgespielt. Die projizierten Schauspieler\*innen scheinen mit Seitenblicken und Körperhaltungen aufeinander zu reagieren.<sup>256</sup> Zusätzlich wird historisches Bildmaterial, beispielsweise eine Videoaufzeichnung der letzten Rede von Nicolae Ceaușescu, gezeigt. Diese Aufnahmen sollen individuelle Erinnerungen und Assoziationen zur damaligen politischen Situation in Rumänien und auch in Europa hervorrufen und das nachfolgende Reenactment des Gerichtsprozesses kontextualisieren, während die ästhetisch verdichteten Zeitzeugenberichte unterschiedliche, sich teilweise widersprechende Perspektiven auf die historischen Geschehnisse zur Sprache bringen. In einem solchen verdichteten Zeitzeugenbericht wird auch Stănculescu als Verräter eingeführt, welchen die Zuschauer\*innen im nachfolgenden Reenactment wiedererkennen würden. Nach dem viertelstündigen Vorspiel werden die Leinwände entfernt, dahinter zeigt sich das Bühnenbild des Reenactments.

Die integrale Filmaufnahme wurde vom IIPM verschriftlicht und ins Deutsche übersetzt – eine veröffentlichte Transkription gab es davor nicht. Die Transkription beinhaltet nicht nur die gesprochenen Worte, sondern auch dialektale Einfärbungen, nonverbale (Inter-)Aktionen und Manierismen sowie Kameraschwänke. Sie bildet zusammen mit der Videoaufnahme des Prozesses die Grundlage für das Spiel der 16 professionellen Schauspieler\*innen. Das IIPM entschied sich für einen rein rumänischen Cast, zum einen aufgrund der Sprache, zum anderen, um eine «Wahrhaftigkeit»<sup>257</sup> zu evozieren. Das mit Pedanterie inszenierte Reenactment (auch die Kostüme wurden gemäss den Bildvorlagen detailgetreu angefertigt) endet nach Verlassen des kleinen, düsteren <Gerichtssaals> mit dem Einspielen von lauten Maschinengewehrschüssen: Die Erschiessung des Ehepaars wird – analog zur integralen Filmversion, in der diese 10 bis 20 Sekunden fehlen – nicht gezeigt.

Die Recherchephasen nehmen im Schaffen Raus generell viel Zeit in Anspruch. Ziel sei es jedoch nicht, Dokumente zu finden, die abgebildet oder verfremdet würden. Es gehe darum «[...] ein Gefühl zu bekommen, eine Legitimation dafür, im Anschluss völlig frei zu assoziieren.»<sup>258</sup> Der Regisseur versteht seine Arbeiten ausdrücklich nicht als dokumentarisches Theater, «denn was man auf der Bühne tut, ist grundsätzlich das Gegenteil von Dokumentieren – es sei denn, Seiltanz ist dokumentarisch, weil die Erdanziehung dokumentiert wird.»<sup>259</sup> Der Effekt der assoziativen Verdichtung einer realen Situation beziehungsweise eines realen Vorganges in Raus Arbeiten, vor allem jener im Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus*, wird auch als Hyperrealismus beschrieben, da das Dargestellte «um ein Vielfaches realer» als die Wirklichkeit wirke.<sup>260</sup>

Wie dieses Empfinden erzeugt wird, lässt sich gut an der Gestaltung des Bühnenbildes von *Die letzten Tage der Ceausescus* aufzeigen. Den Bühnenbildner\*innen Silvie

256 Vgl. Merck: Tod eines Tyrannen (Web).

257 Walser: Die letzten Tage der Ceausescus, Timecode 00:18:48 (Web).

258 Bossart und Rau 2013, S. 33.

259 Ebd., S. 19.

260 Zitat: Bossart und Rau 2013, S. 32; vgl. Scheller 2013.

Naunheim und Anton Lukas standen nebst den Filmaufnahmen der Verhandlung einzig zweidimensionale Pläne und Fotografien des Raums zur Verfügung; sie selbst hatten den Raum in Târgoviște nie besucht. Räumliche Dimensionen sowie die Lichtverhältnisse werden aufgrund der Kameraführung und der Qualität der Videoaufnahmen verzerrt wahrgenommen. Die Erschaffung dieser vom Film ausgehenden, beklemmenden Atmosphäre stand in der Erarbeitung des Bühnenbildes im Vordergrund. Obschon die Raumpläne quasi den Entwurf des Bühnenbildes vorgaben, nahmen Lukas und Naunheim diverse Änderungen vor, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

«Kurzum, wir hatten den Ehrgeiz, die Realität dieses Raumes noch realer zu machen, also nicht eigentlich nur den Raum selbst, sondern die Atmosphäre dieses Raums nachzubauen. [...] Was wir also nachgebaut haben, war nicht der Raum selbst, sondern gewissermassen die Idee des Raums.»<sup>261</sup>

So ist der Raum beispielsweise auf der Bühne je einen Meter breiter und tiefer, «um den Eindruck des Déjà-Vus zu verstärken [...]».<sup>262</sup> Ausserdem wird das Zimmer um ca. 45 Grad im Uhrzeigersinn versetzt aufgebaut, sodass die Zuschauer\*innen nicht durch eine vierte Wand frontal «in» den Saal blicken, sondern leicht verschoben «auf» den Gerichtssaal. Zwei Raumwände werden durch schwarze Stahlrahmen ersetzt und gewisse Elemente wie eine Tür, ein Ofen und eine Garderobe, die auf der vierten Wand liegen würden, ebenfalls durch schwarze Metallkonstruktionen «skizziert». So intensiviert sich das abstrakte Raumgefühl des «Rausgeschnittene[n], Verpflanzte[n]»<sup>263</sup> zusätzlich. Das «unbewusste Farbkonzept»<sup>264</sup> des Raumes aus Braun- und Grautönen, die hastige Improvisiertheit der zusammengeschobenen Tische und das halbherzig mit Pappkarton abgedeckte Fenster bilde eine Einheit, die eine «Re-Vision»<sup>265</sup> des historischen Ereignisses ermögliche – gerade weil die Bühnenbildner\*innen bei ihrer Rekonstruktion nicht rein dokumentarisch vorgegangen sind.

Die Schauspieler\*innen spielen innerhalb des Paradigmas der vierten Wand. Sie fokussieren auf das Sekunde für Sekunde eingeübte Skript aus physisch-verbale Codes, das sie wie ein Videoband «abspulen». Doch das Spiel nimmt bewusst Abweichungen von der Videoaufnahme vor: So wird etwa auf das heftige Händefucheln von Nicolae Ceaușescu, welches auf der Aufzeichnung zu sehen ist, verzichtet, da es auf der Theaterbühne übertrieben und lächerlich wirken würde.<sup>266</sup> Zudem muss das Verhalten, die Körperhaltung, Mimik und Gestik sowie der Tonfall der anderen, weniger im Film sichtbaren Personen imaginiert werden, da der Kameramann während der Verhandlung vor allem das Ehepaar in Nahaufnahme filmte: Die Schauspieler\*innen müssen diese medialen Leerstellen auf der Bühne füllen.

261 Lukas und Naunheim 2010, S. 245.

262 Ebd.

263 Ebd., S. 246.

264 Ebd.

265 Ebd.

266 Vgl. Fellmann 2013, S. 42.



Abb. 4: *Die letzten Tage der Ceausescu* im HAU – Hebbel am Ufer, Berlin: Der Blick «auf» den Gerichtssaal. Foto: Karl-Bernd Karwasz.

Nach Rau ist ein Eintreten in die geschichtliche Situation nur durch die Transzendenz der Künstlichkeit möglich; diese stelle sich mittels einer detailgetreuen Inszenierung mit dem Willen zur Wahrheit ein.<sup>267</sup> So wird etwa die Tonspur des auf der Bühne Gesagten über die Lautsprecher im Raum verteilt, sodass das Publikum das Gefühl hat, «im» Raum zu sein, während es gleichzeitig «auf» ihn blickt.<sup>268</sup>

«Es geht darum, künstlich eine Atmosphäre zu schaffen, in die man eintreten kann. Einerseits ist alles ist [sic] sehr naturalistisch nachinszeniert, andererseits wird diese Pedanterie durch Licht- und Klangeffekte überdreht, um durch Surrealität dem Realen näher zu kommen.»<sup>269</sup>

Rau lässt so Nähe und Distanz, Immersion und Verfremdung, Realität und Fiktion, Theater und Film ständig aufeinanderprallen.

267 Vgl. Bossart und Rau 2010, S. 37.

268 Vgl. Walser: *Die letzten Tage der Ceausescu*, Timecode 00:23:53–00:24:00 (Web).

269 Kallensee und Sternberg: *Ciao, Ceausescu* (Web).

### 2.1.3 «Gerichthalten heißt Theater veranstalten»<sup>270</sup>

Vismann geht, wie aufgezeigt, von der «gemeinsame[n] Genese [von Theater und Gericht] in der Tragödie»<sup>271</sup> aus, weshalb die (regelpoetischen) Einheiten für Gericht und Theater gelten sollen. Dass sie die Trennung von Akteur\*innen und Zuschauer\*innen dem agonalen Dispositiv zuordnet, mag angesichts der in der Theaterwissenschaft weitläufig geltenden Prämisse, dass die gleichzeitige Anwesenheit von Zuschauer\*innen und Akteur\*innen am selben Ort (auch Kopräsenz genannt) für das Theater konstitutiv ist, überraschen. Sie ist insofern nachzuvollziehen, als Vismann die Tragödie im Sinne Benjamins und Rangs als Negativfolie zum agonalen Dispositiv der Rechtsprechung versteht. Denn aus dem zirkulären, endlosen Opferlauf des Helden kann nur ein Entscheidungsraum – sprich: Zuschauerraum – einen Ausweg bieten.

Vismann stellt in der gegenwärtigen Rechtsprechungspraxis eine Verdrängung des theatralen Dispositivs zugunsten des agonalen Dispositivs fest – der Fokus der Gerichtsverhandlung verlagere sich von der Versammlung zwecks symbolischer Dingbefriedung hin zum beendenden Richterentscheid.<sup>272</sup> Erstaunlich ist, dass sie der zwanghaften, rituellen Wiederholung der Tragödie beziehungsweise der dramenbasierten Theaterinszenierung die vom Agon bestimmte, singuläre Gerichtsverhandlung gegenüberstellt: «Alles ist festgelegt bis auf die Aufführung selbst. Sie ist das Ereignis ohne Präzedenz und ohne Wiederholung (abgesehen davon, dass dieses Schauspiel mehrere Instanzen durchlaufen kann).»<sup>273</sup> Während diese Einmaligkeit der Gerichtsverhandlung als Garant für die Offenheit des Ausgangs der Verhandlung gilt und – weil sie sich im Hier und Jetzt «abspielt» – in der Rechtshistoriografie häufig als Prozessdrama bezeichnet wird, verweist der Begriff des Prozessdramas aus theaterwissenschaftlicher Sicht gerade auf das Gegenteil der Einmaligkeit einer Aufführung: nämlich auf den schriftlich determinierten Text.<sup>274</sup> Meines Erachtens hängt die von Vismann postulierte Einmaligkeit der Gerichtsverhandlung damit zusammen, dass jedes Mal eine andere Sache verhandelt wird; das von ihr konstatierte «[a]lles ist festgelegt» würde sich demnach auf das relativ beständige und konsistente Wie der Verhandlung beziehen.

Bei jeder neuen Gerichtsverhandlung, welche auf einer schriftlich fixierten Prozessordnung basiert, werden bestehende rituelle Handlungen und (Sprech-)Akte reproduziert. Gemäss dem Theaterwissenschaftler Matthias Warstat entstehen performative Akte durch die Wiederholung von vorgegebenen Handlungsmustern als vergegenwärtigte Praktiken der Vergangenheit.<sup>275</sup> Die zirkuläre Wiederholung von Rückbezügen garantiert eine gewisse Stabilität von «Identitäten, Beziehungen und Institutionen»<sup>276</sup> wie dem Gericht. Sie ermöglicht und verlangt aber zugleich auch die Abweichung.

270 Vismann 2011, S. 31.

271 Ebd.

272 Vgl. ebd., S. 75.

273 Ebd., S. 32 f.

274 Vgl. ebd., S. 85.

275 Vgl. Warstat: Politisches Theater 2012, S. 71–75.

276 Ebd., S. 73.

Das Austesten und Aufzeigen der Veränderbarkeit von Systemen, Ordnungen und Akten kann nach Warstat das Theater leisten, dessen Stärke die Ereignishaftigkeit ist. Im Theaterrahmen kann die Abweichung von tradierten Praktiken der eigenen und von vereinnahmten Institutionen spielerisch ausgetestet werden (Preenactments), oder durch die Potenzierung von Realität (Reenactments) eine reflexive Haltung gegenüber vergangenen Ereignissen eingenommen werden, indem eine kollektive Immersion erzeugt wird. Beiden Ansätzen, dem Preenactment und dem Reenactment, ist gemein, dass durch den Rückbezug der in der Gegenwart vollzogenen und somit wiederholten Handlung eine dynamische Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hergestellt werden kann. Vor diesem Hintergrund erscheinen mir Reenactments von Gerichtsverhandlungen (als vitale Rückbezüge auf Rückbezüge) und theatrale Gerichtsformate als Preenactments im Sinne von zu realisierenden Abänderungen von Wiederholungen äusserst spannende Versuchsanordnungen zu sein, um über das Theatrale und das Agonale von theatralen Gerichtsformaten (und im vierten Kapitel über das politische Potenzial derselben) nachzudenken.

## 2.2 Theater und Theatralität

Anders als Vismann, deren theatrales Dispositiv der Rechtsprechung von *dran* beziehungsweise *drama*, also der Schriftlichkeit, ausgeht, halte ich es für gewinnbringend, die Schau (*théa*) beziehungsweise die Zuschauer\*innen zum Ausgangspunkt meiner theaterwissenschaftlichen Untersuchungen zu machen. Das Leipziger Theatralitätskonzept von Rudolf Münz, welches auch unter der Bezeichnung Theatralitätsgefüge bekannt ist, setzt genau dort an:<sup>277</sup> beim Phänomen der Schau (*théa*) der antiken griechischen Spiel-, Fest- und Lachkultur. Münz unterteilte die Schau in vier Unterarten: die Prozession (*pompé*), den sportlichen Wettkampf (*agon*), die Tänze mit Musik (*choroi*) und das Rollenspiel der Bocksänger (*tragodoi*).<sup>278</sup> All diese Zurschaustellungen fänden sich in baulichen Manifestationen wieder: «Agora, Tempel, Stadion und Theater gehören so gesehen notwendigerweise und aufs engste zusammen und zwar generell und nicht nur in der Antike.»<sup>279</sup> Münz' Theatralitätsgefüge identifiziert also vier strukturelle Theatertypen, denen die Funktion des Zurschaustellens gemein ist. Die systematische Untersuchung der unterschiedlichen Typen in einem abgesteckten <Zeit/Raum> formt eine «vierdimensionale[ ] Zugriffsweise, [die] die *Theatralität einer Epoche*»<sup>280</sup> offenlegt. Sein Theatralitätsbegriff speist sich aus Theaterpraxen in Alltag und Kunst und aus den Reaktionen auf diese Praxen innerhalb einer bestimmten Zeitspanne und eines

277 Vgl. Münz 1989, S. 5–20. Ich beziehe mich auf den erneuten Abdruck, der breiter rezipiert wurde: vgl. Münz 1998, S. 66–81.

278 Vgl. Münz 1998, S. 68.

279 Ebd., S. 69.

280 Kotte 1998, S. 6. Hervorhebung im Original.

begrenzten Raumes. Theater kann hier implizit als Dispositiv gelesen werden, welches sich in Theater, «Theater», <Theater>, und Nicht-Theater manifestiert.<sup>281</sup>

Theater wird von Münz als nicht näher definierte «reine» Kunstform beschrieben, während «Theater» ausserkünstlerische Vorgänge und (Selbst-)Darstellungen wie «soziales Rollenspiel, Veranstaltungsverhalten (bei Zeremonien, Paraden, Versammlungen usw.) und Elemente der Alltagsunterhaltung»<sup>282</sup> bezeichnet. Zusammen bilden sie ein Begriffspaar, welches das Spannungsverhältnis zwischen <Theater als Kunst> und <Theatralik des Alltags> abbildet.<sup>283</sup> <Theater>, wie Münz es am Harlekin des «anderen» Theaters exemplifiziert, beschreibt die störende, kritische und subversive Reaktion auf die beiden Grundtypen. Als Nicht-Theater bezeichnete Münz die ablehnende Reaktion beziehungsweise die Haltung zu den zwei Grundtypen, welche sich primär durch Unterdrückung und Verbot auszeichnet.

Da sich die Schreibweise der vier Strukturtypen mit unterschiedlichen Anführungszeichen im münzischen Konzept, vor allem im Mündlichen, nicht als praktikabel erwies, hat der Theaterwissenschaftler Stefan Hulfeld das Konzept weiterentwickelt, indem er die Typen umbenannt und eine Änderung der Hierarchie vorgenommen hat: Jene Schauerereignisse, die sich zwingend aus dem sozialen Leben ergeben, werden als «Keimzelle und Organisationspunkte jeglichen theatralen Handelns»<sup>284</sup> betrachtet. Dies hat eine Umbenennung des Strukturtyps «Theater» in Lebenstheater zur Folge.

«Darunter verstehe ich alle Formen von Schauereignissen, mit denen Individuen und Gesellschaften transzendente Vorstellungen, Machtverhältnisse, soziale Normen und Abgrenzungen versinnlichen sowie physische und metaphysische Krisen mittelbar bewältigen. Lebenstheater entfaltet sich dort, wo Politik, Religion, Medizin – bzw. die Tatsache, überhaupt eine durch gemeinsame Hoffnungen und Freuden vereinte Gemeinschaft zu bilden – einen feierlichen, festlichen, rituellen u. a. Ausdruck in der körperlichen Interaktion von Zeigenden und Schauenden findet.»<sup>285</sup>

Der von Münz ohne Anführungszeichen benannte Strukturtyp Theater wird hier als Gegenentwurf zum Lebenstheater Kunsttheater genannt und bezeichnet «jene Schauerereignisse, die sich aus ihrem direkten Konnex mit dem Lebensprozess gelöst haben und darin eine eigenständige Enklave besetzen».<sup>286</sup> Die konterkarierende Reaktionsweise auf theatrale Bedingungen sozialen Lebens und das Kunsttheater, welche Münz als <Theater> bezeichnet, nennt Hulfeld Theaterspiel. Den Begriff des Nicht-Theaters übernimmt er direkt von Münz. Auch er sieht im Nicht-Theater nicht primär ein Verhalten, sondern eine Wertvorstellung, «wobei die Argumentation die positiv besetzten Werte

281 Vgl. Müller-Schöll 2017, S. 72; vgl. Aggermann 2017, S. 14.

282 Münz 1998, S. 69.

283 Vgl. ebd., S. 188.

284 Hulfeld 2000, S. 399.

285 Ebd., S. 400.

286 Ebd.

meist nur ex negativo darzustellen vermag». <sup>287</sup> Andreas Kotte zufolge darf der Begriff des Nichttheaters nicht auf Theaterverbote eingegrenzt werden. Vielmehr sei er als eine «persönliche oder gesellschaftliche Haltung gegenüber Theater» <sup>288</sup> zu verstehen; so falle beispielsweise auch die Aufhebung von Verboten oder von Zensur darunter.

Das münzische Theatralitätsgefüge eignet sich für eine umfassende Untersuchung der Theatralität eines spezifischen <Zeit/Raums>, für die Analyse einzelner Vorgänge ist es jedoch nicht geeignet. Das Modell der szenischen Vorgänge von Kotte versteht sich ausdrücklich als Ergänzung zu Münz' Theatralitätsgefüge. Sein Modell eignet sich hervorragend, um Vorgänge, die aus dem Lebensprozess austreten und wieder in ihm verschwinden, strukturell zu ordnen: «In den Vorgängen selbst unterscheiden sich Leben und Theater nicht, nur in ihrer Ausgestaltung, in ihren rezeptiven Horizonten und ihren Konsequenzen.» <sup>289</sup> In diesem Kapitel untersuche ich Grenzphänomene zwischen Rechtsprechung und Theater mittels Kottes Modell der szenischen Vorgänge und setze die untersuchten Beispiele vergleichend in Beziehung zueinander.

### 2.2.1 Modell der szenischen Vorgänge

Kotte überlässt die Zuschreibung des Theaterbegriffs vollkommen den Zuschauer\*innen, wobei er annimmt, dass gewisse Vorgänge eher eine solche Beschreibung von ihnen erhielten:

«Natürlich können Agierende sich vornehmen, Theater zu produzieren, sie können es auch kommunizieren und behaupten, aber die Entscheidung, ob es als solches angenommen – und nicht zum Beispiel als Kundgebung, Zeremonie, Ritual oder Vortrag eingestuft wird – fallen die Zuschauenden.» <sup>290</sup>

Wenn Zuschauer\*innen in Betracht ziehen, bestimmte Vorgänge Theater zu nennen, seien dies meist szenische Vorgänge. Es handle sich dabei in der Regel um spielerische Abläufe, gekennzeichnet durch graduelle Anteile von Hervorhebung und Konsequenzverminderung. <sup>291</sup>

Die Bedingung für die Hervorhebung ist interaktives Handeln, wobei die Interaktion als «direktes, unvermitteltes, äußerlich sichtbares, wechselseitiges Aufeinandereinfließen von Individuen» <sup>292</sup> zu verstehen ist. Um eine Hervorhebung gegenüber etwas anderem zu beschreiben, braucht es – Münz' Ausgangspunkt der Schau folgend – eine Verhaltensdifferenz und Kopräsenz zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen. <sup>293</sup>

287 Ebd.

288 Kotte 2012, S. 281.

289 Ebd., S. 19.

290 Ebd., S. 20.

291 Zum Konzept der szenischen Vorgänge vgl. ebd., S. 15–60.

292 Ebd., S. 20.

293 Vgl. ebd., S. 25–29; vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 47.

Kotte unterscheidet zwischen örtlicher, akustischer, gestischer Hervorhebung und jener durch dingliche Attribute. Die Hervorhebung entspringt dem Lebensprozess:

«Jedem mit erhobener Hand und dem Zeigen der Handfläche ausgesprochenen <Halt!> (z. B. Verkehrspolizist) kommt das Kriterium Hervorhebung von Körperbewegungen, gestisch und akustisch, zu. [...] Von den Körperbewegungen der Agierenden wechselt die Perspektive der Zuschauenden zur Wahrnehmung des Hervorhebens selbst. Die Perspektive wechselt ständig vom <Was geschieht?> zum <Wie geschieht es?>»<sup>294</sup>

Bereits durch eine der vier Hervorhebungsarten kann eine graduelle Verhaltensdifferenz zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen beschrieben werden und so die Bezeichnung Theater rechtfertigen. Der Akt der Hervorhebung findet stets in einem bestimmten Rahmen statt, dessen Normen kulturell und historisch bedingt sind. Sie endet zwangsläufig mit der Auflösung der interaktiven Situation durch das Erstarren von Körperbewegungen. Die Komponente der Hervorhebung ergänzt Kotte mit jener des Handlungsrisikos:

«Nutzt man den aktionspsychologischen Begriff der Konsequenzverminderung oder -steigerung, lassen sich das Risiko und das Ergebnis, also die Konsequenzen von Handlungen, erörtern. Sie richten sich auf eine Gefahr für Leib und Leben oder über die Hervorhebung auf eine Bildwerdung.»<sup>295</sup>

Die Konsequenzverminderung ist wie die Hervorhebung so allgegenwärtig, dass sie nicht als einziges Kriterium für szenische Vorgänge dienen kann. Nur unter der Bezugnahme beider Kriterien könne die Theaterwissenschaft verhindern, dass sie zu einer Lebenswissenschaft werde, und dennoch eine enorme Vielzahl an szenischen Vorgängen untersuchen. So unterscheidet Kotte vier Arten von Vorgängen, wobei nur der Letztgenannte als szenischer Vorgang gilt:

- «1. weder hervorgehoben noch consequenzvermindert [z. B. gemeinsame Mahlzeit]
2. hervorgehoben, aber nicht consequenzvermindert [z. B. Feuerwehreinsatz]
3. nicht hervorgehoben, aber consequenzvermindert [z. B. Kartenspiel]
4. hervorgehoben *und* consequenzvermindert [z. B. Kriegstanz]»<sup>296</sup>

In der Regel erhalten nur szenische Vorgänge von Zuschauer\*innen die Zuschreibung Theater. Die Benennung als Theater ist vom individuellen Theaterbegriff und von der subjektiven Gewichtung des Ergebnisses abhängig. Die untersuchten Phänomene können im durch die beiden Achsen <Hervorhebung> und <Konsequenzverminderung> aufgespannten Kontinuum verortet werden.

294 Kotte 2021, S. 29 f.

295 Ebd., S. 41.

296 Ebd., S. 53. Hervorhebung im Original.

Ein Grenzphänomen, welches für die Untersuchung von theatralen Gerichtsformaten anhand dieses Modells besonders interessant ist, ist der Schauprozess. Ich gehe zunächst im folgenden Unterkapitel auf die Genese des Inquisitionsprozesses ein, welcher als pervertierte Version im Rahmen der Hexenverfolgungen traurige Berühmtheit erlangte, und thematisiere dann die Moskauer Schauprozesse unter Stalin. Im Anschluss setze ich zwei zusammenhängende Arbeiten, Milo Raus *Die Moskauer Prozesse* und *Die Zürcher Prozesse*, innerhalb des kotteschen Kontinuums zueinander in Beziehung.

Ursprünglich sollten hier aufgrund der Einschränkung des Untersuchungsgegenstandes – die ausgesuchten Beispiele sollten im deutschsprachigen Raum zu sehen gewesen sein – nur *Die Zürcher Prozesse* untersucht werden. Knapp zwei Monate vor der Veranstaltung im Zürcher Theater Neumarkt wurden im Moskauer Sacharow-Kunstzentrum *Die Moskauer Prozesse* als Vorläufer der Zürcher Performance veranstaltet: Angesichts der Überlagerung der Arbeitsprozesse und der engen konzeptuellen Verbindung können die beiden Performances als Doppelprojekt betrachtet werden, so dass eine vergleichende Analyse gewinnbringend scheint. Die beiden einmaligen Performances in Moskau und Zürich von Milo Rau ergänze ich mit der Festivalproduktion *Please, Continue (Hamlet)* von Yan Duyvendak und Roger Bernat, welche ich ebenfalls in Kottes Kontinuum verorte.

### 2.2.2 Scheinprozess

Ein Scheinprozess kann sowohl öffentlich als Schauprozess oder unter Ausschluss der Öffentlichkeit als Geheimprozess stattfinden. Gemeinsam ist beiden Formen, dass das Urteil bereits im Vorfeld feststeht und die Verhandlung nur pro forma stattfindet.<sup>297</sup> Der in Raus Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* thematisierte Militärprozess findet während eines politischen Umsturzes statt; aufgrund der ungeklärten Rechtslage befindet er sich auf der Schwelle zwischen Gerichtsverhandlung und Tribunal. Ursprünglich war geplant, dass die Militärgerichtsverhandlung als Geheimprozess im Verborgenen stattfinden und nur 15 Minuten dauern sollte. Kurzfristig wurde entschieden, den eineinviertel Stunden dauernden Prozess auf Video aufzuzeichnen, was ihm wiederum einen offensiv öffentlichen Charakter verlieh.<sup>298</sup> Ein Paradox, denn «[...] ein Geheimprozess ist gerade deshalb geheim, weil er zum Schauprozess nicht taugt».<sup>299</sup>

«Gemessen an der Form des Schauprozesses fehlt hier [bei der historischen Verhandlung] so einiges. Es fehlen nicht nur die Geständnisse der Angeklagten [das Ehepaar wei-

297 Vgl. Wihstutz 2019, S. 176. Benjamin Wihstutz schlägt vor, im Falle von Raus 'Theatertribunalen' von Scheinprozessen zu sprechen, um den 'Als-ob'-Charakter der Arbeiten hervorzuheben. Er grenzt Raus 'Scheinprozesse' von Schauprozessen dahingehend ab, dass es sich bei Ersteren um ein ästhetisches 'Als-ob' handle, welches die Konsequenzvermindung deutlich mache. Werden jedoch, wie ich es der vorliegenden Arbeit tue, Schau- und Geheimprozesse als Unterkategorien von Scheinprozessen verstanden, ist diese Neubenennung irreführend.

298 Vgl. Koenen und Rau 2010, S. 251.

299 Ebd., S. 250.

gert sich beständig, das Revolutionstribunal anzuerkennen], sondern es fehlt überhaupt eine irgendwie glaubwürdige juristische Gestalt. Die Anklagen sind pauschal und improvisiert, sie sind nicht einmal pseudojuristisch ausgearbeitet. Alles trägt hier den Stempel der Improvisation, die auch noch über weite Strecken schief geht.»<sup>300</sup>

Das in der Videoaufnahme sichtbare Ringen der Prozessbeteiligten um eine adäquate, juristisch inszenierte Form sorgte stellenweise für eine absurde Komik. Alle Beteiligten des historischen Militärprozesses waren sich über den eigenen Status und den Status des Gerichtes nicht im Klaren; sie suchten ihre Rollen, ertasteten ihre Funktion, preschten vor, krebsten zurück; das gab dem Prozess den Anschein einer Karikatur des grossen Vorbilds der stalinistischen Moskauer Prozesse, auf die ich später eingehen werde.<sup>301</sup> Kurz: Die Gerichtsverhandlung gegen die Ceaușescu war eine Mischung aus Vollstrecken und Verhandeln und – in Anbetracht der unfreiwilligen Publikation des integralen Verhandlungsvideos – aus Zeigen und Verbergen.

Schauprozesse sind eine Sonderform von Tribunalen, jedoch liegt der Fokus im Unterschied zu den Tribunalen auf dem Urteilen statt auf der Verhandlung. Ein Schauprozess zeichnet sich neben dem bereits feststehenden Urteil auch dadurch aus, dass die Verhandlung öffentlichkeitswirksam zur Legitimation des Justizsystems und zur Einschüchterung der Bürger\*innen aufgeführt wird. Charakteristisch sind falsche Geständnisse, die in irgendeiner Form erzwungen wurden. Ein prägendes historisches Beispiel sind Inquisitionsprozesse, die in der Zeit der Hexenverfolgung ihren Höhepunkt fanden. Die folgenden Ausführungen beruhen vornehmlich auf Peter Oestmanns *Wegen zur Rechtsgeschichte* und beziehen sich auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, welches sich während der langen Zeitspanne vom Spätmittelalter bis Anfang des 19. Jahrhunderts geografisch über weite Teile Mitteleuropas erstreckte und einen «extrem zersplitterten Rechtsraum[ ]»<sup>302</sup> mit stetig wechselnden territorialen, herrschaftlichen und lokalen Befugnissen, Konflikten und Gesetzgebungen darstellte.<sup>303</sup>

Das Inquisitionsverfahren wurde von der Kirche in Abgrenzung zum mündlichen Gewohnheitsrecht eingeführt, worunter auch die in Kapitel 2.1.1 bereits thematisierten Thinggerichte fallen. Im mittelalterlichen Verfahren, in dem vom Opfer direkt eine Klage erhoben wurde, konnte sich der oder die Beklagte durch einen Beweis selbst entlasten. Die Beweislast lag nämlich nicht, wie in modernen Gerichtsverfahren, beim Kläger beziehungsweise der Klägerin, sondern war Sache des Beklagten, um sich von den Anschuldigungen zu «reinigen». Die Entlastung eines oder einer Beklagten konnte durch das Ablegen eines Reinigungseides erfolgen, indem der oder die Beklagte unter der strengen formelhaften Anrufung von Gott und mit glaubwürdigen Eideshelfern seine beziehungsweise ihre Unschuld beteuerte.<sup>304</sup> Neben den Eiden waren noch

300 Ebd., S. 251.

301 Vgl. Kluge und Rau 2010, S. 61.

302 Gersmann 2001, S. 370.

303 Vgl. Härter 2001, S. 378 f.

304 Vgl. Oestmann 2015, S. 99: Der Eideshelfer war vor allem unter der Bezeichnung «Für- oder Vorsprecher» bekannt – auch wurde er lakonisch «Staber» genannt (der die Buchstaben aneinan-

andere Beweismittel zulässig: Überführungsbeweise und Gottesurteile. Die Überführungsbeweise kamen dann zum Tragen, wenn das Ablegen des Reinigungseides ausgeschlossen war: Dies galt vor allem dann, wenn der oder die Beschuldigte auf frischer Tat ertappt worden war.<sup>305</sup> Gottesurteile – sogenannte Ordale – wiederum wurden dann vollzogen, wenn eine Pattsituation vor Gericht eintrat; man ging davon aus, dass Gott den Angeklagten die Stärke geben sollte, eine körperliche Prüfung zu überstehen: «Im Zweikampf ging es um Muskelkraft, bei der Eisen- und Heißwasserprobe um die Fähigkeit, brennende Schmerzen zu ertragen [...]».<sup>306</sup> Der Beistand Gottes während der Prüfung und des Heilungsprozesses wurde als Unschuldsbeweis anerkannt. Oestmann schlägt daher vor, das Thinggericht als eine Art Sühneverhandlung zu betrachten.

Da es Priestern möglich war, sich durch Reinigungseide den meisten Verfahren gegen sie zu entziehen, sah sich die Kirche genötigt, das Verfahren im Kirchenrecht – auch kanonisches Recht genannt – zu ändern.<sup>307</sup> Zunächst wurde 1215 im vierten Laterankonzil unter Pontifex Innozenz III. den Geistlichen das Mitwirken an Ordalen und das Ablegen von Reinigungseiden verboten und angeordnet, dass alle Gerichtshandlungen protokolliert werden sollten.<sup>308</sup> Ein neues Sonderverfahren im Umgang mit Häresie, welches auf Tatsachenbeweisen basierte, wurde eingeführt: das Inquisitionsverfahren. 1234 wurde es in den *Liber Extra* unter Gregor IX. vom weltlichen Recht – dem sogenannten römisch-kanonischen Recht – übernommen.<sup>309</sup> Mit der Einführung des Inquisitionsprozesses in das römisch-kanonische Recht veränderten sich die Funktionsrollen und ihre Kompetenzen im Gericht grundlegend:

«Die Parteien waren gehalten, Tatsachen vorzutragen und rationale Beweismittel zu bemühen. Die Rechtsbeistände brauchten nicht mehr länger als Fürsprecher Formeln vorzusagen, sondern konnten sich auf die rechtliche Beratung ihres Mandanten konzentrieren. Die Urteiler mussten nicht lediglich Eide zuweisen, sondern den Fall abschliessend entscheiden.»<sup>310</sup>

Das Inquisitionsverfahren zeichnet sich primär durch die Trennung in ein ermittelndes Vorverfahren und ein Hauptverfahren aus, welches nicht wie bisher direkt vom Opfer, sondern durch eine obrigkeitliche Instanz (zunächst die Kirche, später das Gericht

derreichte). Ihm kam im mittelalterlichen Gerichtsverfahren eine wichtige Bedeutung zu; er war aufgrund seiner Gerichtserfahrung in der Lage, zahlreiche, auch längere Eidesformulierungen zu memorieren. Nur Männer konnten diese Funktion übernehmen. Versagte der Fürsprecher, indem er den Wortlaut nicht exakt wiedergab, so konnten daraus Probleme für den oder die Angeklagte\*n entstehen; ganzer Abschnitt zu Thinggerichten in der Zeit des Landfriedens vgl. ebd., S. 69–77.

305 Vgl. ebd., S. 74.

306 Ebd., S. 76.

307 Vgl. ebd.: Die Ordale wurden als Anmassung aufgefasst, zumal Gott als Richter quasi herbeizitiert werden konnte.

308 Vgl. ebd., S. 77, S. 118.

309 Vgl. Jerouschek 1992, S. 334.

310 Oestmann 2015, S. 77.

beziehungsweise der Staat) – repräsentiert durch den Inquisitor – initiiert werden konnte. Das Vorverfahren umfasste die Ermittlung durch Verhöre von Angeklagten und Zeug\*innen und deren Protokollierung. An die Stelle von Reinigungseiden und Ordalen traten Urkunden und Wahrnehmungszeugnisse.<sup>311</sup> Da jedoch nur wenige Straftaten mit Zeugenberichten oder Schriftstücken zu beweisen waren, wurde das Geständnis als Königin der Beweise (*confessio regina probationum*) eingeführt.<sup>312</sup>

Die Vorteile des Inquisitionsprozesses, die in der Aufteilung in eine ermittelnde, schriftliche Vorverhandlung und eine mündliche Hauptverhandlung liegen, wurde durch die Funktionsfusion der Ermittlung, der Verteidigung der Beschuldigten und der Verurteilung in der Figur des Inquisitors pervertiert.<sup>313</sup> Letzterer legte das Urteil vor Beginn der Hauptverhandlung hinter geschlossenen Türen fest. Zum Zweck der Abschreckung und als Machtdemonstration endete jeder Strafprozess mit einem «endlichen Rechtstag»,<sup>314</sup> welcher als «leere[s] Ritual»<sup>315</sup> inszeniert wurde, bei dem «bis auf den Namen des Inquisiten [...] alles wörtlich ausbuchstabiert»<sup>316</sup> war.

«Auf dem endlichen Rechtstag erhob der Fiskal als Amtsträger die peinliche Klage. Daraufhin legte der Beschuldigte erneut und diesmal öffentlich sein Geständnis ab. Das Gericht sprach sein bereits vorformuliertes Urteil, die Vollstreckung folgte oft genug auf dem Fuße.»<sup>317</sup>

Als Mittel zur Wahrheitsfindung durfte von Gesetzes wegen Folter eingesetzt werden. Diese wurde in der *Constitutio Criminalis Carolina*, der Peinlichen Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V. aus dem Jahr 1532 – welche als erstes einheitliches Strafgesetzbuch des Heiligen Römischen Reiches gilt – noch ausschliesslich als Ermittlungsinstrument im Spezialinquisitionsverfahren festgehalten.<sup>318</sup> Im Zuge der Hexereihysterie wurde diese juristische Hürde herabgesetzt, indem Hexerei als ein besonders schweres *crimen exceptum* behandelt wurde.<sup>319</sup> Im Laufe des 16. Jahrhunderts verfestigte sich das Hexenstereotyp soweit, dass es zu überregionalen Verfolgungsschüben kam, welche ihren Höhepunkt im Jahr 1590 erreichten.<sup>320</sup> Bis ins

311 Vgl. ebd., S. 120.

312 Vgl. Jerouschek 1992, S. 345; vgl. Oestmann 2015, S. 123.

313 Vgl. Oestmann 2015, S. 210.

314 Ebd., S. 214–216; vertieft dazu vgl. Dülmen 1988, S. 38–61.

315 Vismann 2011, S. 127.

316 Oestmann 2015, S. 214.

317 Ebd.

318 Vgl. ebd., S. 99: Dies unter anderem auch darum, weil Geistliche nicht selbst foltern durften und die Delinquenten «zur Folterung und Vollstreckung der peinlichen Strafen dem weltlichen Arm» übergaben; vgl. ebd., S. 210 f.; vgl. Wesel 2010, S. 343, S. 352.

319 Vgl. Oestmann 2015, S. 213: In diesen Fällen galt der Grundsatz: «In delictis atrocissimis propter criminis enormitatem iura transgredi licet – Bei den abscheulichsten Straftaten ist es erlaubt, wegen der Schwere des Verbrechens die Rechtsvorschriften zu überschreiten».

320 Vgl. Gersmann 2001, S. 374: Im Fürstbistum Münster wurden sogar die seit dem 13. Jahrhundert abgeschafften Ordale in Form von Wasserproben durchgeführt, was die Wahrheitsfindung des Inquisitionsprozesses gänzlich ad absurdum führte.

17. Jahrhundert fanden in Europa wellenweise Massenprozesse statt, die bis zu hunderttausend Menschenleben – drei Viertel der Opfer waren Frauen – kosteten.<sup>321</sup> Im 18. Jahrhundert wurden die Hexenprozesse schliesslich selbst als «Aberglaube und <Verblendung> an den Pranger der Geschichte gestellt».<sup>322</sup>

Während beim Thinggericht die Verhandlung von (Un-)Schuld und (Un-)Recht im Fokus stand, war das erklärte Ziel des Inquisitionsverfahrens die Aufklärung des Sachverhaltes mittels Methoden der Wahrheitsfindung. Dass zu diesen Methoden auch Folter gehörte, wirft einen dunklen Schatten auf das Ideal des Inquisitionsprozesses, welcher das Strafverfahren in Europa bis ins 19. Jahrhundert prägte.<sup>323</sup> Die Folter wurde von Friedrich dem Grossen 1740 abgeschafft. Die Ermittlung der materiellen Wahrheit durch den Inquisitionsprozess war Aufgabe der Kirche beziehungsweise des Gerichtes. Bei <zivilen> Streitigkeiten wurde keine materielle Wahrheit aufgedeckt, sondern eine formelle Wahrheit zwischen zwei Streitparteien hergestellt. In diesen Prozessformen der mittelalterlichen, römisch-kanonischen Rechtslehren erkennt die Rechtsgeschichte die Grundlagen des modernen Prozessrechtes der strafrechtlichen *Offizialmaxime* (Staatsanwaltschaft) und des dazugehörigen Inquisitionsgrundsatzes sowie der zivilgerichtlichen *Dispositionmaxime* (Privatkläger\*innen) und des dazugehörigen Verhandlungsgrundsatzes.<sup>324</sup>

Auch in der Moderne kam es wiederholt, vor allem unter diktatorischen Regimes, zu Schauprozessen, wovon die Moskauer Prozesse, welche 1936–1938 unter Josef Stalins Herrschaft stattfanden, zu den berühmtesten gehören. Stalin hatte als direkte Reaktion auf die Ermordung seines Parteichefs Sergej M. Kirov eine neue Gesetzgebung erlassen: Alle Strafsachen mit <terroristischem Hintergrund> wurden als Sondergerichtsverfahren gehandhabt, die Ermittlungsakte sollte innerhalb von zehn Tagen abgeschlossen sein und die Anklageschrift erst am Vortag der Gerichtsverhandlung vorgelegt werden. Zudem waren Rechtsbeschwerden ausgeschlossen, Todesurteile sollten sofort vollstreckt werden.<sup>325</sup> In drei grossen Schauprozessen gegen sowjetische Partei-, Staats- und Wirtschaftsfunktionäre (der vierte Prozess gegen hochrangige Militärs wurde als Geheimprozess durchgeführt) entledigte sich Stalin, unter der Leitung von Generalstaatsanwalt Andrei Wyschinski, seiner politischen Gegner (von den insgesamt 54 Angeklagten erhielten nur sieben Freiheitsstrafen, alle anderen wurden hingerichtet):<sup>326</sup>

«Er [Wyschinski] war der souveräne Regisseur, der hinter den Justizinszenierungen stand und der, nachdem die Rollenverteilung unter den Angeklagten festgelegt war, das <Script> seinen Vorstellungen entsprechend modifizierte und ihm die richtige Dramatik verlieh.»<sup>327</sup>

321 Vgl. Oestmann 2015, S. 213.

322 Schwerhoff 2001, S. 347.

323 Vgl. Oestmann 2015, S. 123.

324 Vgl. ebd., S. 122.

325 Vgl. Kossmann 2012, S. 283.

326 Vgl. ebd. S. 287; vgl. Hedeler 2003, S. XXIX f.: Noch immer befindet sich ein Grossteil der Akten in Archiven unter Verschluss.

327 Kossmann 2012, S. 297.

Wyschinski soll in der Morgensitzung des ersten Prozesses am 3. März 1936 gesagt haben: «Wenn wir jemand verhaftet haben, dann müssen wir auch seine Schuld beweisen, das ist Ehrensache».<sup>328</sup> Dieser Satz bringt das Prinzip der Schauprozesse auf den Punkt. Belastungsbeweise wurden systematisch manipuliert, gefälscht oder gar nicht erst vorgelegt, Verhörprotokolle, Aussagen und Geständnisse wurden nach bester rhetorischer Kunst in Schreibwerkstätten im Vorfeld verfasst, von den Prozessteilnehmer\*innen auswendig gelernt und monatelang in Untersuchungsgefängnissen geübt.<sup>329</sup> Den Angeklagten wurde in Aussicht gestellt, dass sie, sofern sie «mitspielten», mit dem Leben davonkämen; zusätzlich wurden Folter eingesetzt und Drohungen gegen Familienmitglieder und Freund\*innen ausgesprochen. Die Schauprozesse selbst stellten gemäss Kossmann «öffentliche Schuldgeständnisrituale»<sup>330</sup> dar,

«[...] denn erst mit dem umfassenden Schuldbekennnis, das als Schuldgeständnis zugleich den Beweisgrund faktisch nicht begangener Taten abgab, war es möglich, der Öffentlichkeit jene Legitimität zu präsentieren, die es in den Schauprozessen zu inszenieren galt.»<sup>331</sup>

Im Publikum der Moskauer Schauprozesse sassen auch Mitarbeiter\*innen des Innenministeriums der UdSSR, welche bei Abweichungen vom Skript mit Zwischenrufen für Unruhe und Ablenkung sorgen sollten.

Gemäss der Rechts- und Verfassungstheoretikerin Sabine Müller-Mall spielen sich sowohl die Gerichtsverhandlung als auch der Schauprozess im Gericht ab, beide führen zu einer Urteilsvollstreckung und beide folgen formalisierten Abläufen.

«Die Funktion der Inszenierung *im Gericht* ist aber jeweils eine völlig verschiedene: Im Rechtsprozess ersetzt die Inszenierung von Fall und Rechtsfindung in der mündlichen Verhandlung die unmögliche, unmittelbare Frage ans Gesetz und ermöglicht, indem die Öffentlichkeit Zeugin der inszenierten Rechtsfindung wird, dem Recht, zur Anwendung zu kommen. Im Schauprozess dagegen dient die Inszenierung als rechtlicher Erkenntnisprozess dazu, die Frage nach dem Recht von vornherein auszuhebeln: Indem die Öffentlichkeit auch hier Zeugin der inszenierten Rechtsfindung wird, ermöglicht sie dem politischen Urteil, *als Rechtsurteil* in die Welt zu kommen. Als Zuschauerin wird es für mich regelmäßig unmöglich sein, den Unterschied zu erkennen.»<sup>332</sup>

Schauprozesse sind rechtskräftig, sie erleben ihre maximale Konsequenzsteigerung im Tod der Angeklagten, sind also auf der Konsequenzverminderungsachse in Kottes Kontinuum auf dem äussersten Punkt zu verorten. Gleichzeitig weisen sie

328 Hedeler 2003, S. 193.

329 Zu den Moskauer Schauprozessen vgl. Kossmann 2012, S. 283–303.

330 Ebd., S. 284.

331 Ebd., S. 301.

332 Müller-Mall 2019, S. 45 f. Hervorhebung im Original.

durch Hervorhebung einen hohen Schauwert auf. Gemäss Kotte würde ein Vorgang, der diese Kombination aufweist, von Zuschauer\*innen tendentiell nicht als Theater bezeichnet. Da jedoch die Verurteilung nicht – wie bei einem rechtstaatlichen Gerichtsverfahren – Folge der Verhandlung ist, sondern losgelöst von ihr stattfindet, können – abhängig vom Wissensstand und der Einstellung der Zuschauer\*innen – die Moskauer Schauprozesse als Theater wahrgenommen werden.

### 2.2.3 Zwischen Schau- und Showprozess

Rau entwickelte ausgehend von seinem Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* sein theatrales Gerichtsformat weiter; fast gleichzeitig inszenierte er *Die Moskauer Prozesse* und *Die Zürcher Prozesse* im Frühjahr 2013. Nach der vergleichenden Untersuchung der beiden Beispiele gehe ich auf ein besonderes historisches Grenzphänomen zwischen Theater und Gericht ein: die sowjetischen Agitgerichte der 1920er-Jahre. Raus Arbeiten setze ich ein theatrales Gerichtsformat mit ganz anderem Ansatz gegenüber, nämlich *Please, Continue (Hamlet)* von Yan Duyvendak und Roger Bernat, welches ich ebenfalls innerhalb des Kontinuums von Hervorhebung und Konsequenzverminderung einordne.

#### Milo Raus *Die Moskauer Prozesse*

In Raus *Die Moskauer Prozesse* wurden nicht etwa – wie der Titel suggeriert – die Schauprozesse von 1936–1938 (re)inszeniert, sondern drei Kunstgerichtsprozesse der 2000er- und 2010er-Jahre vom 1. bis 3. März 2013 als «Sammelprozess» im Sacharow-Zentrum für Menschenrechte in Moskau neu aufgerollt.<sup>333</sup> Am ersten Tag wurde die Anklage gegen die Organisator\*innen der Kunstausstellung *Achtung! Religion* wegen des «Schüren[s] von nationaler, rassistischer und religiöser Feindschaft unter Ausnutzung ihrer beruflichen Position» verhandelt.<sup>334</sup> Diese Ausstellung internationaler Künstler\*innen im Sacharow-Zentrum – also just dem Spielort von Raus *Die Moskauer Prozesse* – wurde 2003 von Orthodoxen verwüstet, da die Exponate ihre religiösen Gefühle verletzt hätten. Doch anstelle der Vandalen wurden auf Bestrebung der orthodoxen Kirche die Ausstellungsorganisator\*innen vor Gericht gebracht. 2005 wurden der Direktor des Sacharow-Zentrums, Juri Samodurow, und seine Mitarbeiterin Ludmila Wassilowskaja für schuldig befunden und zu einer Geldstrafe verurteilt; die ebenfalls angeklagte Künstlerin Anna Altschuk, deren Werke ausgestellt worden waren, wurde freigesprochen.

Der zweite Fall, der am zweiten Tag verhandelt wurde, betraf die Ausstellung *Verbotene Kunst* 2006, die im März 2007 ebenfalls im Sacharow-Zentrum stattfand: Dort wurden

333 Vgl. *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Sacharow-Zentrum Moskau, 1. 3.–3. 3. 2013. Ich habe die einmalige Veranstaltung in Moskau nicht besucht, stütze mich jedoch auf Milo Raus gleichnamigen Film: *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, D 2014, 86 Min.

334 Ganzer Abschnitt zu den drei Kunstgerichtsprozessen im Rahmen von *Die Moskauer Prozesse* vgl. Frimmel 2014, S. 13–27, Zitat S. 16.

Kunstwerke, welche im Jahr 2006 von Kommissionen oder Direktor\*innen nicht zur Ausstellung freigegeben worden waren, gezeigt. Wieder wurde die Ausstellung von der orthodoxen Kirche ins Visier genommen; im Mai 2007 wurde auf Bestrebungen der Kirche ein Verfahren mit denselben Anklagepunkten gegen den Kurator Andrej Jerofejew und den Direktor des Zentrums eingeleitet. Die Verhandlung wirkte inszeniert, Zeug\*innen der Anklage lasen teilweise von Spickzetteln ab oder aus Expertenberichten vor, ihre Aussagen glichen sich fast wörtlich. Allen Anträgen der Anklage wurde stattgegeben, während jene der Verteidigung abgelehnt wurden. 2010 wurden beide Angeklagten für schuldig befunden und zu einer Geldstrafe verurteilt.

Am letzten Tag der Moskauer Prozesse wurde die Verhandlung gegen die bekannte Punkband *Pussy Riot* wegen eines einminütigen Konzerts in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale im Jahr 2012 erneut aufgenommen. Die Musikerinnen hatten bunt gekleidet und mit Wollstrumpfmasken über dem Gesicht auf dem Ambon – einem für Frauen verbotenen Bereich zwischen Altar und Ikonostase – ein feministisches Punk-Gedicht gesungen und dazu Gitarre gespielt. Wieder war es die orthodoxe Kirche, welche die Staatsanwaltschaft dazu aufforderte, die drei Mitglieder Marija Aljochina, Jekaterina Samuzewitsch und Nadeschda Tolokonnikowa anzuklagen. Jedoch nicht, wie in den anderen Fällen, wegen des Schürens von religiösem Hass, sondern wegen Störung der öffentlichen Ordnung aufgrund von religiösem und nationalem Hass. Wie in den beiden Prozessen zuvor wirkten die Zeugenaussagen einstudiert und die vorsitzende Richterin gab der Anklage den Vorzug. Der Prozess erlebte ein grosses Medienecho, unter anderem auch wegen der bisher härtesten Strafe im Kunstkontext: Alle drei Frauen wurden zu zwei Jahren im Straflager verurteilt. Jekaterina Samuzewitsch konnte in der Berufungsverhandlung erreichen, dass ihre Haftstrafe in eine Bewährungsstrafe umgewandelt wurde, ihre beiden Freundinnen hingegen, die einen Haftaufschub erhielten, mussten ihre Haft – bei Müttern von minderjährigen Kindern ansonsten nicht üblich – im Straflager antreten. Medienwirksam wurden die beiden nach heftiger internationaler Kritik kurz vor Weihnachten, drei Monate vor regulärem Haftende, entlassen.<sup>335</sup>

In Raus *Die Moskauer Prozesse* setzte sich das Gerichtspersonal aus Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen, Kurator\*innen und Journalist\*innen, von denen einige bereits bei den verschiedenen Originalprozessen als Angeklagte oder Zeug\*innen teilgenommen hatten, zusammen. Auch die Anwältin Anna Stawickaja, welche in den Kunstgerichtsprozessen als Verteidigerin auftrat, wirkte bei Raus Performance in derselben Funktionsrolle mit. Rau hatte die Beteiligten so ausgesucht, dass ein möglichst breites Spektrum an politischen, religiösen und künstlerischen Standpunkten vertreten war. Der Theaterkritikerin Christine Wahl zufolge überraschte die Besetzung, weil bestimmte Vorurteile bezüglich religiöser und politischer Einstellungen unterwandert wurden: so sagte etwa ein Priester zugunsten von *Pussy Riot* aus, während ein Künstler und Kandinsky-Preisträger das ‚Punk-Gebet‘ auf Schärfste verurteilte.<sup>336</sup> Gemäss

335 Vgl. ebd., S. 22; vgl. o. A.: Pussy-Riot-Musikerin (Web).

336 Vgl. Wahl 2014, S. V.

Wihstutz folgt das politische Konzept von Raus ‹Theatertribunalen› einer ‹antagonistischen Dramaturgie›,<sup>337</sup> wie sie in der Auswahl und Abfolge der Zeug\*innen, welche sich als Antagonist\*innen gegenüber treten, sichtbar wird.<sup>338</sup>

Im Vorfeld der Aufführung hatte Rau aus der Moskauer Bevölkerung per Zufallsprinzip eine Auswahl von potenziellen Geschworenen bestimmt.<sup>339</sup> Aus den vorselektierten Personen wurde zu Beginn des Prozesses eine Jury gewählt: Die Kandidat\*innen mussten vor Gericht Fragen zu ihrer Arbeit, ihren möglichen Verbindungen zu den Prozessbeteiligten und zu ihrer Einstellung zur Sache beantworten. Auf das Bestreben der Verteidigerin hin wurde eine Person als Jurymitglied ausgeschlossen; so waren es insgesamt sieben Geschworene.<sup>340</sup> Rau wich hier von den realen Gerichtsprozessen ab, die nicht vor einem Geschworenengericht stattgefunden hatten.<sup>341</sup> Die dreitägige Verhandlung lief nicht ganz störungsfrei ab (darauf komme ich im vierten Kapitel zu sprechen). Am Nachmittag des letzten Tages zogen sich die sieben Geschworenen zur Beratung zurück, um zwei Fragen zu klären: erstens, ob die Beklagten Taten verübt hatten, die die Gläubigen gedemütigt und Hass gegen sie geschürt hatten, und zweitens, ob die Beklagten die Taten vorsätzlich begangen hatten. Da in den *Moskauer Prozessen* drei einzelne Fälle zu einem Gerichtsverfahren zusammengefügt wurden, beziehen sich die beiden an die Jury gestellten Fragen auf das während der drei Prozesstage Gehörte: Es handelte sich folglich um ein ‹Sammelurteil›.

Nach der einstündigen Beratung wurde das Urteil inklusive Abstimmungsresultat verkündet. Die Schuldfrage spaltete die Geschworenen: drei waren dafür, drei dagegen, eine Person enthielt sich der Stimme. Die zweite Frage nach der Intention fiel jedoch eindeutig aus: fünf waren für einen Freispruch, eine Person war für einen Schuldspruch und eine Person enthielt sich auch in dieser Frage der Stimme.

Mit der Frage nach der Intention von Kunst findet eine Spezifizierung der Frage nach dem Tatbestand statt, da es sich beim erfragten Tatbestandsvorsatz um ein Tatbestandsmerkmal handelt. Wie Rau selbst zugab, ist die Frage nach den Wirkungsabsichten von Kunst nicht klar beantwortbar und daher ein dramaturgischer Fallstrick, der einen Freispruch wahrscheinlicher machen sollte. Die Beklagten aller drei Prozesstage wurden aufgrund des fehlenden Vorsatzes freigesprochen.<sup>342</sup>

Jener Geschworene, der sich in der Vorsatzfrage als Einziger für einen Schuldspruch ausgesprochen hatte, begründete vor Gericht seine Motivation damit, dass gerade Raus Theaterprozess selbst die Leute aufhetze:

«[...] die ganze Veranstaltung wurde nur organisiert, um noch einmal Hass zu schüren, und um zu zeigen, dass das russische Volk diese gottlosen Kleinkriminellen unterstützt. Das Jahr 1937 ist also wiedergekommen. Aber die, die das zu verantworten haben,

337 Wihstutz 2019, S. 179.

338 Vgl. ebd., S. 179 f.

339 Vgl. Wahl: Moskauer Prozesse (Web).

340 Vgl. Rau: Tag 1 Moskau 2014, S. 40.

341 Vgl. Pichler: Medium Gericht, S. 94 (Web).

342 Vgl. Rau: Tag 3 Moskau 2014, S. 151–153.

müssen wissen, dass der Genosse Stalin damals sogar seine engsten Vertrauten liquidiert und sein Vernichtungsprogramm allein zu Ende geführt hat. Passt nur auf, dass euch das nicht auch passiert!»<sup>343</sup>

Der Titel *Die Moskauer Prozesse* zeigte im Verständnis dieses Geschworenen also nicht etwa, dass die verhandelten Kunstprozesse Ähnlichkeiten zu Moskauer Schauprozessen aufwiesen, sondern, dass Raus theatrales Gerichtsformat selbst ein Schauspielprozess in stalinistischer Tradition sei.

Die stalinistischen Schauprozesse zeichneten sich dadurch aus, dass jedes Wort vorgeschrieben war und jede\*r seine Rolle spielen musste, wie es geprobt worden war – ein Vorgehen, das die Beschreibung als Theater seitens der Zuschauer\*innen erklären kann. In Raus *Moskauer Prozessen* gab es für die Sprechenden hingegen kein Skript, sie äusserten sich vor dem Theatergericht frei. In Kottes Kontinuum verortet, sind Raus *Moskauer Prozesse* ebenfalls deutlich hervorgehoben, jedoch im Unterschied zu den Moskauer Schauprozessen von 1936–1938 bezüglich der Vollstreckung des Urteils beziehungsweise als «Überschreibung» der bereits gefällten Prozessurteile klar konsequenzvermindert. Die erneute Verhandlung vergangener Fälle unter anderen Vorzeichen beeinflusste das gerichtliche Urteil von damals in keinster Weise. Dass die vermeintlich konsequenzverminderte Theaterveranstaltung als geschützter Raum für den Regisseur dennoch ein Risiko darstellte, macht unter anderem das von Russland nachträglich erlassene Einreiseverbot gegen den Regisseur deutlich.<sup>344</sup>

### **Milo Raus *Die Zürcher Prozesse***

Nur zwei Monate nach den *Moskauer Prozessen* inszenierte Rau vom 3. bis 5. Mai 2013 unter dem Titel *Die Zürcher Prozesse* eine fiktive Gerichtsverhandlung gegen das rechtskonservative Wochenmagazin *Die Weltwoche*. Seit 2006 – als Chefredakteur Roger Köppel auch Verleger des Blattes wurde – wurde mehrmals vergeblich versucht, *Die Weltwoche* wegen ihrer provokativen Titelbilder und ihrer einseitigen, tendenziösen Berichterstattung vor Gericht zu belangen.<sup>345</sup> Rau inszenierte im Zürcher Theater Neumarkt, was rechtlich nicht stattfinden durfte: einen Gerichtsprozess gegen *Die Weltwoche*. Die drei Anklagepunkte «Schreckung der Bevölkerung», «Rassendiskriminierung» und «Störung der verfassungsrechtlichen Ordnung» wurden mit Kunstschaffenden, Anwält\*innen, Wissenschaftler\*innen, Politiker\*innen und Journalist\*innen vor einem von Rau zusammengestellten Geschworenengericht an je einem Prozesstag verhandelt. Obschon die Anklagepunkte dem *Schweizerischen Strafgesetzbuch* entsprachen (Art. 258, Art. 268, Art. 275), lief die Verhandlung nur in groben Zügen nach der *Schweizerischen Strafprozessordnung* ab, welche die Gerichtsverhandlung grob in folgende

343 Ebd., S. 152 f.

344 Vgl. Höbel und Rau 2014.

345 Vgl. *Die Zürcher Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Theater Neumarkt Zürich, 3. 5.–5. 5. 2013. Ich habe die einmalige Veranstaltung in Zürich nicht besucht, stütze mich jedoch auf die zahlreichen Videoaufzeichnungen und Rahmenformate des Schweizer Fernsehens SRF: vgl. o. A.: Zürcher Prozesse (Web).

Abfolge gliedert: Verlesen der Anklageschrift (wobei dies in der Praxis häufig entfällt), Beweisverfahren, Plädoyers der Verteidigung und der Staatsanwaltschaft, Feststellen des rechtserheblichen Sachverhalts und schliesslich Verkündung und Begründung des Urteils. Im Beweisverfahren sind bei Rau statt Zeug\*innen rund 20 Sachverständige beziehungsweise Expert\*innen geladen und werden von der Staatsanwaltschaft und der Verteidigung ins Kreuzverhör genommen – diese Verfahrensform entspricht dem (anglo)amerikanischen Strafrecht. Rau stellte wie bereits in den *Moskauer Prozessen* ein Geschworenengericht zusammen, welches die Schweizer Bevölkerung repräsentieren sollte: Eine Praxis, die in der Schweiz seit 2011 nicht mehr existiert. Hinzu kommt, dass Rau Teilnehmer\*innen castete, welche den Umgang mit Medien gewohnt sind, darunter beispielsweise der bekannte Milieuanwalt Valentin Landmann oder der Präsident des Islamischen Zentralrates Schweiz Nicolas Blanco.

Die Frage, welche die sieben Geschworenen am Ende des dreitägigen Prozesses beantworten mussten, lautete:

«Hat die Weltwoche mit den Artikeln, die Gegenstand der Anklage bildeten, die Grenzen der Medienfreiheit zum Schaden Dritter und der Zivilgesellschaft überschritten und sich so der Verletzung ihrer gesellschaftlichen Verantwortung schuldig gemacht, ja oder nein?»<sup>346</sup>

Interessant ist, dass diese juristische Frage, welche sich konkret auf die Anklagepunkte und den Gesetzestext bezieht, am Ende des ersten Prozesstages durch die implizite Frage «Soll die Gesellschaft diese Art des Journalismus ablehnen?» von einer moralischen Dimension überlagert wurde.<sup>347</sup> Nach der zweistündigen Beratung der Geschworenen traten sie effektiv als Gruppe in den Saal, um ihr Urteil zu verkünden.<sup>348</sup> Das Urteil fiel mit einem deutlichen Mehrheitsentscheid wie folgt aus: eine Stimme für schuldig, sechs Stimmen für nicht schuldig. Nach der Urteilsverkündung nutzten drei Geschworene die Möglichkeit, ihre Stimmabgabe zu begründen, wobei zwei Personen für einen Freispruch und eine Person für einen Schuldspruch Position bezogen. Der Prozess wurde, ganz nach (anglo)amerikanischem Vorbild, durch das Schlagen des Richterhammers beendet.<sup>349</sup>

In den *Zürcher Prozessen* wurde in einer Verhandlung, die sich nur lose am Schweizer Strafrecht orientierte, an jedem der drei Tage ein Anklagepunkt gegen *Die Weltwoche* diskutiert. In den *Moskauer Prozessen* wurde dagegen an jedem der drei Tage ein historischer Kunstprozess gemäss russischem Strafrecht durchgeführt und abschliessend ein «Sammelurteil» gefällt. Eine inhaltliche Parallele zwischen den *Moskauer Prozessen* und den *Zürcher Prozessen* findet sich in der potenziellen Verletzung Dritter. Bei den *Moskauer Prozessen* geht es um eine Abwägung zwischen Kunst- und Religionsfreiheit im Sinne der Unversehrtheit religiöser Gefühle, in den *Zürcher Prozessen* um

346 Rau: Tag 3 Zürich 2014, S. 153 f.

347 Vgl. Rau: Tag 1 Zürich 2014, S. 43. Das lässt sich aus dem Liveticker erschliessen.

348 Vgl. Rau: Tag 3 Zürich 2014, S. 153. Der gemeinsame Auftritt war eine Idee des Verteidigers Claudio Zanetti.

349 Vgl. ebd., S. 157.

die Grenzziehung zwischen Pressefreiheit und Diskriminierungsverbot. Bei beiden Inszenierungen wurde ein Geschworenengericht eingesetzt, welches in Moskau mit Enthaltung, in Zürich ohne Enthaltung abstimmen konnte. In Russland führte die Möglichkeit zur Enthaltung zu einer Pattsituation. Anstelle von acht Geschworenen – der Anzahl, die ursprünglich in Moskau vorgesehen war – stimmten jeweils sieben Geschworene ab: Es ist naheliegend, dass Rau nach der Erfahrung in Moskau durch eine ungerade Anzahl und den Entzug der Enthaltungsmöglichkeit die Eindeutigkeit der Abstimmung gewährleisten wollte. Die Abstimmungsfrage wurde in beiden Fällen (einmal explizit, einmal implizit) von einer zweiten, moralisch-juridischen Frage überlagert. Die Begründung des Urteils ist in einem Geschworenengericht – zumindest im deutschsprachigen Raum – nicht vorgesehen: In beiden Inszenierungen liess Rau die Geschworenen zu ihrer Entscheidung auf eigenen Wunsch Stellung beziehen; ein Angebot, das auch genutzt wurde.

Die Verwandtschaft der beiden Projekte lässt sich nicht zuletzt am Bühnenbild aufzeigen. Die räumliche Anordnung der Parteien in einer U-Form war identisch. In den *Zürcher Prozessen* war die vierköpfige Richter\*innenbank (bestehend aus Gerichtsdienner, Rechtsexperte, Richterin und Gerichtsschreiberin) mittig, diametral zum Publikum ausgerichtet. Auf der rechten Seite schloss der Tisch der Anklage an, gefolgt vom Tisch der Verteidigung, an dem jeweils zwei Personen Platz nahmen. Links neben der Richterbank war der Zeugenstand als Stehpult positioniert, daneben die Geschworenenbank. In Moskau bestand die Richter\*innenbank nur aus drei Personen: dem Rechtsberater, der Richterin und dem Assistenten. Der Gerichtsschreiber sass am Tisch der Anklage, welche nicht wie in Zürich neben der Richter\*innenbank zu stehen kam, sondern neben dem Tisch der Verteidigung. In beiden Aufführungen waren dieselben mit Holz vertäfelten (Steh-)Tische und Bänke zu sehen, welche den Blick nur auf die Oberkörper der Prozessbeteiligten freigaben. In den *Zürcher Prozessen* wurde rechts von der Richterbank, leicht in den Hintergrund gerückt, eine Glasbox aufgebaut, in der die Dramaturgin des Projektes, Julia Reichert, Platz nahm, um vom Schweizerdeutschen ins Schriftdeutsche simultan zu übersetzen. Es sprach jedoch nur ein einziger Beteiligter konsequent Schweizerdeutsch: der Zürcher Kantonsrat der rechtskonservativen Schweizerischen Volkspartei (SVP) Claudio Zanetti als Verteidiger. In Moskau trennte eine hölzerne, hüfthohe Rampe, in Zürich eine Absperrung mit roten Samtkordeln den Spiel- vom Zuschauerbereich.

In Zürich weigerte sich der Redakteur der *Weltwoche* Roger Köppel mit folgender Begründung, an Raus Performance teilzunehmen: «Der echte Roger Köppel kann nicht vor einem falschen Gericht stehen.»<sup>350</sup> Spinnt man diesen Gedanken weiter, hätte dies zur Folge, dass der «echte» Roger Köppel, der vor einem Theater-Gericht auftreten würde, als «falsch» beziehungsweise das Theater-Gericht als «wahrhaft» wahrgenommen würde. Beides war offensichtlich nicht im Sinne des Redakteurs. Während für die einen das theatrale Gerichtsformat eine Chance bietet, sich erneut, anders oder in einer anderen Rolle zu äussern, ist es für andere eine Bedrohung der Seriosität der eigenen Person. Rau betonte wiederholt, dass im inszenierten Prozess

350 Bandle, Köppel und Rau 2014, S. 21.



Abb. 5: *Die Zürcher Prozesse* im Theater am Neumarkt, Zürich: Während auf der mittig angebrachten Leinwand der Liveticker zu lesen ist, werden auf den beiden flankierenden Bildschirmen Nahaufnahmen projiziert. Foto: Markus Tomsche.

gegen das Magazin stellvertretend die Rolle der Medien als Meinungsmacher allgemein verhandelt werden sollte, was sich auch in der Besetzung zeigte: kaum Angeklagte, viele Sachverständige. Auf die Anschuldigung Köppels, Rau veranstalte durch die Anbindung der *Zürcher Prozesse* an die *Moskauer Prozesse*, welche wiederum auf die stalinistischen Schauprozesse rekurrierten, einen Schauprozess gegen *Die Weltwoche*, erwiderte Rau:

«Das Wort Schauprozess im stalinistischen Sinn ist missverständlich, darum geht es nicht. [...] Ein Schauprozess würde bedeuten: Das Resultat steht von Anfang an fest, man macht eine kurze Show mit erzwungenen Geständnissen und dann ab ins Lager. Bei uns muss niemand eine bestimmte Rolle spielen, alle können sagen, was sie denken.»<sup>351</sup>

Im Unterschied zu den Moskauer Schauprozessen, in denen jedes Wort vorgeschrieben war, zeichnen sich Raus *Prozesse* gerade durch freies Sprechen aus. Gemäss Christine Wahl handelt es sich eigentlich um «Improvisationsformate».<sup>352</sup> Bei beiden Projekten fällt die Auswahl der Prozessbeteiligten auf; Rau legt Wert auf eine Versammlung unterschiedlichster, teilweise nahezu unvereinbarer politischer Positio-

351 Ebd., S. 20.

352 Wahl 2014, S. II.

nen, welche sich in dem starren Gerichtsformat duellartig gegenüberstehen und in Rede und Gegenrede aufeinander reagieren müssen.<sup>353</sup> Die Slawistin Sylvia Sasse beschrieb Raus *Prozesse* daher als «Dissens-Format»,<sup>354</sup> dessen Inhalt zweitrangig sei. Rau instrumentalisiert das Gerichtsformat als «vorgefundenes» und neutrales Regelwerk für die agonale Podiumsdebatte; Inhalte sind für ihn «Alibis für die Entfaltung von Dissens».<sup>355</sup>

### Exkurs: Agitsudy

Raus *Zürcher Prozesse* können in der Tradition der sowjetischen Agitsudy (*agitacionnyj sud*, kurz: *agitsud*, Plural: *agitsudy*) gesehen werden;<sup>356</sup> Agitsudy sind agitatorische Gerichtsspiele der 1920er-Jahre, in denen mit Laienschauspieler\*innen aus lokalen Dramenzirkeln gesellschaftlich virulente Themen in Form von fiktiven Gerichtsverhandlungen improvisiert wurden.<sup>357</sup> Das eigenständige Genre entstammt dem Proletkult, der als eine Art Dachverband unüberschaubar viele Theateraktivitäten organisierte. Die Bestrebung des Proletkults, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben, war beeinflusst von dem zwischen 1914 und 1917 entstandenen Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Dieser verstand unter Theatralität

«[...] eine ästhetische Monstranz von ausgesprochen tendenziösem Charakter, die sogar außerhalb des Theatergebäudes durch eine hinreißende Geste, ein schön ausgesprochenes Wort den Bühnenraum und die Dekoration entstehen lässt und die uns leicht, freudig und sicher von den Fesseln der Wirklichkeit befreit.»<sup>358</sup>

Entsprechend wurden die Agitgerichte vornehmlich in ländlichen Gebieten in Arbeiter- und Bauernklubs, Schulen, Fabriken oder anderen Räumen veranstaltet.<sup>359</sup> Für die Inszenierung wurden nur wenige Tische und Bänke benötigt. Es wurden sowohl historische Stoffe (etwa der Mord an Karl Liebknecht) als auch abstrakte Themen aus der Lebensrealität (wie die Dreifelderwirtschaft oder der Analphabetismus) verhandelt.

«Sie sind vor allem Lehrstücke, die die Massen emotional und rational von der sowjetischen Politik überzeugen sollen und deren literarischer, ästhetischer und künstlerischer Wert zweitrangig ist. [...] Über die dramatische Verhandlung von «Problemen» des nachrevolutionären Alltags – die in den Stücken letztlich immer auf ein Fehlverhalten

353 Vgl. Bandle, Köppel und Rau 2014, S. 16.

354 Sasse: Gespräch mit Milo Rau (Web); vgl. Reichert und Rau 2013, S. 94 f.: Rau gab in einem Interview einen Hinweis auf Agitsudy, ohne die Agitgerichte zu nennen.

355 Sasse: Gespräch mit Milo Rau (Web).

356 Vgl. Frölicher und Sasse 2015, S. 7.

357 Zu Agitsudy vgl. ebd., S. 7–21; vgl. Frölicher 2015; vgl. Kossmann 2012, S. 271–282.

358 Evreinov, Nikolai: *Apologija teatral'nosti* (Apologie der Theatralität). In: ders.: *Demon teatral'nosti* (Dämon der Theatralität), Moskau 2002, S. 39–42, hier: S. 39. Zit nach: Lukanitschewa 2013, S. 65.

359 Vgl. Frölicher 2015, S. 146: Bereits vor der Revolution waren gerichtsähnliche Diskussionsrunden populär, als eigenständiges Genre mit dazugehörigen Skripten entwickelten sich Agitgerichte jedoch erst in den 1920er-Jahren.

bestimmter Personen zurückgeführt werden können – sollten die Prinzipien und Ordnungen der neuen sowjetischen Gesellschaft propagiert werden.»<sup>360</sup>

Nach Evreinov liesse sich mit modernen Begrifflichkeiten festhalten, dass der Ereignishaftigkeit theatraler Vorgänge eine wirklichkeitskonstituierende Kraft innewohnt.<sup>361</sup> Die Zuschauer\*innen wurden im Proletkult folglich nicht als Rezipient\*innen, sondern als «Ko-Produzenten der neuen Gesellschaftsordnung konzipiert, die im Raum des Theaters performativ hervorgebracht werden soll».<sup>362</sup>

In den frühen Agitgerichten stimmte das Publikum am Ende der Gerichtsverhandlung über das Urteil ab, später wurden die Urteile vorgeschrieben. Die Verschriftlichung der ursprünglich vollständig improvisierten Agitsudy nahm über die Jahre zu, die stichwortartig verfassten Skripte wurden zu ausformulierten fiktiven Gerichtsprotokollen. Mit der Reduktion der Improvisation nahm auch die spontane Partizipation des Publikums ab, so wurden etwa «fingierte» Zuschauer\*innen im Publikum positioniert um Stimmung zu machen und um andere Zuschauer\*innen zum Mitmachen zu animieren. Die Slawistin Gianna Frölicher, auf die ich mich in diesem Abschnitt vornehmlich stütze, gelangt zu folgendem Schluss: «Partizipation wird mehr und mehr vorgeführt, sowohl im Agit-Theater als auch in der Gesellschaft».<sup>363</sup> Die Beschneidung der spontanen Publikumspartizipation wurde damit gerechtfertigt, dass diese vor Gericht auch nicht zulässig sei – Ziel wurde es immer mehr, eine möglichst glaubhafte, realistische Gerichtsverhandlung auszurichten.

Davon, dass die Unterscheidung von Agitsudy und echten Gerichtsverhandlungen für Zuschauer\*innen nicht einfach war, zeugt Walter Benjamins Tagebucheintrag vom 26. Dezember 1926, in dem er von seinem Besuch einer «<Gerichtsverhandlung>»<sup>364</sup> in einem Moskauer Bauernklub erzählt:

«Wir traten in einen rot ausgeschlagenen Saal, in dem gegen dreihundert Menschen Platz hatten. Er war dicht gefüllt, viele standen. In einer Nische eine Lenin-Büste. Die Verhandlung fand auf der Estrade der Bühne statt, die rechts und links von gemalten Proletarierfiguren, einem Bauern und einem Industriearbeiter, eingerahmt wurde. Am oberen Bühnenrahmen die Sowjetembleme. Die Beweisaufnahme war schon beendet, als wir kamen, ein Sachverständiger hatte das Wort. Er sass mit seinem Kollegen an einem Tischchen, ihm gegenüber der Tisch des Verteidigers, beide die Schmalseite zur Bühne gewandt. Der Tisch des Richterkollegiums stand frontal zum Publikum, vor ihm sass in schwarzer Kleidung auf einem Stuhle, einen dicken Stock in den Händen, die Angeklagte, eine Bäuerin. Alle Mitwirkenden waren gut gekleidet. Die Anklage lautete auf Kurpfuscherei mit tödlichem Erfolge. Die Bäuerin hatte bei einer Entbindung

360 Kossmann 2012, S. 275.

361 Vgl. Lukanitschewa 2013, S. 65; vgl. weiterführend: Evreinov 2017; zur Theaterarbeit von Evreinov vgl. Kossmann 2012, S. 232–254.

362 Frölicher 2015, S. 145 f.

363 Ebd., S. 150.

364 Benjamin 1980, S. 73. Benjamin schreibt das Wort in Anführungszeichen.

(oder Abtreibung) Beistand geleistet und durch einen Fehler den unglücklichen Ausgang herbeigeführt. Die Argumentation bewegte sich in äußerst primitiven Bahnen um diesen Vorfall herum. Der Sachverständige gab sein Gutachten ab: die Schuld am Tode der Frau sei auf den Eingriff zurückzuführen. Der Verteidiger plädierte: kein böser Wille, auf dem Land fehle es an sanitärer Hilfe und Aufklärung. Der Staatsanwalt beantragte die Todesstrafe. Die Bäuerin in ihrem Schlußwort: immer sterben Menschen. Danach wendet der Vorsitzende sich ans Publikum: sind Fragen vorhanden? Auf der Estrade erscheint ein Komsomolz [ein Mitglied aus der Jugendorganisation Komsomol der KPdSU] und plädiert für äußerst strenge Bestrafung. Danach zieht sich das Gericht zur Beratung zurück – eine Pause entsteht. Die Urteilsverkündung wird von allen stehend angehört. Zwei Jahre Gefängnis unter Zubilligung mildernder Umstände. Von Einzelhaft wird daher abgesehen. Der Vorsitzende weist seinerseits auf die Notwendigkeit hygienischer Vorsorgungs- und Bildungszentralen auf dem Lande hin. Man ging auseinander.»<sup>365</sup>

Aus Benjamins Schilderung geht hervor, dass widersprüchliche Eindrücke auf ihn eingewirkt haben, die eine Unterscheidung von Gerichtsverhandlung und agitsud vermutlich erschwerten. Obwohl Benjamin den Spielort als Bühne bezeichnet geht aus der Beschreibung des Abends nicht hervor, ob Benjamin das Geschehen als Theater wahrnahm. Seine Einschätzung des Abends hing zudem davon ab, ob er mit der Tradition des agitsudy vertraut war.

Gleichzeitig mit der Verschriftlichung und Scheinpublikumspartizipation setzte eine Verschiebung von der diskursiven Thematisierung gesellschaftlicher Probleme hin zur Diffamierung einzelner Genoss\*innen ein. So schrieb Sigal 1930 im Vorwort des Skripts zu seinem Agitgericht *Gericht über den Alkoholiker*:

«Der Erfolg des Gerichts wird grösser, je mehr örtliches Material (aus dem Alltag der Masse, in der das Gericht veranstaltet wird) es enthält. Besser ist es, einen Schauprozess über einen «echten», «eigenen» Trunkenbold zu halten (aus den Arbeitern oder Angestellten des gegebenen Betriebes, Mitgliedern der Mietergenossenschaft usw.). In diesem Fall ist der Text des vorliegenden Gerichts nur als Schema zu benutzen. [...] Wenn es aus irgendeinem Grund nicht möglich ist, einen Schauprozess über einen «eigenen» Alkoholiker zu halten, so ist es bei der Aufführung dieses inszenierten Gerichts doch wünschenswert, Momente einzubauen, die den Alltag der gegebenen Masse berühren und die Folgen von Alkoholismus in jener Masse sowie die durchgeführten Alkoholismusbekämpfungen widerspiegeln.»<sup>366</sup>

Die fiktiven Verhandlungen der Agitsudy führten zwar nicht zu rechtskräftigen Urteilen, durch den Bezug zur Lebensrealität der Zuschauer\*innen konnte das

365 Ebd., S. 73 f.; vgl. Frölicher 2015, S. 142: An diesem Abend wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit das Agitgericht «Gericht über eine Kurpfuscherin» gespielt.

366 Sigal: *Gericht über den Alkoholiker*. Inszenierung in zwei Akten. Deutsche Übersetzung von Gianna Frölicher, Leningrad 1930, S. 4. Zit. nach: Frölicher 2015, S. 152 f.

verkündete symbolische Urteil aber zum «Verdikt einer realen Ächtung»<sup>367</sup> werden und somit über das theatrale Gerichtsformat hinaus reale Konsequenzen nach sich ziehen.

Die improvisierten Agitsudy, welche diskursiv eine Gesellschaftsmoral mittels eines partizipativen theatrale Gerichtsformats herstellen sollten, wandelten sich zu einer vollständig schriftlich fixierten realistischen Inszenierung einer Gerichtsverhandlung, deren fiktiver Charakter verschwiegen und deren Publikumpartizipation fast gänzlich vorgespielt wurde: Hinzu kam das An-den-Pranger-Stellen einzelner Genoss\*innen aus dem Umfeld der Zuschauer\*innen, welche als Personifikation eines gesellschaftlichen Problems verurteilt wurden. Diese Entwicklung, die sich in rund zehn Jahren vollzog, ebnete den stalinistischen Schauprozessen der 1930er-Jahre den Weg.<sup>368</sup> Im Unterschied zu den Agitsudy, welche nach dem Dreier-Muster «Geständnis, Reue und (Re-)Integration»<sup>369</sup> funktionierten, wurden die Angeklagten in den Moskauer Schauprozessen nicht reintegriert, sondern meist hingerichtet. Die Konsequenzverminderung der Agitgerichte sowie die Kenntlichmachung des Theaterrahmens nahmen stetig ab, bis Justiz und Theater schliesslich zusammenfielen.

«Obwohl das Gericht als Theater ebenso wenig Gericht ist wie das Theater als Gericht Theater, waren die «Moskauer Prozesse» paradoxerweise beides zugleich. Und der Ernstfall war hier gleichermaßen Bestandteil der theatrale Schau, wie diese zentraler Bestandteil des Prozesses war.»<sup>370</sup>

Gemäss Kossmann könne die Grenze zwischen Theater und Justiz «nur um den Preis der Zerstörung beider Begriffe überschritten werden»<sup>371</sup> – gerade diese Grenzüberschreitung zeichne die Moskauer Schauprozesse aus.

### **Yan Duyvendaks und Roger Bernats *Please, Continue (Hamlet)***

Das theatrale Gerichtsformat *Please, Continue (Hamlet)* treibt die Improvisation innerhalb der starren Regelungen vor Gericht auf die Spitze, indem es – im Unterschied zu Raus *Prozessen* – ein und dieselbe vollständig fiktionale Sache gemäss geltendem Straf(prozess)recht und gerichtlichen Gepflogenheiten des jeweiligen Spielortes von Jurist\*innen jeden Abend neu verhandeln lässt.<sup>372</sup>

367 Kossmann 2012, S. 275.

368 Vgl. ebd., S. 232; vgl. Frölicher und Sasse 2015, S. 21.

369 Kossmann 2012, S. 286.

370 Ebd., S. 288.

371 Ebd.

372 Vgl. *Please, Continue (Hamlet)*. Regie: Yan Duyvendak und Roger Bernat, Premiere: GRÜ Theater Genf, 8. 11. 2011, besuchte Aufführung: Kaserne Basel, 22. 1. 2015; seit der Premiere distanziert sich Roger Bernat vom Projekt; Zusätzlich vgl.: *Please, Continue (Hamlet)*. Frei zugängliche Videoaufzeichnung einer Aufführung vom 2. 10. 2012 im Tribunal de Commerce in Marseille auf Yan Duyvendaks Homepage und auf Vimeo, <https://vimeo.com/193389590>, 12. 12. 2019.

Den Impuls für die Performance *Please, Continue (Hamlet)* gab ein reales Verbrechen, das sich in den 2000er-Jahren in einem Vorort von Marseille ereignet haben soll.<sup>373</sup> Den Regisseuren Yan Duyvendak und Roger Bernat wurde die dazugehörige unzensurierte Strafgerichtsakte zugespielt, und ihre diametral auseinandergelagerte Bewertung des Gerichtsurteils initiierte die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Justizsystem.<sup>374</sup> Zusammen konzipierten sie eine Gerichtsverhandlung, in der die Zuschauer\*innen urteilen können. Ausgehend von der echten Strafgerichtsakte (übernommen wurde nur das soziale Milieu der Figuren) transformierten Duyvendak und Bernat die Handlung des dritten Aktes von Shakespeares *Hamlet* in eine Gerichtsverhandlung.<sup>375</sup> Während Shakespeares Figuren dem dänischen Adel entstammen, leben die gleichnamigen Figuren in niederen sozioökonomischen Verhältnissen in einem nicht näher definierten Vorort einer Grossstadt und sind in ihrem Umfeld Armuts- und Drogenkriminalität ausgesetzt. Der Tathergang in *Please, Continue (Hamlet)* folgt in groben Zügen der Szene im Schlafzimmer von Hamlets Mutter Gertrude: Hamlet ersticht – im Glauben, hinter dem Vorhang verberge sich sein Onkel und Stiefvater – den Vater seiner Freundin Ophelia. Die Geschichte, die sich während der Verhandlung entfaltet, scheint durch die Vermengung gleichzeitig bekannt und fremd – sie ist mit Referenzen sowohl auf die Tragödie als auch auf die eigens für diese Inszenierung erschaffene Gerichtsakte durchsetzt. In der Gerichtsakte enthalten sind unter anderem fiktive Verhörprotokolle, Zeugenaussagen, Obduktionsberichte, Raumpläne und nachgestellte Tatort- und Beweismittelfotografien. Als Authentifizierungsstrategie wurden die Eigennamen geschwärzt und mit Shakespeares Figurennamen überschrieben, zudem wurden Daten, Unterschriften und Stempel unkenntlich gemacht.<sup>376</sup>

Hamlet, der des Mordes angeklagt ist, Gertrude, die als Zeugin aussagt, und Ophelia, die als Nebenklägerin<sup>377</sup> auftritt: Alle werden von professionellen Schauspieler\*innen gespielt. Ihr Ziel während der Performance ist es, einen möglichst kongruenten und authentisch wirkenden Gesamteindruck der Figuren – geformt aus Fiktion und -Realität – auf Basis von Reaktionen, Mimik, Gestik und Aussagen zu schaffen. Gemäss Anna Königshofer besteht die Herausforderung aus drei Teilaspekten: «In ihrem Spiel an das ethische Empfinden der ZuseherInnen zu appellieren, das Spannungsfeld zwischen theatralen und juristischen Verhaltenskodexen zu wahren und ihr Spiel im Sinne des *Games* zu vollziehen.»<sup>378</sup> Nicht nur die Schauspieler\*innen wollen einen möglichst überzeugenden Auftritt hinlegen, auch das professionelle Gerichtspersonal auf der Bühne will «gewinnen».

Die restlichen Figuren sind echte Verteidiger\*innen, Staatsanwälte\*innen, Rechtsanwält\*innen, Richter\*innen, Sachverständige und Gerichtsdienstler\*innen, welche

373 Im folgenden Unterkapitel sind Abschnitte zu *Please, Continue (Hamlet)* enthalten, welche vorab veröffentlicht wurden in Boesch: Varianten der Wiederholung (Web).

374 Vgl. Duyvendak: Journal de la 100e, S. 19 (Web).

375 Vgl. Königshofer 2016, S. 105.

376 Vgl. Duyvendak: Dossier d'instruction (Web).

377 Vgl. Duyvendak: Fiche d'accueil, S. 5 (Web): Je nach Rechtslage tritt Ophelia als Zeugin auf und sitzt im Zuschauerbereich.

378 Königshofer 2016, S. 87. Hervorhebung G. B.

sich bereit erklärt haben, ihre berufliche Funktionsrolle auf der Theaterbühne auszuüben. Im Unterschied zum Gerichtspersonal, welches nicht kostümiert ist, tragen die professionellen Schauspieler\*innen knallgelbe T-Shirts mit dem Aufdruck der Rollennamen und dem Zusatz «Schauspieler»: Die Diskrepanz zwischen dramatischer Rolle und Funktionsrolle, zwischen Theater und Gericht, wird so sichtbar gemacht. Das Spiel vor einem Publikum, das im Theaterraum in der Regel zahlreicher erscheint als im Gerichtssaal, erhält durch die künstlerische Setzung einen ostentativen Rahmen, der die Gerichtspersonen möglicherweise dazu verleiten könnte, zu «schauspielern», sich also im stereotyp-übertriebenen Laientheatergestus an die Zuschauer\*innen zu wenden.<sup>379</sup> Duyvendak adressierte diesen Punkt in einem Vademecum, einer Art Leitfaden für das Gerichtspersonal, folgendermassen:

«Aussi, vous n'avez pas besoin de vous préparer autrement que s'il s'agissait d'un vrai procès. Vous lisez ce que vous devez lire, vous préparez votre travail comme d'habitude, vous venez dans les habits qui sont les vôtres lorsque vous êtes en fonction. Vous ne jouez pas, dans la mesure du possible : vous nous montrez votre travail avec ses enjeux spécifiques. Vous ne faites pas d'humour par rapport à Hamlet ou Shakespeare, pas de jeux de mots ou de métalangage – risquant d'éloigner le spectateur du sérieux de l'entreprise.»<sup>380</sup>

Gemäss Duyvendak wäre *Please, Continue (Hamlet)* für das Publikum gänzlich uninteressant, wenn die gezeigte Verhandlung als «gespielt» wahrgenommen würde. Stattdessen ist vielmehr die Wirkung von Improvisationstheater in der Fluxus-Tradition angestrebt:<sup>381</sup> In *Please, Continue (Hamlet)* biete die Gerichtsakte die literarische Ausgangslage für das Improvisieren, die Dramaturgie in Gestalt der Richter\*in folge der jeweiligen Strafprozessordnung.<sup>382</sup> Was sich jedoch auf der Bühne während der Aufführung ereigne, sei nicht absehbar:

«Un projet fou, où il faut accepter que, dès la fermeture de la porte, après que le dernier spectateur soit entré, plus rien n'est sous votre contrôle. Absolument rien. Ni la durée, ni la teneur des débats, ni la dynamique de la soirée, ni la qualité des plaidoiries, ni l'issue du procès. Rien.»<sup>383</sup>

Meines Erachtens sorgt das strenge Gerichtsformat mit seinen fixen Funktionsrollen, seinem vorgeschriebenen Ablauf und dem beziehungsweise der Richter\*in als Verfahrensleiter\*in für das notwendige Sicherheitsgerüst der Expert\*innen des Alltags

379 Vgl. Duyvendak: Vademecum Huissier (Web): Der oder die Gerichtsdienstler\*in nimmt hier eine besondere Position an der Schnittstelle zwischen Gerichtspersonal, Regie und den Anwesenden ein. Er oder sie überwacht den zeitlichen Ablauf und kommuniziert mittels Zetteln mit dem oder der Richter\*in. Wie im Gerichtssaal wacht er oder sie auch im Theatersaal über die Einhaltung von justiziell-rituellen Umgangsformen und ist für das Ein- und Abführen der Anwesenden verantwortlich.

380 Duyvendak: Vademecum Participants, S. 1 (Web).

381 Vgl. Königshofer 2016, S. 102.

382 Vgl. Duyvendak: Vademecum Participants, S. 1 (Web): «Le Président est le dramaturge du procès.»

383 Duyvendak: Journal de la 100e, S. 5 (Web).

und der Schauspieler\*innen, um frei zu sprechen und zu improvisieren. Die Expert\*innen sind dabei auf die authentische Darbietung der Schauspieler\*innen angewiesen. Die Beteiligten, nicht etwa das Ambiente, kreieren ein vertrautes Arbeitsumfeld, welches die Einnahme der gewohnten gerichtlichen Funktionsrolle erleichtert.

Obschon *Please, Continue (Hamlet)* ursprünglich nicht für das Touren konzipiert war, ist es in der Zwischenzeit ein Spezifikum der Performance geworden: Sie wird stets nach geltendem Strafrecht und Gepflogenheiten des Spielorts – jedoch mit unvermeidbarer zeitlicher Verdichtung – durchgeführt. Eine Aufführung dauert ungefähr dreieinhalb Stunden. Die Performance wurde seit der Premiere in Genf im Jahr 2011 rund 185 Mal in über 17 Ländern sowohl in Theater- als auch in Gerichtssälen aufgeführt und tourt noch immer.<sup>384</sup> Das Gerichtspersonal wird bei jeder Aufführung – insbesondere wenn die Performance an mehreren Abenden an einem Veranstaltungsort stattfindet – neu besetzt (mit Ausnahme der oder des Sachverständigen und des oder der Gerichtsdiener\*in). Die drei Berufsschauspieler\*innen wechseln in der Regel abhängig vom Sprachraum, da die Verhandlungen stets in der Landessprache geführt werden. Als Vorbereitung rekonstruiert Duyvendak im Beisein der neu eingestellten Schauspieler\*innen den Tathergang.

Die Gerichtsakte wird ebenfalls entsprechend übersetzt und sogar der landestypischen Aktenästhetik angepasst. Zusätzlich ist ihr ein psychiatrisches Gutachten über Hamlet beigefügt, welches der oder die regionale Sachverständige üblicherweise anhand von zwei zweistündigen Sitzungen mit dem Schauspieler, der Hamlet spielt, im Vorfeld der Aufführung erstellt. Fakultativ kann auch ein\*e Gerichtsmediziner\*in einen Bericht verfassen und im Rahmen der Performance als Sachverständige\*r aussagen. Im Vorfeld der Aufführung wird allen Teilnehmer\*innen diese Gerichtsakte zugesandt, damit sich alle ihrer beruflichen Funktion entsprechend auf ihren Auftritt vorbereiten können. Die Anwält\*innen haben die Möglichkeit, sich zwei Stunden vor der Aufführung mit ihren Mandant\*innen beziehungsweise den Schauspieler\*innen zu treffen.

Es ist vorgesehen, dass aus den Reihen der Zuschauer\*innen, welche vor Beginn der Aufführung ihre Namen angeben müssen, im Anschluss an die Schlussplädoyers zufällig eine bestimmte Anzahl Personen (sie variiert je nach geltendem Strafrecht) als Laienrichter\*innen ausgewählt werden. Diese fällen während einer 20-minütigen Beratung (im Realfall würden die Geschworenen schätzungsweise drei bis vier Stunden benötigen) ein Urteil.<sup>385</sup> Zum Urteil und Strafmass kommen sie dabei, ebenfalls abhängig von der Rechtslage, entweder gemeinsam mit oder unabhängig von Berufsrichter\*innen. Bevor jedoch das Urteil vom Richter oder der Richterin verlesen wird, tritt Duyvendak jeweils selbst auf und setzt die Entscheidung in einen grösseren Kontext: So erfährt das Publikum, dass die Urteile von Land zu Land, von Spielort zu Spielort, ja sogar von Aufführung zu Aufführung jeweils massiv variieren:<sup>386</sup> In der von mir besuchten Aufführung in der Kaserne Basel wurde Hamlet

384 Vgl. Zählung von G. B. gemäss Daten auf Duyvendaks Homepage: Duyvendak: *Please, Continue (Hamlet)* (Web).

385 Vgl. Königshofer 2016, S. 77.

386 Vgl. Duyvendak: *Journal de la 100e*, S. 117 (Web). Duyvendak kam anhand seiner unveröffentlichten

der vorsätzlichen Tötung schuldig gesprochen, das Strafmass betrug sieben Jahre Haft, ausserdem musste er sich einer ambulanten Suchtbehandlung unterziehen und 20 000 Schweizer Franken Genugtuung an die Privatklägerin Ophelia entrichten – am Vorabend dagegen, an derselben Spielstätte, mit denselben Schauspieler\*innen aber anderem Gerichtspersonal, war Hamlet freigesprochen worden.

Auf der Ebene der Wirkungsästhetik verändert die Anwesenheit von potenziellen Geschworenen das Verhalten der Anwält\*innen (nicht alle Beteiligten sind in ihrer Berufspraxis mit Laienrichter\*innen vertraut). Ihre Aufgabe besteht im Performancekontext nicht mehr primär darin, die schriftbasierte Sachlage gegenüber «Eingeweihten» argumentativ zu vertreten. Vielmehr sollen die Laienrichter\*innen informiert und emotional bewegt werden (Laienrichter\*innen erhalten im Vorfeld der Verhandlung keine Akteneinsicht).

Gregor Gysi, der lange als Rechtsanwalt und Bundestagsabgeordneter tätig war, macht in einem Vergleich zwischen der Rede im Bundestag und der Rede vor Gericht darauf aufmerksam, dass das Auftreten sowie die Rede den Adressat\*innen angepasst werden sollte. Gysi ist der Überzeugung, dass er seine politischen Gegner\*innen im Plenarsaal auch mit der besten Rhetorik nicht werde überzeugen können, daher richtet er sich in seinen Ansprachen an das Fernseh- und Radiopublikum, das im Glücksfall einen Ausschnitt von einer halben oder einer ganzen Minute der Rede sehen oder hören wird. Es gelte also, die Komplexität des Sachverhalts herunterzubrechen, die Relevanz hervorzuheben und verständlich (ohne Fachtermini) zu sprechen. Vor Gericht müsse folglich eine Adressatenentscheidung gefällt werden:

«Nehmen wir den Normalfall. Du hast einen Berufsstrafrichter und zwei Schöffen. Dann musst du als Erstes die Frage entscheiden: Für wen rede ich? Rede ich für den Berufsrichter oder die Berufsrichterin? Oder rede ich für die Schöffen? Ein gewaltiger Unterschied. In der Regel werde ich für die Berufsrichterin oder den Berufsrichter reden, weil ich weiss, wenn ich sie oder ihn überzeugt bekomme, kriegt sie oder er auch die Schöffen überzeugt. Es gibt aber den Ausnahmefall, dass ich den Richter schon verloren habe. Dann muss ich versuchen, obwohl es fast sinnlos ist, für die Schöffen zu reden, und zwar so zu reden, dass die vielleicht diesen ganz seltenen Ausnahmefall wagen und den Richter überstimmen.»<sup>387</sup>

Im letzten Fall müsse, ähnlich der Rede im Bundestag für die potenzielle Wählerschaft, eine entsprechende kognitive und emotionale «Übersetzungsarbeit»<sup>388</sup> mit dem Ziel der Konformität geleistet werden.

Diese Art von Vereinfachung und Emotionalisierung konnte ich auch in der von mir besuchten Aufführung in Basel beobachten: Während die Aussagen der Zeug\*innen

empirischen Erhebung der Theaterurteile zum Schluss, dass diese umso härter ausfielen, je weiter südlich die Verhandlungen stattfänden: «En gros, plus ça descend vers le sud, plus la justice est dure.»

387 Gysi 2014, S. 181.

388 Ebd., S. 183.

und Sachverständigen mit dem Rücken zum Publikum vorgetragen wurden, sprachen die Anwalt\*innen und die Richter\*innen zum und für das Publikum. Es wurden selten juristische Fachtermini gebraucht, und wenn, wurden sie meist ohne Aufforderung erklärt. Anders als bei regulären Gerichtsverhandlungen, konnte das juristische Laienbeziehungsweise Theaterpublikum dem Geschehen gut folgen (wobei zu erwähnen ist, dass – wie es bei Aufführungen mit Laien üblich ist – auch in der von mir besuchten Aufführung viele Zuschauer\*innen beruflich mit den auftretenden Jurist\*innen bekannt waren und daher häufig selbst einen juristischen Hintergrund hatten). Die Anwalt\*innen versuchten, das Publikum nicht nur mit einer Argumentationsstrategie zu überzeugen, sondern setzten auch gestisch-verbale Codes ein – wie das fürsorgliche Berühren von Hamlets Schulter oder das Einbauen von pathetischen Sprechpausen und rhetorischen Fragen. Auffällig war zudem, dass wiederholt an die Verantwortung der Zuschauer\*innen als Geschworene appelliert wurde, was die ludische Dimension im Umgang mit der theatralen Setzung des Geschworenengerichts betonte.

Innerhalb von Kottes Modell der szenischen Vorgänge ist *Please, Continue (Hamlet)* sowohl deutlich hervorgehoben (örtlich, gestisch, akustisch und durch dingliche Attribute wie die gelben T-Shirts und – abhängig vom Spielort – beispielsweise auch Roben oder Pertücken) als auch deutlich konsequenzvermindert, was die Bezeichnung dieses Vorganges als Theater wahrscheinlich macht. Bezieht man die Spielorte, die in den meisten Fällen Theater beziehungsweise Theaterfestivals sind, die Arbeit mit professionellen Schauspieler\*innen und den inhaltlichen Bezug zu Shakespeares *Hamlet* mit ein, so stellt sich nicht die Frage, ob das Geschehen auf der Bühne Theater ist, sondern vielmehr, inwiefern das Geschehen vor Gericht <nicht> Theater ist.

Die Einschätzung seitens der Zuschauer\*innen, ob sie einen Vorgang als Theater oder als Teil einer Gerichtsverhandlung benennen, hängt massgeblich mit der institutionellen Rahmung und der damit verknüpften Erwartungshaltung zusammen. Die Beantwortung der Frage nach der Legitimität eines Vorganges beziehungsweise seiner Konsequenzverminderung hängt von der subjektiven Einschätzung des Raumes, der darin agierenden Personen (auch ihrer Körper, sozialen Rollen und Biografien) und der ausgeführten Gesten ab. Gemäss dem Philosophen Tony Fisher <kclone> Theater den politischen Raum und seine Gesten, jedoch ohne seine Effekte auf die symbolische Ordnung sozialer Beziehungen zu reproduzieren.<sup>389</sup> Um dieses Unvermögen zu beschreiben, verwendet er das Bild des Bauchredens (<non-power of ventriloquism>).<sup>390</sup> Das Bauchreden zeichnet sich dadurch aus, dass vom beziehungsweise von der Spielenden die Illusion erzeugt wird, die wahrgenommene Stimme stamme nicht von ihm oder ihr, sondern (in den meisten Fällen) von einer Puppe. Es wird so getan <als ob> das Objekt sprechen könnte. Interessanterweise macht gemäss Fisher dieses Unvermögen des <Als-ob> die eigentliche Stärke von Theater aus. Denkt man mit Fisher weiter, so kann das theatrale Gerichtsformat zwar nicht dieselben performativen Effekte wie eine Gerichtsverhandlung produzieren, jedoch

389 Vgl. Fisher: Introduction 2017, S. 9.

390 Ebd., S. 18.

gerade durch seine Konsequenzverminderung andere spezifische politische Potenziale hervorbringen, welche über den Schutz der Kunstfreiheit hinausgehen. Dass das theatrale Gerichtsformat keine rechtskräftigen Urteile fällen kann, ist sicher das fundamentale Differenzmerkmal zur Gerichtsverhandlung. Durch den Kunstrahmen wird die performative Kraft der darin gesprochenen Urteile radikal entschärft.<sup>391</sup> Was der konsequenzverminderten Theateraufführung im Unterschied zur rechtskräftigen Gerichtsverhandlung bleibt, ist die performative Dimension der Dinghegung im Sinne einer gemeinsamen Aufarbeitung von gesellschaftlichen <Verletzungen>.

## 2.3 Theater und Rechtsprechung als agonales Spiel

In diesem Grosskapitel habe ich mich unter Zuhilfenahme von diversen Beispielen dem theatralen Gerichtsformat von zwei Seiten theoretisch angenähert: von der Rechtswissenschaft und von der Theaterwissenschaft aus. Das diskutierte Modell der szenischen Vorgänge von Andreas Kotte und das Dispositivkonzept der Rechtsprechung von Cornelia Vismann unterscheiden sich in zwei Punkten grundlegend: dem ihnen zugrunde liegenden Theaterbegriff und dem Untersuchungsgegenstand. Kotte geht von einem weiten Theaterbegriff aus, der vornehmlich jenen szenischen Vorgängen zugeschrieben werde, die – im Sinne von Münz – zum Schauzweck graduell hervorgehoben würden und konsequenzvermindert seien. Daher könnten mit Kottes Modell der szenischen Vorgänge potenziell alle Vorgänge aus dem gesamten Lebensbereich untersucht werden – dennoch ist es vor allem auf szenische Vorgänge ausgerichtet, also auf das, was gemeinhin als Theater bezeichnet wird. Für den Theaterwissenschaftler ist die Verhaltensdifferenz und damit einhergehend die Kopräsenz in der ostentativen Situation für – mit Hulfeld gesprochen – Kunsttheater und Lebenstheater konstitutiv.<sup>392</sup>

Das Dispositivkonzept von Vismann bezieht sich auf die Rechtsprechung. Die Rechtshistorikerin und Medientheoretikerin untersucht das agonale und theatrale Dispositiv der Rechtsprechung hinsichtlich der Frage, wie sich beide in unterschiedlichen Anteilen in den diversen Medien des Rechts manifestieren. Das einmalige Urteilen wird dem agonalen Dispositiv, das wiederholte Zeigen beziehungsweise Verbergen dem theatralen Dispositiv der Rechtsprechung zugeordnet. Um überhaupt urteilen zu können, muss nach Vismann eine Entscheidungssituation durch Trennung in Akteur\*innen und Zuschauer\*innen geschaffen werden. Die Anwesenheit von unbeteiligten Zuschauer\*innen ermögliche ein performatives, statusveränderndes Urteil mit «beendende[r] Kraft»,<sup>393</sup> welches auf den zukünftigen Vollzug ausgerichtet sei.

Kotte geht anders als Vismann nicht von *dran* beziehungsweise *drama*, sondern von *théa* aus, was die Aufführung und nicht den Dramentext ins Zentrum der Untersu-

391 Vgl. Warstat: Politisches Theater 2012, S. 72.

392 Vgl. Hulfeld 2000, S. 400.

393 Vismann 2011, S. 75.

chung beziehungsweise der Theaterwissenschaft rückt.<sup>394</sup> Schauen und Urteilen hängen auch bei Kotte mit der Verhaltensdifferenz zusammen:

«Die Formel Hervorhebung von Körperbewegungen schließt neben der Aktion auch die Reaktion ein, also den Prozess: agieren – schauen – urteilen. Die Aktion bewirkt das Hinschauen sowie die Bewertung durch die Zuschauenden, beides ist von gleicher Wichtigkeit.»<sup>395</sup>

Nach Kotte werden Handlungen und Sprechakte von Zuschauer\*innen anhand ihrer Auswirkungen auf die Unversehrtheit des Körpers graduell auf der Achse der Konsequenzverminderung eingeordnet. In Kombination mit der Verortung auf der Hervorhebungsachse macht die Beurteilung der Konsequenzverminderung die Beschreibung eines Vorgangs als Theater wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher. Kotte fragt auch kritisch nach der vermeintlichen Folgenlosigkeit von szenischen Vorgängen im institutionalisierten Kunstrahmen: «Ein Schuss auf der Bühne vermag in der Regel nicht zu töten, dennoch hat er Folgen. Es scheint, dass ein solches Ereignis nicht *weniger* Konsequenzen hat, sondern höchstens *andere* auf anderen Ebenen: statt Blut tropft Kunstblut.»<sup>396</sup> Dieser Vorgang spiele sich auf der Ebene der Repräsentation ab – als Rollenspiel –, dies im Unterschied zur Selbstpräsentation (Handeln in eigener Sache) und zur Präsentation eines Vorganges. Je höher das Handlungsrisiko, so lässt sich festhalten, desto geringer die Repräsentation.<sup>397</sup>

Trotz der genannten Differenzen zwischen den beiden Ansätzen finden sich auch viele Ähnlichkeiten. Wie sind diese auffallenden theoretischen Parallelen zweier Sphären zu erklären? Wo liegt das verbindende Element beziehungsweise der gemeinsame Nenner? Kotte nimmt explizit Bezug auf Johan Huizingas Schrift *Homo Ludens* aus dem Jahr 1938, die noch heute als Standardwerk zum Thema <Spiel> gilt.<sup>398</sup> Vismann verwendet ihrerseits auffallend häufig die Begriffe <Spiel> und <Ernst>, ohne sie oder die Verbindung zu den Dispositiven explizit zu klären. Sie benutzt die Kategorie <Ernst> vornehmlich, wenn es um die Performanz der Urteile beziehungsweise ihre nachhaltigen Folgen geht, während sich der Spielbegriff auf die Versamlungs- und Darstellungsdimension der Gerichtsverhandlung bezieht. Im Folgenden untersuche ich, ob die Spieldimension von Theater und Rechtsprechung die aufgezeigten Ähnlichkeiten beider Ansätze gegebenenfalls erklären kann und was dies für das theatrale Gerichtsformat – als Hybrid beider Sphären – konkret bedeuten könnte.

394 Vgl. Kotte 2012, S. 69.

395 Ebd., S. 29 f.

396 Ebd., S. 43. Hervorhebung im Original.

397 Vgl. ebd., S. 38.

398 Vgl. ebd., S. 39–44; vgl. Huizinga 2017.

### 2.3.1 Spiel und Ernst

Johan Huizinga entwickelt seinen Spielbegriff ausgehend vom Kinderspiel, beschreibt die spielerischen und heiligen Handlungen archaischer Kulturen sowie die Spieltendenz einzelner historischer (Kunst-)Epochen. Er postuliert das anthropologisch notwendige Spiel als kulturbildenden Faktor. Das Spiel sei durch drei Merkmale gekennzeichnet: Erstens sei es freies Handeln und somit unabhängig von Zweck, Notwendigkeit und Pflicht.<sup>399</sup> Die Spieleinheiten verschränkten sich mit Alltagsepisoden und sorgten so für erholsame und vergnügliche Abwechslung. Als regelmässig wiederkehrende Tätigkeit, welche in den Alltag integriert werde, komme dem Spiel eine kulturbildende Funktion zu. Das zweite Merkmal von Spiel hänge mit dieser Funktion eng zusammen: Es erschaffe einen entrückten Zeitraum, der einer anderen Sphäre angehöre als das alltägliche Leben und an einem eigens dafür vorgesehenen Spielplatz stattfinde.<sup>400</sup> Dadurch hebe sich das Spiel vom gewöhnlichen Leben ab. Die Wiederholbarkeit sei für das Spiel konstitutiv, sie werde durch das Befolgen von Spielregeln gewährleistet.

«Das Spiel beginnt, und in einem bestimmten Augenblick ist es <aus>. Es <spielt sich ab>. [...] wenn es einmal gespielt worden ist, bleibt es als geistige Schöpfung oder als geistiger Schatz in der Erinnerung haften, es wird überliefert und kann jederzeit wiederholt werden [...]»<sup>401</sup>

Das dritte Merkmal von Spiel ist gemäss Huizinga die Regelhaftigkeit. Das Spiel folge festgesetzten Regeln, es schaffe und erfordere Ordnung. In der ordnenden Funktion sieht er die Ästhetik des Spiels und zugleich den Grund dafür, warum Wörter aus dem Bereich des Ästhetischen wie <Rhythmus> und <Harmonie> verwendet werden. So Sorge die Funktion der Spannung des ungewissen Ausgangs für den ethischen Gehalt; denn die Spieler\*innen wollten durch das Ausführen ihrer individuellen Fähigkeiten und Fertigkeiten gewinnen. Dieses Begehren und dieses Potenzial würden jedoch durch die Spielregeln eingeschränkt. Letztere müssen von den Spieler\*innen vollständig akzeptiert werden, damit die Illusion eines Spielzeitraums erschaffen und erhalten werden könne. Denn der Begriff <Illusion> stamme vom lateinischen *inlusio*, was nichts anderes heisse, als sich im Spiel zu befinden (*in-lusio*). Die Spieler\*innen bilden eine Spielgemeinschaft, die auf Verletzungen der Regeln äusserst anfällig reagiert, so müssen entweder Spielverderber\*innen beziehungsweise Betrüger\*innen aus der Spielgemeinschaft ausgeschlossen werden oder das Spiel selbst wird obsolet. Es hafte dem Spiel also eine gewisse Exklusivität an: «Wir <sind> und wir <machen> es <anders>».<sup>402</sup> Dieses Anderssein könne sichtbar gemacht und verstärkt werden durch

399 Ganzer Abschnitt zur Spieldefinition vgl. Huizinga 2017, S. 16–23; zum Verhältnis von <Spiel> und <Ernst> vgl. S. 51–60.

400 Vgl. ebd., S. 90.

401 Ebd., S. 18.

402 Ebd., S. 21.

das Tragen einer Maske oder einer Kostümierung.<sup>403</sup> Der Zusammenhang von Kultur und Spiel würde vor allem in den höheren Formen sozialen Spiels erkennbar, da dort das geordnete Handeln einer oder mehrerer Gruppen vorkomme. Das individuelle Spiel sei für die Kultur nur beschränkt fruchtbar. So seien viele gegenwärtige Einrichtungen, welche in den Feldern Recht, Wissenschaft, Politik, Ästhetik und Kriegsführung existieren, ursprünglich als Spielgemeinschaften entstanden; durch Ritualisierung seien sie zu stabilen, schwer änderbaren Institutionen geworden.

Die Funktion des Spiels ist gemäss Huizinga von zwei sich ergänzenden und konkurrierenden Unterfunktionen gekennzeichnet: der ‹Darstellung von etwas› und dem ‹Kampf um etwas›. Diese können auch fusionieren, sodass ‹das Spiel einen Kampf um etwas ‹darstellt› oder es aber ein Wettstreit darum ist, wer etwas am besten darstellen kann.›<sup>404</sup> Der Anthropologe unterscheidet zwischen Tun (*dromenon*) und darstellendem Handeln (*drama*). Letzteres könne sich sowohl auf eine Aufführung als auch einen Wettkampf beziehen. Das darstellende Handeln sei als eine Weiterentwicklung des Tier- und Kinderspiels zu betrachten: ‹Man bildet etwas anderes nach, man stellt etwas Schöneres, Erhabeneres oder Gefährlicheres vor, als man gewöhnlich ist. Man ist Prinz oder Vater oder böse Hexe oder Tiger.›<sup>405</sup> Diese Verbildlichung führe nicht zu einer vollständigen Identifizierung mit dem Bild, die Ebenen der Vorstellung und der Wirklichkeit bleiben voneinander getrennt, es gehe beim Darstellen um eine Scheinverwirklichung. Huizinga betont wiederholt, dass es auch dann ein Spiel sei, wenn die Haltung ‹tiefernt› und das Bewusstsein ‹‹bloss zu spielen››<sup>406</sup> vollständig in den Hintergrund gerückt sei.

Der Agon-Begriff, mit dem auch Huizinga operiert, ist überwiegend ‹im Rahmen des Festes, das heißt eben in der Spielsphäre›<sup>407</sup> zu verorten, und kommt in unterschiedlichen Bereichen zur Anwendung: Bei Wettkämpfen, ‹die den Staat, den Krieg und das Recht betreffen, oder, nach anderer Einteilung, [bei] solche[n] der Kraft, der Weisheit und des Reichtums›.<sup>408</sup> So bedeute der Ernst, mit dem ein Wettkampf betrieben werde, keine Verneinung des Spielcharakters. Huizinga reiht mit der Begründung, dass Agon alle formalen Kennzeichen des Spiels aufweise, jeden Wettkampf vorbehaltlos unter den Begriff Spiel ein.

«Man muß sich hier in eine primitive Denksphäre versetzen, in der der ernstliche Kampf mit den Waffen ebensogut wie der Wettkampf oder Agon – dessen Gebiet sich ja vom unbedeutendsten Spiel bis zum blutigen und tödlichen Kampf erstreckt – zusammen mit dem eigentlichen Spiel in einer primären Vorstellung eines an Regeln gebundenen wechselseitigen Erprobens des Geschicks begriffen werden. So betrachtet, liegt in der Anwen-

403 Vgl. ebd., S. 90.

404 Ebd., S. 22.

405 Ebd.

406 Beide Zitate: Ebd., S. 30.

407 Ebd., S. 40.

408 Ebd., S. 86.

«dung des Spielworts auf den Kampf kaum eine bewußte Metapher. Spiel ist Kampf und Kampf ist Spiel.»<sup>409</sup>

Interessanterweise kenne das Griechische keinen Oberbegriff für Spiele, sondern nur spezifische Einzelkategorien. Huizinga deutet dies als Zeichen dafür, dass die hellenische Kultur das Spielhafte als inhärente kulturelle Identität begriff, welches so selbstverständlich sei, dass es keiner umfassenden Benennung bedarf.<sup>410</sup> Konträr zum Griechischen kennt das Latein nur den Oberbegriff *ludus* beziehungsweise *ludi*, der neben Spielformen auch sakrale (und blutige) Wettkämpfe benennt. In dieser lateinischen Eigenheit, Wettkämpfe als Spiele zu bezeichnen, sieht Huizinga das Spiel in seiner Reinform ausgedrückt.<sup>411</sup> Auch in allen germanischen Sprachen würde, so Huizinga, das Spielwort für den Kampf mit Waffen verwendet. Nicht von ungefähr habe sich gerade hier, wo der Spielbegriff weit und bestimmt definiert wurde, der Ernst-Begriff als Ausdruck eines Bewusstseins für den Spielbegriff als eigenständige Kategorie herausgebildet. Nach Huizinga ist Wettkampf, wie jedes andere Spiel, bis zu einem gewissen Grad zwecklos, denn der Reiz des Spiels sei der Vollzug selbst, nicht die nachhaltige Veränderung durch das Resultat:

«Der Ausgang eines Spiels oder eines Wettkampfes wird nur für die wichtig, die sich als Mitspieler oder als Zuschauer – wenn nicht persönlich, dann vielleicht als Zuhörer am Radio oder sonstwie – in die Sphäre des Spiels begeben und seine Regeln angenommen haben. Sie sind Spielgenossen geworden und wollen es sein.»<sup>412</sup>

Für Huizinga gehören die Zuschauer\*innen beziehungsweise Zuhörer\*innen des Spiels bereits zur Spielsphäre, wobei sie nicht unentbehrlich sind. Zudem könne ein in sich abgeschlossenes Spiel in zweiter Instanz zum Agon gemacht werden, wie dies beispielsweise bei den Tragödienwettkämpfen der Fall sei. Die Spannung, welche aufgrund des offenen Ausgangs eines Spiels eintritt, sei in der antithetischen Anlage am höchsten. Dies allein mache aber nicht seinen Reiz aus. Vielmehr sei die Abhängigkeit des Resultats von Geschicklichkeit, Kraft, Mut, Gewandtheit oder Kenntnis der Teilnehmer wichtig: je schwieriger das Spiel, desto spannender.

Inwiefern stützt sich nun Kottes Modell der szenischen Vorgänge auf Huizingas Spielbegriff? Kottes Achse der Hervorhebung korrespondiert mit Huizingas «Darstellung von etwas» und jene der Konsequenzverminderung mit «Kampf um etwas». Kotte besteht wie Huizinga auf der potenziellen Ernsthaftigkeit des Spiels – beide gehen vom Kinderspiel als Inbegriff des ernstesten Spiels aus –, wobei Kotte als Antonym zu Spiel den Begriff «Pflicht» verwendet, den Huizinga dezidiert ablehnt.<sup>413</sup> Letzte-

409 Ebd., S. 51 f.

410 Vgl. ebd., S. 159.

411 Vgl. ebd., S. 88.

412 Ebd., S. 60.

413 Vgl. Kotte 2012, S. 32. Gemäss Kotte taugen weder die Begriffe «Ernst» und «Moral» noch Freuds Wirklichkeitsbegriff als Gegenwort zu «Spiel».

rer führt die Zweckfreiheit als elementares Kriterium an; das Spiel als freiwillige Beschäftigung habe sein «Ziel in sich selber».<sup>414</sup> Nach Kotte bildet das Spiel jedoch zwangsläufig – unabhängig vom Willen des oder der Spielenden – Fähigkeiten und Fertigkeiten aus.<sup>415</sup> Er weist darauf hin, dass die Zweckfreiheit des Spiels nicht absolut, sondern stets graduell sei und jeweils am spezifischen Beispiel diskutiert werden müsse. Das Reduzieren des Verletzungsrisikos führe nicht zu «eine[r] Abschwächung zu spielerischen Formen», da der Spielcharakter «den blutigen Ernst»<sup>416</sup> nicht ausschliesst. Dies ist ein fundamentaler Unterschied zwischen Kottes Modell der szenischen Vorgänge und Huizingas Spieldefinition: Für Kotte ist das Sterbe- beziehungsweise Verletzungsrisiko neben der Hervorhebung ausschlaggebend für die Einordnung in szenische oder nichtszenische Vorgänge beziehungsweise für die davon abhängige individuelle Zuschreibung des Theaterbegriffs.<sup>417</sup>

### 2.3.2 Agonales Spiel

Zwischen Vismann, die sich weder explizit auf Spieltheorien stützt noch den Spielbeziehungsweise Ernstbegriff systematisch verwendet, und Huizingas *Homo Ludens* finden sich viele Parallelen. Auch Huizinga versteht die Rechtspraxis als Wettkampf, in dem «das <Ding> [...] gehegt und gebannt»<sup>418</sup> wird. In den archaischen Formen der Rechtsprechung sieht Huizinga das agonale Moment am deutlichsten, denn es gehe primär um Gewinnen oder Verlieren.<sup>419</sup> Während Vismann einen Übergang von *dikazein* zu *krinein* beziehungsweise vom Göttergericht zum Menschengerecht in Aischylos' *Die Eumeniden* aufzeigt, erkennt Huizinga einen Wandel vom göttlichen zum sterblichen Urteilen:

«Rechtsprechung und Gottesurteil wurzeln beide in einer Praxis agonaler Entscheidung, wo das Los oder die Kraftprobe an sich das endgültige Urteil spricht. Der Kampf ums Gewinnen oder Verlieren ist in sich heilig, wird er von formulierten Begriffen von Recht und Unrecht beseelt, so erhebt er sich in die Rechtsphäre, wird er dagegen im Licht positiver Vorstellungen von göttlicher Macht betrachtet, dann erhebt er sich in die Sphäre des Glaubens. Primär aber bei allem ist die Spielform.»<sup>420</sup>

Die Kategorien <Recht> und <Unrecht> seien spätere Überschreibungen der agonalen Grundidee von Gewinnen und Verlieren. Da in der modernen Rechtsprechung durch diese Überschreibungen das agonale Moment gegenüber dem ethisch-juridischen domi-

414 Huizinga 2017, S. 37.

415 Vgl. Kotte 2012, S. 32.

416 Vgl. Huizinga 2017, S. 106.

417 Vgl. Kotte 2012, S. 41.

418 Huizinga 2017, S. 90.

419 Zum Verhältnis zwischen Recht und Spiel vgl. ebd., S. 91–101; zum gerichtlichen Zweikampf vgl. ebd., S. 105 f.; zum Verhältnis von Spiel und Drama vgl. ebd. S. 158–160.

420 Ebd., S. 94.

niere, sei die Spielebene nicht auf den ersten Blick erkennbar. Dies lässt sich meiner Meinung nach mit Vismanns Aussage vereinbaren, dass das theatrale Dispositiv durch den Fokus auf das richterliche Urteilen in der modernen Rechtsprechung fast vollständig in den Hintergrund gerückt sei und das agonale Dispositiv überwiege.<sup>421</sup>

Wie Vismann unterscheidet Huizinga nicht zwischen Drama und Theater. Dies wird deutlich, wenn man sich den Aufbau von *Homo ludens* vor Augen führt: Dort behandelt er das Verhältnis zwischen Spiel und den musischen beziehungsweise bildenden Künsten, wobei er unter den musischen Künsten Musik, Tanz und Poesie subsumiert. Das Drama beziehungsweise die Tragödie und die Komödie thematisiert er unter der Kapitelüberschrift *Spiel und Dichtung*. Obwohl Huizinga in der Diskussion eindeutig auf den Aufführungscharakter, die Wirkung auf Zuschauer\*innen und szenische Mittel wie Kostümierung und Maskierung zu sprechen kommt, erhält Theater als eigenes, explizit benanntes Phänomen in Huizingas Schrift keine Beachtung. Dies ist insofern relevant, als er sich in seiner Untersuchung im Allgemeinen stark auf die etymologische Herleitung von Begriffen stützt – die etymologische Diskussion des Begriffs <Theater> muss daher entfallen. Seine Unterscheidung zwischen Tun (*dromenon*) und darstellendem Handeln (*drama*) entspricht eher der literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise, welche sich auch in Vismanns Herleitung von *dran* und *dromos* wiederfindet.

Dass Huizinga unter dem Dramabegriff auch Theateraufführungen diskutiert, weist auf sein Verständnis von Theater als Spiel hin. Er versteht unter Drama beziehungsweise Theater eine dialogische Narration, welche sich als Mimesis vor dem (inneren) Auge vollzieht. Das agonale Spiel habe seine Wurzeln sowohl im Dionysischen der Tragödie als auch im attischen Lustspiel. Nach Huizinga gingen Lustspiel, Tragödie und Rechtsprechung aus dem agonalen Spiel beziehungsweise aus dem spielerischen Agon als Wettbewerbe hervor.

Er sieht die Gerichtsverhandlung als agonales Spiel an, da diverse von ihm definierte Spielkriterien gegeben seien: die antithetische Anlage von zwei sich bekämpfenden Parteien, die Anrufung einer schiedsrichterlichen Entscheidung, der Ablauf nach einem festen Regelwerk, die Offenheit des Resultats sowie die Abgeschlossenheit des Ortes und der Zeit.<sup>422</sup> Jeder Ort, an dem Recht gesprochen werde, sei ein «geweihter Platz, der aus der gewöhnlichen Welt herausgeschnitten und abgesteckt»<sup>423</sup> sei. Nicht nur unterscheide sich der Spielraum vom gewöhnlichen Leben, er hebe zugleich bestehende Regeln und den sozialen Status der Spieler\*innen zeitweilig auf. Der Spielplatz sei, da formell kein Unterschied zwischen einer spielerischen und einer heiligen Handlung bestehe, nicht von einem geweihten Platz unterscheidbar:

«Die Arena, der Spieltisch, der Zauberkreis, der Tempel, die Bühne, die Filmleinwand, der Gerichtshof, sie sind allesamt der Form und der Funktion nach Spielplätze,

421 Vgl. Vismann 2011, S. 22–25.

422 Vgl. Huizinga 2017, S. 89.

423 Ebd., S. 90.

d. h. geweihter Boden, abgesondertes, umzäuntes, geheiligtes Gebiet, in dem besondere Regeln gelten. Sie sind zeitweilige Welten innerhalb der gewöhnlichen Welt, die zu Ausführung einer *in sich geschlossenen Handlung* dienen.»<sup>424</sup>

Huizinga beschreibt die «in sich geschlossene Handlung», welche in einer festgelegten Zeitspanne und in einem begrenzten Raum stattfindet und durch Regelmäßigkeit gekennzeichnet ist, als Hauptkriterium des Spiels.

Diese Merkmale erinnern an die regelpoetischen Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes der Tragödie. Vismann wendet sie unter Bezugnahme auf Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* als theatrales Dispositiv auf die Rechtsprechung an, obwohl sie der Ansicht ist, dass in der Komödie die agonale Dimension von Gerichtshalten sichtbar werde: «Es wird in ihm [Inhalt der Komödie] ein Kampf ausgefochten oder auch eine Person oder ein Standpunkt angegriffen.»<sup>425</sup> Auch das juristische Wortgefecht stamme aus dem archaischen Schmähredenwettstreit.<sup>426</sup> Der Übergang von Schmähreden zum Gerichtsverfahren sei nicht scharf umrissen: So galten in der griechischen Antike die politische Versammlung und das Gericht und als Austragungsort rhetorischer Geschicklichkeitswettbewerbe.<sup>427</sup> Nach Vismann wird dem Tathergang in der Geschlossenheit des Gerichtssaales in der unmittelbaren Verhandlung nachgegangen:<sup>428</sup> «Durch eine Darstellung, die Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum des Gerichts»<sup>429</sup> könne der Riss, welcher der Gesellschaft gemäss dem Rechtshistoriker Pierre Legendre durch die Tat zugefügt wurde, geschlossen werden. So wird eine Einheit der Tat respektive der Handlung hergestellt. Gestützt auf Luhmann schreibt Vismann dem symbolischen «Nachspielen der Tat»<sup>430</sup> und der so entstehenden «Realitätsverdoppelung»<sup>431</sup> eine zeitliche Entrücktheit des Spiels respektive eine Einheit der Zeit zu:

«So wird auch die Zeit im Gericht aus der kontinuierlich ablaufenden Normalzeit ausgegliedert. [...] Hier nun, unter den zeitlichen Parametern betrachtet, wird der Ernst des Gerichts zu einem Spiel, einer Veranstaltung mit definiertem Anfang und Ende. Die Zeit, die das Spiel aus dem normalen Lauf des Lebens heraushebt, ist die Zeit des Gerichts, in dieser Zeit des Gerichts ereignet sich die Transformation von Ding in Sache.»<sup>432</sup>

424 Ebd., S. 18 f. Hervorhebung G. B.

425 Ebd.

426 Vgl. ebd., S. 97, S. 159.

427 Vgl. beispielsweise Habel 1978; vgl. Hulfeld 2000, S. 542–544: Die Verbindung zwischen Komödie und Gerichtshalten zeigt sich auch in mittelalterlichen karnevalesken Formen wie beispielsweise den Narrengerichten.

428 Vgl. Vismann 2011, S. 40.

429 Ebd., S. 32.

430 Ebd., S. 33.

431 Luhmann 2017, S. 67.

432 Vismann 2011, S. 37.

Das Gerichtsverfahren leiste die performative Umwandlung des Dings in die Sache, welche in der geschlossenen Kammer verhandelt werde. So ist auch die Einheit des Ortes einer Gerichtsverhandlung gewährleistet. Die einmalige Verhandlung bilde eine Einheit und werde mit einem Urteil endgültig beendet. Was Vismann also als theatrales Dispositiv identifiziert, ist ein einmaliges <Als-ob-Spiel>, welches die agonale, sprich beendende Kraft des Urteils vorbereitet.<sup>433</sup> Für Huizinga ist das Resultat des agonalen Spiels zweitrangig, während Vismann das Urteilen, welches über die Spielbeteiligten hinaus bedeutsam wird, als konstitutiv für das agonale Dispositiv erachtet. Dies zeigt sich auch im Stellenwert des Publikums: Vismann bewertet die Trennung von Akteur\*innen und Zuschauer\*innen als elementar für die Entscheidungssituation und somit für das agonale Dispositiv; Huizingas Spielbegriff kommt dagegen ohne Zuschauer\*innen aus.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Vismanns theatrales Dispositiv die rituelle (und daher sich wiederholende) Versammlung gewichtet, welche den Prozess der Antwortfindung auf die Frage «Wie?» zentral setzt. Das agonale Dispositiv ist auf die Separation von Akteur\*innen und Zuschauer\*innen und auf das einmalige performative Urteil (die Antwortfindung auf die Frage «Was?») ausgerichtet. Diese Unterscheidung macht auch Kotte in seinem szenischen Modell: «Der Theaterbegriff kommt dann nicht auf, wenn zwar *wie* im Theater gehandelt wird, das Ergebnis aber deutlich im Vordergrund steht.»<sup>434</sup> Je stärker das Resultat der Handlung ihre Hervorhebung dominiert, desto eher wird davon abgesehen, den Theaterbegriff auf den Vorgang anzuwenden. Das übergeordnete verbindende Glied zwischen Theater und Rechtsprechung ist meines Erachtens das Spiel, genauer: das agonale Spiel zwischen <Darstellung von etwas> und <Kampf um etwas>. Diese Erkenntnis könnte beispielsweise auf die Performance *Please, Continue (Hamlet)* angewendet werden. Das agonale Spiel der Gerichtsverhandlung wird aus dem Gerichtssaal in den Theaterrahmen transferiert. Gerichtspersonal wie Schauspieler\*innen gehen ihrem Beruf nach: Die Anwält\*innen wollen berufsbedingt gewinnen, die Schauspieler\*innen wollen als Figur gewinnen, indem sie eine möglichst überzeugende professionelle Leistung an den Tag legen. Alle Beteiligten nehmen das Spiel ernst. Im Unterschied zu den übrigen besprochenen Gerichtsformaten wird in *Please, Continue (Hamlet)* das Format nicht instrumentalisiert, um über etwas anderes zu sprechen, das Thema ist die Rechtsprechung selbst: Die Spielregeln werden spielend beziehungsweise kämpfend vorgeführt. Die agonale Dimension wird im Falle von *Please, Continue (Hamlet)* durch das Auftreten von Jurist\*innen in ihrer beruflichen Funktionsrolle quasi ins Theater implantiert – es wird im Theaterrahmen eine tatsächliche Bühne geschaffen, auf der die Spielregeln vorgeführt werden können.

433 Vgl. ebd.

434 Kotte 2012, S. 43, Hervorhebung im Original.

### 2.3.3 *Parrhesia* und dokumentarisches Theater

In der von Agon durchdrungenen antiken griechischen Kultur waren zwei Prinzipien für die politische Teilhabe durch öffentliches Sprechen elementar: *isegoria* und *parrhesia*. Ersteres meint das formelle Recht zur öffentlichen kritischen Meinungsäußerung, während *parrhesia* den Inhalt der Rede auf die Wahrheit beschränkt.<sup>435</sup> Insofern können nach dem Philosophen Tony Fisher *isegoria* und *parrhesia* als *agonizomai* verstanden werden: «Signifying the act of fighting and struggling *before* a public and of speaking and swearing *in public*.»<sup>436</sup> Michel Foucault spricht ausgehend von der Untersuchung von Euripides' *Ion* von einem «parrhesiastic game».<sup>437</sup> Weder reproduziere *parrhesia* institutionelle Macht noch stimme sie mit ihr überein; sie fordere die Ordnung heraus. Dieses Hervortreten aus der Masse und der Wahrheitsanspruch der Rede berge ein Risiko, welches im Extremfall innerhalb des «<game> of life or death»<sup>438</sup> stattfinde:

«Of course, this risk is not always a risk of life. When, for example, you see a friend doing something wrong and you risk incurring his anger by telling him he is wrong, you are acting as a parrhesiastes. In such a case, you do not risk your life, but you may hurt him by your remarks, and your friendship may consequently suffer for it. If, in a political debate, an orator risks losing his popularity because his opinions are contrary to the majority's opinion, or his opinions may usher in a political scandal, he uses parrhesia. Parrhesia, then, is linked to courage in the face of danger: it demands the courage to speak the truth in spite of some danger.»<sup>439</sup>

Die Rede mit Wahrheitsanspruch fand auch auf den griechischen Theaterbühnen, insbesondere in den Komödien von Aristophanes, statt und gab bereits damals Anlass zur Diskussion über – in modernen Begriffen ausgedrückt – Meinungs- und Kunstfreiheit und den Umgang mit Zensur.<sup>440</sup> Gemäss Christopher Balme weisen die Obsession der antiken griechischen Gesellschaft mit Wahrheit, die Bedingungen ihrer Herstellung und ihre Relevanz sowohl in politischen Prozessen als in der spielerischen Austestung ihrer Grenzen im Theater auf eine profunde Verbindung zwischen Theater, Öffentlich-

435 Vgl. Foucault: *Parrhesia* (Web): «Parrhesia is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness, a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty. More precisely, parrhesia is a verbal activity in which a speaker expresses his personal relationship to truth, and risks his life because he recognizes truth-telling as a duty to improve or help other people (as well as himself). In parrhesia, the speaker uses his freedom and chooses frankness instead of persuasion, truth instead of falsehood or silence, the risk of death instead of life and security, criticism instead of flattery, and moral duty instead of self-interest and moral apathy.»

436 Fisher: *Introduction* 2017, S. 10. Hervorhebung im Original.

437 Foucault: *Parrhesia* (Web).

438 Ebd.

439 Ebd.

440 Vgl. Balme 2014, S. 34 f.

keit und gesellschaftlichen Fragen von «truth-telling»<sup>441</sup> hin. Gegenwärtig vermöge das Genre «Dokumentartheater» zirkulierende gesellschaftliche Fragen zu beleuchten, indem es «documents, real-life testimony, court cases and parliamentary debates»<sup>442</sup> als Strategien nutze.

Alle eingeführten Beispiele von theatralen Gerichtsformaten weisen einen Realitätsbezug auf, das heisst sie rekurren auf vergangene Ereignisse oder reale Personen oder verwenden sachbezogene Dokumente. In den *Moskauer Prozessen* wurden drei historische Kunstgerichtsprozesse erneut verhandelt und im Folgeprojekt *Die Zürcher Prozesse* ein real existierendes Wochenmagazin verklagt. Im fiktiven Revolutionstribunal *Das Kapitalismustribunal* wurden «aussertheatrale» Klagen zur Sache der Verhandlung erhoben, während im Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* die Videoaufnahme eines historischen Revolutionstribunals nachgespielt und Zeitzeugenberichte verwendet und inszeniert wurden. In *Please, Continue (Hamlet)* verhandeln Expert\*innen nach geltendem Recht. In *Terror* (sowohl im Drama als in der Inszenierung) gibt der Verstoss gegen ein existierendes Gesetz, das vor nicht allzu langer Zeit eine Debatte ausgelöst hatte, Anlass zum Prozess. *Der zerbrochne Krug* als Drama weist als einziges der Beispiele keine «Beglaubigungsstrategien»<sup>443</sup> der Wirklichkeit auf.<sup>444</sup> Reicht der beschriebene Realitätsbezug bereits aus, um diese Arbeiten als dokumentarisches Theater zu bezeichnen?

Für Andreas Tobler greift eine Definition des dokumentarischen Theaters, welche sich auf das Einfangen, Abbilden oder das Einbrechen des Realen beschränkt, zu kurz.<sup>445</sup> Er schlägt vor, statt nach Wirklichkeitsbeweisen auf der Theaterbühne nach dem Gestus zu fragen, mit dem auf die Realität zugegriffen wird. Der dokumentarische Gestus zeichne sich durch den Wahrheitsanspruch aus:

«Entscheidend ist nur die schlichte Tatsache, dass in den Inszenierungen und den Stücken des dokumentarischen Theaters mit einem Wahrheitsanspruch auf eine konkrete Wirklichkeit zugegriffen oder verwiesen wird – und dass alle postulierten Wahrheiten und offengelegten Dilemmata in einem unmittelbaren Bezug zur konkreten Wirklichkeit stehen.»<sup>446</sup>

Die Strafgerichte teilen denselben Wahrheitsanspruch, wenn sie durch ein Beweisverfahren zu einer materiellen Wahrheit gelangen beziehungsweise den tatsächlichen Sachverhalt aufklären wollen. Nicht von ungefähr hiess das erste eigene Theater des Regisseurs Erwin Piscator, der als Begründer des dokumentarischen Theaters gilt, *Das Tribunal*.<sup>447</sup> Im Unterschied zur ersten Welle des dokumentarischen Theaters, initiiert

441 Ebd., S. 35.

442 Ebd., S. 16.

443 Tobler 2014, S. 151.

444 Vgl. Friedrichsen 2015. Eine implizite Kritik Kleists am zeitgenössischen reformbedürftigen Justizsystem, welches sich in einem Vereinheitlichungs- und Kodifizierungsprozess befand, ist im Stück angelegt.

445 Ganzer Abschnitt vgl. Tobler 2014.

446 Ebd., S. 150.

447 Vgl. Goertz 1974, S. 27.

von Piscator in den 1920er-Jahren, und zur zweiten, literarisch geprägten Welle in den 1960er-Jahren um Autoren wie Rolf Hochhuth, Peter Weiss und Heinar Kipphardt, weise – so Tobler – die dritte Welle eine starke Tendenz zur Selbstreflexion auf. Sie besitze nach wie vor einen Wahrheitsanspruch, den aber das bewusste Schüren von Zweifeln am Gezeigten und Gesagten durch offensichtliche Täuschung und Manipulation relativiere. Diese Irritation habe zur Folge, dass die Wahrheitskonstruktion hinterfragt werde, und führe die Täuschungs- und Manipulationsanfälligkeit des Menschen vor Augen. Interessanterweise konnte ich diese «Ästhetik der Unentscheidbarkeit»,<sup>448</sup> wie sie von Hans-Thies Lehmann genannt wird, bei den von mir untersuchten Gerichtsformaten – mit Ausnahme von *Terror* – nicht feststellen. Meines Erachtens hängt dieser Befund mit dem Gerichtsformat und *parrhesia* zusammen. Was das dokumentarische Theater der ersten und der zweiten Welle und die Strafgerichtsverhandlung gemein haben, ist die Aufdeckung einer objektiven beziehungsweise materiellen Wahrheit. Das theatrale Gerichtsformat wiederum kann analog zu den dokumentarischen Theaterarbeiten der 1920er- und 1960er-Jahre keine Zweifel an der Wahrheitskonstruktion zulassen (oder verkehrt diese dermassen, dass sie zum eigentlichen Thema werden, wie in der Komödie *Der zerbrochne Krug*), da es sonst seine Legitimität verlieren würde. Ein Drittel der in dieser Arbeit diskutierten theatralen Gerichtsformate stammt von Milo Rau, welcher sich selbst als «Postmoderner ohne postmodernen Gestus»<sup>449</sup> bezeichnet. Sein explizit anti-dekonstruktivistischer Zugriff ist eine zusätzliche Erklärung, warum die von Tobler identifizierte Selbstreflexion der Wahrheitskonstruktion in den untersuchten Beispielen keine grosse Rolle spielt.<sup>450</sup>

Schirachs *Terror* weist einen Wahrheitsanspruch auf, es wird in einer Gerichtsverhandlung ein Kasus verhandelt, der juristisch gesehen nicht verhandelbar ist. Dem Stück *Terror* wurde vom ehemaligen Bundesinnenminister Gerhart Baum und vom ehemaligen Vizepräsidenten des Deutschen Bundestages Burkhard Hirsch, die anno 2005 zusammen die Verfassungsbeschwerde gegen das Luftsicherheitsgesetz eingereicht hatten, eine pseudo-dokumentarische Wirkung zugesprochen. Durch die Ansiedlung der Fabel in einer aktuellen politischen Wirklichkeit und den zitathaften Gestus werde das Publikum zugunsten von dramaturgischen Kniffen gezielt desinformiert. Der Theaterkritiker Gunnar Decker gewann während der Uraufführung von *Terror* am Deutschen Theater Berlin einen ähnlichen Eindruck:

«Eine rote Warnlampe blinkt ständig in meinem Kopf: Glaub nicht dem, was hier im Folgenden so detailreich verwirrend ausgebreitet wird. [...] All das lenkt hier davon ab, dass der mit so viel Gewicht daher kommende Fall nur eine Versuchsordnung des Autors ist. Verfassungsgerichtsentscheidung hier und Soldat am Abzugshebel dort, 70 000 Menschen im Stadion retten und dafür 164 töten? Vom Zuschauer wird eine juristische wie moralische Entscheidung erzwungen, natürlich ist es nicht ohne Sinn, wenn

448 Lehmann 2011, S. 171.

449 Bossart und Rau 2013, S. 34.

450 Vgl. ebd., S. 29.

man über die Verfassung und den Ausnahmezustand (Terror!) nachdenkt. Aber was hier stört, ist die bruchlose Glätte, mit der Schirach das Fiktionale seiner Geschichten mit viel Aufwand an scheinbar dokumentarischen Details geradezu vertuscht und damit den Eindruck des Authentischen erweckt. Dabei ist alles nur ein Plot, ein ziemlich simpler zumal, der auf Überrumpfung setzt!»<sup>451</sup>

Schirachs Schreibstil, das Einweben von juristischem und militärischem Fachjargon, der Rückgriff auf den realen rechtlichen Disput, die Dramaturgie der Strafprozessordnung und nicht zuletzt seine Expertise als erfahrener Strafrichter unterstützen diese Wirkung. Durch das Vermengen der Rede vor Gericht mit Frontalunterricht im Rechtsphilosophieseminar wird bei den Zuschauer\*innen spielerisch eine Irritation und Verunsicherung ausgelöst.

Während in den ersten beiden Wellen des dokumentarischen Theaters Krieg und hochpolitische Stoffe thematisch dominierten und durch historiografische Arbeitsweisen versucht wurde, die materielle Wahrheit freizulegen, wird seit der Jahrtausendwende im dokumentarischen Theater die Wahrheit gerade durch Subjektivität beglaubigt. Ästhetisch manifestiert sich die Subjektivität durch den Einsatz von Expert\*innen des Alltags, welche vermeintlich «als sie selbst» auf der Bühne stehen: «Durch Subjektivität und Kohärenz gewinnen ihre Erzählungen an Glaubwürdigkeit [...], somit wird die Subjektivität zur wichtigsten empirischen Grösse und zum Garant für Wahrheit.»<sup>452</sup> Anstelle von formelhaftem Rezitieren durch einen Fürsprecher oder anstatt geschickter Rhetorik von Advokaten soll und muss das Rechtssubjekt vor Gericht seit dem 19. Jahrhundert selbst sprechen; ein «authentisches» Auftreten ist erwünscht: «Je kunstloser, «unrhetorischer» die Selbstdarstellung, desto glaubwürdiger der Eindruck, den dieses Selbst beim Gericht hinterlässt.»<sup>453</sup>

In vier der acht von mir diskutierten Beispiele wurden Expert\*innen des Alltags eingesetzt, welche die behauptete Wahrheit beglaubigen sollen; in den *Moskauer Prozessen*, in den *Zürcher Prozessen*, im *Kapitalismustribunal* sowie in *Please, Continue (Hamlet)*.<sup>454</sup> Betrachtet man – wie der Theaterwissenschaftler Hans Thies Lehmann – die Expert\*innen des Alltags in Anlehnung an das *objet trouvé* als «*acteurs trouvés*»,<sup>455</sup> liegt der Begriff des theatralen Readymades nahe.<sup>456</sup> Unter einem Readymade wird gemeinhin ein seriell produzierter Alltagsgegenstand verstanden, welcher sich allein durch die Ausrufung seines Kunststatus seitens des oder der Künstler\*in in einen Kunstgegenstand wandelt. Gemäss dem Kunsthistoriker Lars Blunck zeichnet sich das Readymade im Sinne von Marcel Duchamp dadurch aus, dass es weder Kunstwerk noch Objekt ist, seine zugrunde liegende Idee bezie-

451 Decker und Leibold 2015, S. 34 f.

452 Tobler 2014, S. 152.

453 Vismann 2011, S. 120.

454 Neben den Teilnehmer\*innen können auch Orte für die Wahrheit bürgen, etwa wenn *Die Moskauer Prozesse* am Tatort von zwei der erneut zu verhandelnden Gerichtsverfahren tagen.

455 Lehmann 2007, S. 169. Hervorhebung im Original.

456 Einige Textstellen zum dokumentarischen Theater stammen aus einem vorab veröffentlichten Aufsatz: Boesch 2015.

hungsweise das Konzept ist entscheidend.<sup>457</sup> Begreift man das Readymade nicht von der Warte des Objektstatus aus, sondern als künstlerische Praxis, wird es auch für die Theaterwissenschaft fruchtbar. Diese künstlerische Praxis basiert auf einer Veränderung des Wahrnehmungsrahmens durch den oder die Künstler\*in; eine solche wurde von Rau während der Basler Dokumentartage *It's The Real Thing* 2013 vorgenommen. Der Regisseur erklärte im Rahmen der öffentlichen Exkursion *Real Places: Ins Gericht mit Milo Rau* eine öffentliche Gerichtsverhandlung am Basler Strafgericht zur Theaterinszenierung und wohnte ihr zusammen mit Festivalbesucher\*innen bei.<sup>458</sup> Bereits vor ihm führte das Performancekollektiv Rimini Protokoll eine solche <theatrale Annektierung> unter dem Titel *Ortstermin* durch und besuchte mit Theaterinteressierten – als Vorbereitung zur Inszenierung *Zeugen! Ein Strafammerspiel* – während mehrerer Tage Gerichtsverhandlungen in Berlin.<sup>459</sup> Rimini Protokoll liess 2004 jedoch weder einen Prozess nachspielen, noch brachte die Gruppe ein Gerichts-drama auf die Bühne. Das Kollektiv zeigte in einem «Meta-Prozess»<sup>460</sup> persönliche Zugänge und Perspektiven auf, indem es verschiedene Expert\*innen des Alltags neben professionellen Schauspieler\*innen über ihre Justizerfahrungen und Funktionen im Gericht berichten liess. Rimini Protokolls *Zeugen!* ist die einzige Theaterinszenierung, die Vismann in ihrer Publikation behandelt.

«Mit dem Kunstgriff, echte Justizpersonen ebenso wie professionelle Schauspieler auf der *Zweitbühne des Theaters* auftreten zu lassen, ohne ihre Herkunft jeweils zu kennzeichnen, irritiert es [sic] lediglich die Annahme, dass sich beide Bühnen fundamental unterscheiden und unterscheiden lassen. Beim Betrachten weiß man nicht, mit welcher Art von Schauspieler man es zu tun hat. Auf welcher Bühne sind sie Schauspieler, wenn sie an diesem Abend vor Gericht auftreten? Dieses unentscheidbare Oszillieren von justitiellem Nachspielen und nachspielendem Schauspielen zeigt jedem, der es sehen will, dass auch die vergleichsweise ernste Angelegenheit des Gerichtshaltens Theater ist.»<sup>461</sup>

Die Grenze zwischen der «ernsten» Gerichtsverhandlung und dem «Als-ob-Spiel» der Theateraufführung wird durch den gemeinsamen Zweck der Schau verwischt und in den Augen Vismanns gerade dadurch reizvoll.

Solche theatralen Readymades und jene, die sie vollziehen, werden nicht selten in einer Dokumentartheatertradition verortet. Es gilt jedoch, Readymades nicht zwangsläufig mit Dokumentartheater gleichzusetzen, denn anders als bei Ereignissen, bei denen einzig die Rahmung, nicht jedoch das Gerahmte gestaltet wurde, weist dokumentarisches Theater stets eine Bearbeitung des Gerahmten durch Selektion, Montage und Interpretation auf.

457 Vgl. Blunck 2017, S. 14 f.

458 Vgl. Basler Dokumentartage. *It's the real thing* 2013 (Web).

459 Vgl. *Zeugen! Ein Strafammerspiel*. Regie: Rimini Protokoll, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 10. 1. 2014.

460 Rimini Protokoll: *Zeugen!* (Web).

461 Vismann 2011, S. 35 f. Hervorhebung G. B.

Meines Erachtens sorgt das starre Gerichtsformat mit seiner fixen Dramaturgie, den vorgegebenen Handlungsabläufen und Funktionsrollen sowie dem oder der Richter\*in als Verfahrensleiter\*in für das notwendige Sicherheitsgerüst, in dessen Rahmen die Expert\*innen des Alltags (und in *Please, Continue (Hamlet)* auch die Schauspieler\*innen) frei sprechen und improvisieren können.<sup>462</sup> Die theatralen Gerichtsformate geben so die Möglichkeit zur *isegoria* – doch inwiefern handelt es sich bei den Reden um *parrhesia*? Benjamin Wihstutz schreibt bezogen auf Raus <Theatertribunale>:

«[...] die Bereitschaft bei Projekten wie diesen mitzuwirken, dem politischen Gegner im Theatergericht oder -parlament leibhaftig gegenüberzutreten, sich sogar trotz eigener Gefährdung öffentlich für die Aufklärung und Revision von Kriegsverbrechen, Diskriminierungen oder Unrechtsprechung einzusetzen, verlangt nach Mut, der sich mit der Wirkung und Rahmung des Theaters allein nicht erklären lässt.»<sup>463</sup>

In Raus <Theatertribunale> konnten sich die Teilnehmer\*innen, welche teilweise radikale Ansichten und Werte vertraten, frei und kritisch äussern, sie standen für ihre eigenen Interessen und Meinungen trotz möglicher realpolitischer Folgen ein.<sup>464</sup> So würde gemäss Rau etwa ein erneutes Verlieren vor Gericht, selbst wenn es sich um ein Theatergericht handle, die juristische Karriere der Verteidigerin Anna Stawickaja, welche in der Vergangenheit die in den *Moskauer Prozessen* verhandelten Kunstgerichtsprozesse verloren hatte, beenden.<sup>465</sup> Bezüglich Raus *Zürcher Prozessen* und *Moskauer Prozessen* kann meiner Meinung nach von *parrhesia* gesprochen werden, wenn diese auch durch «einen ästhetischen Rahmen [...], der Distanz, Ironie, Illusion und Unwirklichkeit nahelegt»,<sup>466</sup> potenziell entschärft wird. Wie sich aber am Beispiel der aufgerollten Kunstgerichte in den *Moskauer Prozessen* zeigt, schützte die Kunstfreiheit vor Strafe nicht, während in Zürich gerade die umgekehrte Situation vorlag: die Pressefreiheit schützte vor rechtlichen Konsequenzen.

In Raus Gerichtsformaten ist deutlich der Einfluss von Evreinovs Theatralitätskonzept erkennbar, welches sich unter anderem in den Agitsudy der 1920er-Jahre manifestierte (siehe dazu Kapitel 2.2).<sup>467</sup> Sowohl in Raus *Prozessen* als auch in *Please, Continue (Hamlet)* wird eine hyperrealistische Wirkung beschrieben. Anders als im Falle von Raus Arbeiten, in denen durch Übersteigerung des Realen eine künstliche Natürlichkeit beziehungsweise natürliche Künstlichkeit erzeugt werden soll, ist bei *Please, Continue (Hamlet)* vielmehr das Oszillieren zwischen zwei institutionellen Wahrnehmungsebenen gemeint:<sup>468</sup>

462 Die Expert\*innen des Alltags und Schauspieler\*innen in den oben genannten Beispielen verwenden keine oder nur wenige vorformulierte Gedächtnisstützen.

463 Wihstutz 2019, S. 184.

464 Vgl. Pilz: Gesellschaft vor Gericht (Web).

465 Vgl. Bossart und Rau 2013, S. 23 f.

466 Warstat: Politisches Theater 2012, S. 72.

467 Vgl. Reichert und Rau 2013, S. 94 f.

468 Vgl. Königshofer 2016, S. 108.

«[...] qu'on est, lorsqu'on assiste à *Please, Continue (Hamlet)*, d'une part, totalement conscient qu'on est au théâtre – et qu'on ne l'est pas; et d'autre part, totalement conscient qu'on est dans un procès – et qu'on ne l'est pas. Ce qui nous amène dans une hyperréalité des deux côtés.»<sup>469</sup>

In *Please, Continue (Hamlet)* dominiert das Zeigen des beruflichen Könnens und der Freude an der agonalen Spielsituation – es geht folglich mehr um ein Zurücktreten der eigenen Person hinter die gerichtliche Funktionsrolle. Die Performance, in der ein fiktiver Fall improvisiert und sogar vom Publikum beurteilt wird, erscheint mir in dieser Hinsicht nur auf den ersten Blick Ähnlichkeiten mit den Agitgerichten aufzuweisen. Zum einen, weil die Teilnehmer\*innen Berufsjurist\*innen sind und zum anderen, und das ist entscheidend, weil mit dem theatralen Gerichtsformat nicht eine Moral gelehrt oder eine neue Gesellschaftsordnung hervorgebracht werden soll. Der Wahrheitsanspruch im Zeigegestus von *Please, Continue (Hamlet)* ist mit einem Aufklärungsanspruch verbunden («so wird Recht gesprochen»).

Die Kontingenzerfahrung ist nach Tobler ein Merkmal von zeitgenössischem dokumentarischem Theater:

«Das zeitgenössische dokumentarische Theater ermöglicht uns also Kontingenzerfahrungen – und zeigt uns damit und dabei auf, dass und wie man die Einsicht in diese Kontingenz als Potenzial für alternative Lebensentwürfe nutzen könnte.»<sup>470</sup>

Zunächst sei aber der Begriff «Kontingenz» geklärt: Vismann versteht Kontingenz als «Sachfremdheit»,<sup>471</sup> die der Verfahrensoffenheit dient, und macht den Begriff an den Selektionsmethoden innerhalb des athenischen Gerichtsprozesses fest, bei dem die Richter mittels aufwendiger und mehrstufiger Auswahlverfahren wie Losungen bestimmt werden.<sup>472</sup> Die so herbeigeführte, zufällige und einmalige Zusammenstellung der Richter\*innen gewähre das notwendige Kriterium der Kontingenz.

Der Soziologe Niklas Luhmann versteht Kontingenz als ein «Auch-anders-möglichsein»:<sup>473</sup>

«Das Rechtssystem hat als System die abstrakte Möglichkeit, so und auch anders zu entscheiden. Damit ist nicht gesagt, dass im Rechtssystem «beliebig» im Sinne von zufällig, regellos, willkürlich entschieden werden könnte; das hieße einer alten Verwechslung von Kontingenz und Zufall zum Opfer fallen. Die im Rechtssystem konstituierte Kontingenz besagt vielmehr nur, dass die Systemstruktur eine Mehrheit von Möglichkeiten – Zusprechen oder Absprechen, Verurteilen oder Freisprechen – offenlässt. Jede Entscheidung

469 Duyvendak: *Journal de la 100e*, S. 62 (Web).

470 Tobler 2014, S. 158.

471 Vismann 2011, S. 18.

472 Vgl. ebd., S. 80.

473 Luhmann 2013, S. 38.

fällt als Selektion aus anderen Möglichkeiten und kann überhaupt nur deshalb Entscheidung sein.»<sup>474</sup>

In *Please, Continue (Hamlet)* geht es um die Kontingenz der Rechtsprechung, welche sich durch Urteile manifestiert: Wie kann derselbe Gerichtsfall vor immer wechselnden Gerichtspersonen am selben Ort zu so unterschiedlichen Urteilen und Strafen führen? Die juristische Antwort ist einfach: durch die Prozessmaximen der Unmittelbarkeit und Mündlichkeit und durch die freie Beweiswürdigung des oder der Richter\*in. Die Kontingenz des Rechts ist weder Willkür noch Zufall, sie ist konzeptionell angelegt. Ein deutscher Staatsanwalt, der an *Please, Continue (Hamlet)* mitwirkte, äusserte in einer Rückmeldung Bedenken, dass Duyvendaks Einbettung des aktuellen Urteils in die vorangegangenen Entscheide und das damit aufgezeigte empirisch breit abgestützte Spektrum von gefällten Urteilen (von Freispruch über Schadensersatz zu mehrjährigen bedingten und unbedingten Haftstrafen) beim Publikum den Eindruck von Beliebigkeit erwecken könnte:

«Es entsteht der Eindruck, die Justiz entscheide je nach Besetzung und Stimmung heute so und morgen so. Dass dies in der Realität nicht zutrifft, lässt sich dem Publikum, das das Stück besucht hat, dann nur noch mit Mühe oder gar nicht mehr vermitteln, es hatte ja «einen Beweis».<sup>475</sup>

Diese Erwartung teilten auch die Zürcher Kolleg\*innen, die als Richter\*innen bei *Please, Continue (Hamlet)* mitwirkten – und konspirierten! Wie Duyvendak erst im Nachhinein erfuhr, sprachen sich die Richter\*innen aller vier Aufführungen in Zürich untereinander ab. Statt ein Urteil zu verkünden, wies das Gericht die Anklage zur Überarbeitung an die Staatsanwaltschaft zurück – und dies an vier Abenden in Folge: «Ils voulaient montrer que la justice zurichoise n'était pas aléatoire mais précis et prudent.»<sup>476</sup> Doch nicht alle Expert\*innen erachteten die vor Augen geführte Kontingenz als etwas Negatives, viele sahen in *Please, Continue (Hamlet)* stattdessen einen Anlass, um über den Unterschied zwischen Recht und Gerechtigkeit, Objektivität und Subjektivität in der Rechtsprechung nachzudenken.<sup>477</sup>

Die in diesem Kapitel beschriebenen Parallelen zwischen Gerichtsverhandlungen und Theateraufführungen, welche als agonale Spiele meistens einen Wahrheitsanspruch aufweisen, werden im theatralen Gerichtsformat potenziert, da zwei sich ähnelnde und doch sehr unterschiedliche Sphären durch den dokumentarischen Ges-

474 Ebd., S. 184.

475 Oswald: Mail Re (Web).

476 Duyvendak: Journal de la 100e, S. 36 (Web).

477 Vgl. Mumm-von Oldenburg: *Please, Continue (Hamlet)* (Web): «Möge das Theaterstück uns allen vor Augen halten, wie fehlbar, wie relativ, wie subjektiv und wie wenig gerecht oder richtig Urteile sein müssen, wenn exakt der gleiche Sachverhalt so diametral anders bewertet wird. Für mich ist das ein Theaterstück, das vielleicht weniger an die Zuschauer gerichtet ist und appelliert, als an die Mitwirkenden der realen Justiz, die stets und immer sehr überzeugt sind von ihrer eigenen Unfehlbarkeit, ihrer eigenen Meinung und ihrem eigenen richtigen Judiz.»

tus emulgieren. Anders als der historiografische Zugriff der ersten beiden Wellen des dokumentarischen Theaters erschöpft sich der Wahrheitsanspruch der gegenwärtigen Arbeiten nicht im Zugriff auf die Vergangenheit oder Gegenwart («so war es» oder «so ist es»), wie es etwa das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* tat oder es die Performance *Please, Continue (Hamlet)* mit einem aufklärerischen Gestus tut). Auch zukünftige Wahrheitsansprüche («so wird es sein») sind möglich: *Das Kapitalismustribunal*, das durch eine Einreihung in die historische Tribunaltradition ökonomische Menschenrechte einforderte, oder die Performance *Trials of Money*, die durch die Kombination von Bestehendem und Visionärem eine neue Form der Rechtsprechung erprobt, zeigen dies. In den *Moskauer Prozessen* fand meiner Meinung nach durch die Neuverhandlung dreier Prozesse der Versuch einer «Geschichtsüberschreibung» statt, während die Produktion *Die Zürcher Prozesse* ein Dissensformat darstellte, in dem verschiedenste Positionen und Wertvorstellungen in einer kontrollierten Umgebung mit fixen kulturellen Spielregeln aufeinandertrafen. Wie aufgezeigt, weisen mit Ausnahme des Stücks *Der zerbrochne Krug* alle Beispiele einen Wahrheitsanspruch auf. Tobler folgend, würde es sich, da der Wahrheitsanspruch mit einem Aufklärungsanspruch verbunden ist, bei den Beispielen immer auch um politisch-didaktisches Theater handeln.<sup>478</sup> Gemäss dem Theaterwissenschaftler Peter M. Boenisch kann das politische Potenzial von Theater nicht in der Repräsentation von politischen Akten, sozioökonomischen Umständen und Widersprüchen liegen – vielmehr sei der (teilweise feindliche) Widerstand gegen die Forderung, Dinge so darzustellen, wie sie real sind, für die politische Wirkmacht von Theater zentral.<sup>479</sup> Meines Erachtens sind sowohl der Wahrheitsanspruch selbst als auch der institutionelle Rahmen und das Publikum vor dem beziehungsweise mit dem dieser Anspruch artikuliert und ausagiert wird, für das politische Potenzial theatraler Gerichtsformate elementar. Im folgenden Kapitel untersuche ich die Institutionalisierung der beiden Sphären Theater und Rechtsprechung, die Genese ihrer Spielregeln sowie ihre generierten Öffentlichkeiten im 18. und 19. Jahrhundert, bevor ich im vierten Kapitel auf das politische Potenzial von gegenwärtigen theatralen Gerichtsformaten im deutschsprachigen Raum eingehe.

478 Vgl. Tobler 2014, S. 148.

479 Vgl. Boenisch 2017, S. 83.

### 3 Theater und Rechtsprechung im Disziplinar dispositiv

«Einer Gerichtsverhandlung ist viel Theatralisches eigen, die Disposition des Saales etwa, die Roben und Pertücken, die Effekthascherei, die Dramaturgie der Entscheidungsfindung. Der Staatsanwalt besetzt die Staat-Rolle, die Geschworenen die Volk-Rolle, der Richter die Justiz-Rolle. Alles funktioniert im Als-ob-Modus. Verhandelt wird, als ob aus der Gegenüberstellung von belastenden und entlastenden Aussagen so etwas wie ‹die Wahrheit› zutage treten könnte. Verurteilt wird, als ob die Strafzumessung ‹der Gerechtigkeit› entspreche.»<sup>1</sup>

Das obenstehende Zitat zeigt symptomatisch auf, inwiefern Gerichtsverhandlungen gemeinhin eine ‹Theatralik›, ‹Theaterförmigkeit›<sup>2</sup> oder auch ‹Theatralität› zugeschrieben wird. Meist ist damit gemeint, dass Verhandlungen basierend auf der individuellen Theatererfahrung oder auf der kollektiven Vorstellung von Theater als ‹theaterhaft› wahrgenommen werden. Sowohl das hier geschilderte Theaterverständnis als auch das Gerichtsbild haben sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation beziehungsweise ab 1815 im Deutschen Bund und ab 1871 im neu gegründeten Nationalstaat des Deutschen Reichs ausgebildet.<sup>3</sup> Theater als Dramenaufführung, die einer Regie folgt und von professionellen Schauspieler\*innen ausagiert wird, sowie die Vorstellung eines schweigenden und immobilen Publikums, das als anonyme Masse aus dem verdunkelten Zuschauerraum heraus durch eine vierte Wand auf eine beleuchtete Bühne blickt – dieses Verständnis von Theater als Institution hält sich trotz der unglaublichen Vielfalt an Theaterphänomenen und der profunden Veränderungen in Bereichen wie Ästhetik, Organisation und Kuration oder Besetzung hartnäckig. Cornelia Vismanns theatrales Dispositiv fusst, wie ich im ersten Kapitel aufgezeigt habe, auf einem solchen Verständnis. Wann, wie und unter welchen Bedingungen sich dieses ausgebildet hat, wurde bereits intensiv erforscht.<sup>4</sup> Im Folgenden werde ich die aktuellen, für meine Untersuchung relevanten Forschungserkenntnisse zusammenfas-

1 Paoli 2016, S. 49.

2 Vismann 2011, S. 38.

3 Vgl. Gersmann 2001, S. 370. Das Heilige Römische Reich hatte vom Spätmittelalter bis Anfang des 19. Jahrhunderts Bestand und war von territorial-herrschaftlichen Machtkämpfen geprägt. Es umfasste das Gebiet des heutigen Österreichs und bis ins 17. Jahrhundert de jure auch der heutigen Schweiz.

4 Vgl. beispielsweise Haider-Pregler 1980; vgl. Heeg 2000; vgl. Zumhof 2018.

sen und der Ausbildung der modernen Rechtsprechung gegenüberstellen, welche sich im selben Zeitraum vollzogen hat:

«Die performativen Elemente der Rechtsprechung, die das Ding in die Sache überträgt, werden überlagert von einer Justiz, die mit pompösen Justizpalästen blendet, beeindruckt und einschüchtert. Die Bühne für das Ding, das versammelt, weil es entzweit, verblasst vor der wuchtigen Selbstinszenierung der Justiz, wie sie dann seit dem 19. Jahrhundert die Vorstellung vom Gericht prägt. Wenn man heute nach der Funktion der Gerichte fragt, dann steht diese Form des Gerichtshaltens vor Augen, die vor über zweihundert Jahren entstanden ist. Aus der Stätte der Dinghegung wird in dieser Zeit eine Kulisse für die Rechtsprechung. [...] Das Gerichthalten steht von da an im Verdacht, bloßes Theater zu sein, ohne tragende Funktion für den Akt des Rechtsprechens.»<sup>5</sup>

Die Begriffe <Theatralität> und <Inszenierung> sind gemäss Laura Münkler innerhalb der Rechtswissenschaft noch immer tendenziell negativ konnotiert:

«Grund hierfür ist, dass die Betonung der Inszenierung und der Theatralität rechtlicher Entscheidungsfindung den <Richtigkeitsanspruch> des Rechts aufzulösen droht und Elemente der rechtlichen Entscheidungsfindung hervorhebt, die das Recht und die Rechtswissenschaft versuchen einzuhegen.»<sup>6</sup>

Obwohl das Recht auf die Inszenierung angewiesen sei, werde versucht, sie um der Authentizität willen unsichtbar zu machen.<sup>7</sup> Münkler spricht in diesem Zusammenhang von der «Inszenierung der Nicht-Inszenierung»,<sup>8</sup> welche den Eindruck von Sachlichkeit und Neutralität erzeugen und Rationalität und Objektivität suggerieren soll, um sich unangreifbar zu machen.<sup>9</sup>

Das Disziplinardispositiv eignet sich sehr gut, um die Entwicklungsprozesse der beiden sich ausbildenden Sphären von Theater und Rechtsprechung im 18. und 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum transferegeschichtlich zu analysieren. Berührungspunkte und Wechselwirkungen zwischen der Theater- und Rechtssphäre können mittels des Disziplinardispositivs als Denkfigur identifiziert werden. Auf den Dispositivbegriff bin ich bereits im zweiten Kapitel eingegangen; im Folgenden werde ich Foucaults Theorie der Disziplinargesellschaft beziehungsweise des Disziplinardispositivs vorstellen.

Foucault entwickelte seine Theorie der Disziplinargesellschaft, auch Machttheorie genannt, in den 1970er- und 1980er-Jahren, um die neuzeitliche Machtverteilung zu beschreiben.<sup>10</sup> Das 17. und 18. Jahrhundert bezeichnet er als Umbruchphase, in der die

5 Vismann 2011, S. 21 f.

6 Münkler 2019, S. 27.

7 Vgl. ebd., S. 26.

8 Ebd. S. 33.

9 Vgl. ebd. S. 34 f.

10 Vgl. Foucault: Überwachen 1977, S. 169–291.

einseitige repressive Machtausübung eines Souveräns immer mehr beschnitten und allmählich zurückgedrängt worden sei. Die zentrierte Macht löste sich, so Foucault, im 18. Jahrhundert vom Herrscherkörper und durchzog in Form von Strategien und Kalkülen der Kontrolle den gesamten Gesellschaftskörper. Diese traten am offensichtlichsten in den Rechtsreformen zu Tage:

«Es gilt, das Ziel zu verschieben und den Maßstab zu verändern; neue Taktiken zu definieren, um einen Gegner zu treffen, der jetzt raffinierter, aber auch verbreiteter im gesellschaftlichen Körper ist. Es gilt, neue Techniken zu finden, um die Strafen und ihre Wirkungen dem neuen Ziel anzupassen. Es gilt, neue Prinzipien zur Regulierung, Verfeinerung und Verallgemeinerung der Strafkunst festzusetzen. Es gilt, die Ausübung dieser Kunst zu vereinheitlichen; ihre ökonomischen und politischen Kosten herabzusetzen, gleichzeitig ihre Wirksamkeit zu erhöhen und ihre Wirkungsbereiche zu vervielfachen. Es geht also um eine neue Ökonomie und um eine neue Technologie der Strafgewalt [...].»<sup>11</sup>

Es bildeten sich neben dem Rechtsapparat, dessen normierende Funktion offensichtlich ist, viele Strukturen, Konstellationen und Institutionen aus, in denen sich das Disziplinardispositiv sedimentierte: Zuerst am Rande der Gesellschaft als Klöster, Kasernen und Gefängnisse; im Laufe des 19. Jahrhunderts rückten sie in Form von Heimen, Ausbildungsstätten, Spitälern, psychiatrischen Anstalten, Werkstätten immer mehr in die Mitte der Gesellschaft.<sup>12</sup> Diese implementierten die oben genannten Strategien und Kalküle und spannten so ein Normierungs- und Normalisierungsnetzwerk mit zahlreichen Knotenpunkten auf. Dieses Netz engmaschiger Disziplinierung wurde durch die anonyme Machtdiffusion so subtil aufgespannt, dass Individuen die über sie ausgeübte Kontrolle nicht bemerkten. Es wurde unbewusst zu einem «Korrelat von Machttechniken».<sup>13</sup>

«In den Disziplinen kommt die Macht der Norm zum Durchbruch. Handelt es sich dabei um das neue Gesetz der modernen Gesellschaft? Sagen wir vorsichtiger, daß seit dem 18. Jahrhundert die Macht der Norm zu anderen Mächten hinzutritt und neue Grenzziehungen erzwingt: *zur Macht des Gesetzes, zur Macht des Wortes und des Textes, zur Macht der Tradition.*»<sup>14</sup>

Foucaults Machttheorie, welche interdisziplinär enorm einflussreich war und noch immer ist, erntete auch Kritik, unter anderem von Jürgen Habermas. Durch die besondere Gewichtung der negativen Auswirkungen der Subjektivierung wie etwa Manipulierbarkeit und Konditionierbarkeit der individuellen Vorstellungswelt wür-

11 Ebd., S. 113 f.

12 Vgl. ebd., S. 321 f.

13 Ebd., S. 331.

14 Foucault: Überwachen 1977, S. 237. Hervorhebung G. B.

den die «unverkennbaren Gewinne an Liberalität und Rechtsicherheit»<sup>15</sup> kleingeredet. Foucaults Theorie werde aufgrund der «Totalisierung des Disziplinbegriffs»<sup>16</sup> der Komplexität moderner Gesellschaften nicht gerecht.<sup>17</sup> Mit den Disziplinierungsbestrebungen hängen auch die Bemühungen der Aufklärungsbewegungen zusammen, welche die Vernunft, nicht den Glauben, propagierten.

«Als ‹Vernunft› gilt im 18. Jahrhundert das autonome, nämlich nur in seiner Freiheit zur Selbstbestimmung beruhende ‹Vermögen› des Menschen, planvoll und widerspruchsfrei nach einem begründbaren und allgemein gültigen Endzweck denken, fühlen und handeln, kurz, sich verhalten zu können. Vernunft ist immer Ordnung [...]»<sup>18</sup>

Bereits im Vernunftverständnis schwingt die Anlage zur Systematisierung und Kontrolle mit, wie sie charakteristisch ist für das Disziplinardispositiv. Eine andere Seite der aufklärerischen Rationalität – nicht etwa ihr Gegenteil – sei ein «Interesse an der affektiven Disposition des Menschen, das die Erwartung einschließt, daß derjenige, der zu intensivem Gefühlsleben imstande ist, auch über beträchtliche Tugendqualitäten verfüge».<sup>19</sup> Dieser Aspekt ist vor dem Hintergrund von Friedrich Schillers Ideal des Theaters als Tugendsschule theaterwissenschaftlich besonders relevant.

Das Disziplinardispositiv verstehe ich als historisch einzigartige Konstellation in der Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit der Wahl dieses Dispositivs als Denkfigur für die Untersuchung des Verhältnisses von Theater und Recht wird bereits eine Vorannahme getroffen: sowohl Theater als auch Recht disziplinieren Menschen. Es ist daher absehbar, dass meine Untersuchung genau das ‹Zusammenhängende› finden wird: Disziplinierungsmechanismen. Ziel ist es daher nicht, zu beweisen, dass Theater und Recht disziplinierend wirken, sondern aufzuzeigen, ‹wie› sie das im Vergleich zueinander tun und wo es Berührungspunkte oder sogar Wechselbeziehungen gibt zwischen der Institutionalisierung in den Bereichen Theater und Recht. Als roter Faden ziehen sich das Verhältnis von Schriftlichkeit zu Mündlichkeit/Körperlichkeit und dessen Relevanz für die sich neu konstituierende Öffentlichkeit durch das Kapitel. Die Analyseergebnisse sollen der Diskussion über das politische Potenzial von theatralen Gerichtsformaten im Gegenwartstheater hinsichtlich der Publikumspartizipation und Öffentlichkeitswirkung den Boden bereiten, welche in Kapitel 4 erfolgt.

15 Habermas 1985, S. 340.

16 Breuer 1987, S. 328.

17 Vgl. ebd., S. 326.

18 Griminger 1980, S. 16 f.

19 Alt 1996, S. 7.

### 3.1 Gewohnheitsrecht und römisch-kanonisches Recht

In der frühen Neuzeit ist eine langsame, aber nachhaltige Verdrängung des ungelehrten mündlichen Rechts (auch Gewohnheitsrecht genannt) durch das schriftbasierte – und somit nur für Schriftgelehrte zugängliche – römisch-kanonische Recht festzustellen.

«Erst mit ihr [der Schrift] sind die Voraussetzungen dafür gegeben, daß unser Handeln unter streng juristische Normen verortet und eindeutig als recht oder unrecht, präziser gesagt: als gesetzeskonform oder gesetzeswidrig beurteilt werden kann. Mit der Schrift tritt die Urkunde auf den Plan, können Register eingerichtet werden, die juristisch relevante Tatsachen festhalten, lassen sich Regelwerke systematisieren und kodifizieren. *In toto* betrachtet zeitigt die Schrift damit den für sie charakteristischen Effekt einer Ausdifferenzierung des Rechts, wie er sich ebenso in der schriftspezifischen Unterscheidung von ungeschriebenem Gewohnheitsrecht und dezidiert schriftgestütztem Gesetzesrecht, als auch der hierzu parallel verlaufenden Ausbildung des Rechts zu einzelnen Fachdisziplinen mit spezieller Fachliteratur niederschlägt.»<sup>20</sup>

Prägend für das 18. Jahrhundert war neben den umfangreichen freundschaftlichen handschriftlichen Briefkorrespondenzen, die parallel zu den Druckmedien weiter existierten und für die Ausbildung einer intellektuellen Bildungselite wesentlich waren, das Aufkommen von Zeitschriften mit thematischer Spezifizierung, von denen einige zu Dialogmedien avancierten.<sup>21</sup> Im 18. Jahrhundert wurden auch Gesetze in Periodika publiziert und verbreitet, was zu einem wachsenden Interesse an den eigenen Gesetzen und jenen der Nachbarterritorien führte. Durch die intensive schriftliche Kodifizierung des Rechts im 18. Jahrhundert im Rahmen von Strafrechtsreformen wurde a priori ein Grossteil der – vor allem ländlichen – Bevölkerung, welche nicht lesefähig war, ausgeschlossen: Im Heiligen Römischen Reich lässt sich um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert nur eine langsame Zunahme der Lesefähigkeit der europäischen Bevölkerung verzeichnen, die sich «je nach Region, Konfession, Geschlecht, Beruf, Milieu etc. ungleich schnell oder gar phasenweise diskontinuierlich [vollzog]».<sup>22</sup> Nur rund die Hälfte der Bevölkerung sei in diesem <Zeit/Raum> lesefähig gewesen.<sup>23</sup> Durch die zunehmende Komplexität des Rechts sowie der eigentümlichen Sprache mit lateinischen und französischen Termini und Sentenzen wurde der lesefähigen Hälfte der Zugang zum Rechtsdiskurs zusätzlich erschwert.

20 Kossmann 2012, S. 10 f. Hervorhebung im Original.

21 Vgl. Würzler 2009, S. 43 f.

22 Ebd., S. 95.

23 Zur Problematik der räumlichen Abtrennung vgl. ebd., S. 5 f.; vgl. ebd., S. 94: «Regionalstudien schätzen demnach für das frühe 16. Jahrhundert die potentiell Lesefähigen [...] auf 10–30%, teilweise bis 50% in den Städten, für das frühe 18. Jahrhundert nach dem Rückschlag des Dreissigjährigen Krieges auf 10–20% und für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf rund 50%.»

Die ältere deutsche Rechtsgeschichte weist – ungeachtet der blochschen und koselleckschen «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen»<sup>24</sup> – die Tendenz auf, durch Rückprojektionen einem teleologischen Narrativ und einer Objektivierung des Gegenstandes durch Vernachlässigung von Justizerfahrungen zu verfallen.<sup>25</sup> Sie muss sich den Vorwurf gefallen lassen, davon auszugehen, dass das Erlassen von Gesetzestexten ausreichte, um sich ein Bild der historischen Rechtspraxis und der individuellen Lebensrealitäten der Betroffenen zu machen.<sup>26</sup> Die neuere Rechtsforschung basiert dagegen auf der Annahme, dass die zunehmende Anwendung in der Gerichtspraxis für den längerfristigen Siegeszug des römisch-kanonischen Rechts sorgte.<sup>27</sup>

Es ist notwendig, die jüngere Forschung zu den Justizerfahrungen von Untertan\*innen miteinzubeziehen.<sup>28</sup> Von der germanischen Thinggerichtsbarkeit über die unterschiedlichen karolingischen Gerichtsbarkeiten bis in die frühe Neuzeit gehörte der Umgang mit Gerichten zur Lebensrealität und zu den Kompetenzen der Untertan\*innen:

«Betrachtet man die institutionellen Rahmenbedingungen der Strafjustiz, so gehörten zahllose Gerichte zum Erfahrungsraum von Bevölkerung und Obrigkeit: von genossenschaftlich organisierten Niedergerichten vor Ort, an denen die Laien in vielen Funktionsrollen teilhatten, über <territorialstaatliche> Strafgerichte bis zum fast alltäglichen Umgang mit den beiden höchsten Reichsgerichten. Denn auch die Höchste Gerichtsbarkeit des Alten Reiches [...] gehörte zum Erfahrungsbereich der «einfachen» Untertanen, die über ein erhebliches Praxiswissen im Umgang mit den Reichsgerichten verfügten, das sich auch darin niederschlug, daß sich Untertanen gegen neue Gesetzgebung bzw. Policyordnungen beispielsweise mittels des Reichskammergerichts wehrten.»<sup>29</sup>

Dabei gilt es festzuhalten, dass es keine allgemeine Justizerfahrung gab, sondern nur eine vom jeweiligen Richter, von Ort und Zeit, Schicht oder Stand, Stadt oder Land, Geschlecht und Religion geprägte, individuelle Erfahrung.<sup>30</sup>

24 Oestmann 2015, S. 63. Oestmann verweist auf die sich ähnelnden Konzepte von Ernst Bloch und Reinhart Koselleck.

25 Vgl. ebd., S. 29; vgl. Jerouschek 1992, S. 328.

26 Vgl. Schilling 2001, S. 403: «[...] obschon Gesetzgebung in der Frühneuzeit zunehmend als unilateraler Rechtsschöpfungsakt verstanden wurde, erfolgte sie nur selten «proprio motu» des jeweiligen Normgebers [...]. Vielmehr wandten sich Untertanen vielfach mit Forderungen an Obrigkeiten, Rechtsnormen zu erlassen, denen offenbar ein größeres Problemlösungspotential (oder eine größere Wirksamkeit im Sinne der jeweiligen Interessen) zugetraut wurde als tradierten sozialen Normen. Gesetzgebung war also vielfach Ergebnis, aber auch Gegenstand von Kommunikationsprozessen zwischen Obrigkeiten und Norm-<Adressaten>, in denen es nicht zuletzt um Austausch und Vermittlung individueller und gesellschaftlicher Erfahrungen ging.»

27 Vgl. Oestmann 2015, S. 129.

28 Vgl. Schwerhoff 2001, S. 345: «Die Justiz, so läßt sich aufgrund der neueren Forschung ohne Über-treibung behaupten, bildete in der Frühneuzeit einen der wichtigsten Erfahrungsräume überhaupt.»

29 Härter 2001, S. 382.

30 Vgl. Zwingmann 1966, S. 7: Bis zum Jahr 1922 konnten nur Männer als Richter tätig sein; vgl. am Beispiel Hessen: Brakensiek 2001, S. 350, S. 361, S. 364, S. 366 f.; vgl. Simon-Muscheid 2001, S. 395; vgl. Oestmann 2015, S. 194–199: Nach der Reformation waren einige Territorien klar katho-

Wie sich aus der Rezeptionsgeschichte des römisch-kanonischen Rechts ergibt, wurde das ungelehrte, mündliche Recht bis ins 18. Jahrhundert praktiziert.<sup>31</sup> Dies lässt sich auch an den Rechtstermini der damaligen Zeit ablesen: «So hieß die Klage teilweise <Ansprache>, der Beklagte <Antwortsmann>, der Wortwechsel vor Gericht <Rede und Widerrede> und der Rechtsbeistand <Vorsprecher>».<sup>32</sup> Doch nicht nur die Verhandlung, sondern auch die Bekanntmachung von Gesetzen erfolgte ausgehend vom kodifizierten Gesetzestext mündlich: «Dass in einer mehrheitlich analphabetischen Gesellschaft viele gedruckte Texte vorgelesen werden mussten, um ihre Adressaten zu erreichen, versteht sich.»<sup>33</sup> Neu erlassene Gesetze wurden als öffentlicher Anschlag angebracht und durch Beamte und Geistliche während des Gottesdienstes und der Gemeinde- und Gerichtsversammlungen verlesen.<sup>34</sup> Da man für die geforderte Einhaltung der Gesetze deren Kenntnis voraussetzen musste, wurden sie regelmässig wiederholt. Gemäss dem Neuzeithistoriker Lothar Schilling stellte

«[...] die öffentliche Verkündung von Gesetzen einen Akt der Integration der Gesellschaft dar, bei dem das gemeinsame Interesse an der Wahrung der guten Ordnung symbolisch vorgestellt wurde. [...] Insgesamt waren die Normadressaten weit unmittelbarer mit Gesetzen konfrontiert, als dies heute der Fall ist.»<sup>35</sup>

Die Publikation der Gesetze war für die Gemeinde eine fast wöchentlich wiederkehrende, wenn auch lästige kollektive Erfahrung.

### 3.1.1 Expertokratie des Rechts

Zeitgleich mit dem ewigen Landfrieden 1495 wurde das Rechtsstudium im Heiligen Römischen Reich als Bedingung festgelegt, um den Richterberuf auszuüben, und die Anwendung des römisch-kanonischen Rechts und Verfahrens wurde gesetzlich vorgeschrieben.<sup>36</sup> Dennoch verhandelten die Urteiler der Thinggerichte, welche ab der Karolingerzeit Schöffen (*scabini*) genannt wurden, bis ins 17. Jahrhundert in der Hochgerichtsbarkeit und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Niedergerichtsbarkeit mit «Angeklagte[n], Kläger[n], Zeuge[n] und Fürsprecher[n] öffentlich und mündlich – sozusagen <unter den Augen der Gerichtsgemeinde>».<sup>37</sup> Jene Laienrichter, welche mit dem gelehrten römisch-kanonischen Recht nicht vertraut waren, sahen sich

lisch oder protestantisch; vgl. ebd., S. 247 f.: Juden war es erst nach den Reichsjustizgesetzen von 1877/79 erlaubt, ein juristisches Amt zu übernehmen.

31 Vgl. Härter 2001, S. 381.

32 Oestmann 2015, S. 71.

33 Würigler 2009, S. 66.

34 Ganzer Abschnitt zu Gesetzespublikation vgl. Schilling 2001, S. 406–408.

35 Ebd., S. 406.

36 Vgl. Oestmann 2015, S. 157.

37 Härter 2001, S. 383.

gezwungen, schriftlich Rat bei gelehrten Juristen einzuholen.<sup>38</sup> Diese originäre deutsche Praxis der brieflichen Konsultierung von juristischen Fakultäten wurde «Aktenversendungsverfahren» genannt.<sup>39</sup> Sie zeichnete sich durch ihre reine Schriftlichkeit aus, da die konsultierten Juristen ausschliesslich anhand der zugeschickten Akten entschieden.<sup>40</sup> Das für das kanonische Recht bereits 1215 erlassene Gebot der Protokollierung aller Gerichtshandlungen wurde im Zuge des Aktenversendungsverfahrens zum Grundsatz «*quod non est in actis, non est in mundo* – Was nicht in den Akten steht, ist nicht in der Welt»<sup>41</sup> verkehrt und prägte das Gerichtsverfahren bis ins 18. Jahrhundert. Vor Gericht verhandelt werden durfte also nur, was in den Akten schriftlich festgehalten wurde, was zu einem ausschweifenden Brief- und Aktenverkehr führte und so ein Verfahren extrem in die Länge ziehen konnte: «Der Schriftsatzwechsel folgte dem aus dem römisch-kanonischen Recht übernommenen Schlagabtausch mit Klage, Exzeption, Replik, Duplik, Triplik, Quadruplik und so weiter.»<sup>42</sup> Die Prozessakte wies eine duellartige Anlage nach dem Prinzip der Rede und Gegenrede auf, was in zu verhandelnden Positionen beziehungsweise Artikeln verschriftlicht wurde.<sup>43</sup> Nicht nur Laienrichter, sondern auch immer mehr Privatpersonen wandten sich direkt an die gelehrten Juristen.<sup>44</sup> Es etablierte sich eine Form der Fernrechtsprechung, welche die Laienrichter überflüssig machte und den rechtswissenschaftlichen Fakultäten in der Straf- und Zivilgerichtsbarkeit das unkontrollierte Machtmonopol übertrug.<sup>45</sup> Der schriftliche Austausch über Territorien hinweg führte längerfristig zu einer Vereinheitlichung des Rechts. Mit der damit einhergehenden Spezialisierung des Richterberufs wurde das Aktenversendungsverfahren schliesslich obsolet und bereitete den Verfahrensgrundsätzen der Mündlichkeit, Unmittelbarkeit und Öffentlichkeit den Weg.<sup>46</sup> Auf diese noch heute geltenden Prozessmaximen werde ich im Unterkapitel 3.1.3 vertieft eingehen.

Die juristische Ausbildung des Richters, der die Verfahrensleitung und die Urteilsfindung übernahm, gliederte sich ab dem 18. Jahrhundert in die «Methodik der Staats-, Verwaltungs- und Polizeiwissenschaft».<sup>47</sup> Sie führte im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Expertenbildung auf unterschiedlichen Gebieten der Rechtswissenschaft, und dies wiederum – so Ludger Schwarte – zum modernen «Rechtssystem als Expertokratie».<sup>48</sup> Diese basiere auf der Tatsache, dass das Recht für Laien ohne teuren fachlichen Rat aufgrund der Komplexität und der eigentümlichen Sprache nicht zu durchdringen sei. Die Richter\*innen würden sich ihre Legitimation gerade durch ihren exklusiven Zugang zum Rechtswissen sichern:

38 Ganzer Abschnitt vgl. Oestmann 2015, S. 59–61.

39 Zum Aktenversendungsverfahren vgl. Vismann 2011, S. 98–111.

40 Vgl. Dezza 2017, S. 54.

41 Oestmann 2015, S. 118. Hervorhebung im Original.

42 Ebd., S. 171.

43 Vgl. ebd., S. 118 f.

44 Vgl. Vismann 2011, S. 100.

45 Vgl. Oestmann 2015, S. 191.

46 Vgl. ebd., S. 118, S. 129, S. 193.

47 Schwarte 2012, S. 19.

48 Ebd., S. 12.

«Die Regierung stützt sich auf die Richter, auf die Experten, die sagen, was das Gesetz verlangt [...]. Die Regierung der Richter weitet die Herrschaft der Wenigen durch die Transformation von Fragen der Gerechtigkeit in Fragen des Wissens aus. Diese Herrschaft [der Expertokratie] wird umso subtiler und unangreifbarer als das Wissen um Paragrafen, Rechtsprinzipien und rechtsadäquate Argumentation die zugrundeliegenden Entscheidungen, Streitfälle und Befehlsketten zum Verschwinden bringt. Expertise erfordert Arkanwissen.»<sup>49</sup>

Die Anfänge der Expertokratie zeigten sich nicht nur darin, dass die Besetzung von Gerichtsämtern durch Berufsrichter mit einer Verdrängung von Laienrichtern einherging, sondern auch im Umstand, dass vorwiegend schriftlich Recht ‹gesprochen› wurde.<sup>50</sup>

### 3.1.2 Gerichts- und Geschmacksurteil

Gemäss Schwarte entstand die Expertokratie der Rechtsgelehrten zeitgleich mit der Ausbildung eines ‹guten Geschmacks› und wurde von dieser Entwicklung flankiert.<sup>51</sup> In der Rechtssphäre wurde der Richter im 18. Jahrhundert als Stimme des Gesetzestextes verstanden. Montesquieu beschreibt die Richter in seiner 1784 erschienenen Schrift *Vom Geist der Gesetze* als ‹Mund, der den Wortlaut des Gesetzes spricht, Wesen ohne Seele gleichsam, die weder die Stärke noch die Strenge des Gesetzes mässigen können›.<sup>52</sup>

«Es ist die aus der Gesetzgebung verdrängte Stimme [des Souveräns], die in der Person des Richters wiederkehrt und im modernen Justizverfahren Recht spricht. Der Richter legt das Recht aus und macht es geltend, indem er dem Buchstaben des Gesetzes seine Stimme leiht. Wenn sich Stimme und Schrift im modernen Rechtssystem somit gleichberechtigt, oder besser gesagt, komplementär gegenüberstehen, dann in der Weise, daß es sich hierbei um die entsprechenden Manifestationen zweier ausdifferenzierter Rechtsverwirklichungsbereiche handelt: um Rechtsprechung einerseits und um die ihr im kontinentaleuropäischen Bezug zugrundeliegende Gesetzgebung andererseits.»<sup>53</sup>

Mit der Verbreitung der positiven Beweiswürdigung ab Mitte des 19. Jahrhunderts sollte der Richter selbst nach ‹innerer Überzeugung› die Glaubwürdigkeit der Beweise einstufen und so – zwar gebunden an Logik und Wahrscheinlichkeit – von der Wahrheit der Tatsachenbehauptung als Subjekt persönlich überzeugt werden können.<sup>54</sup> Der

49 Ebd., S. 37 f.

50 Vgl. Oestmann 2015, S. 173.

51 Vgl. Schwarte 2012, S. 107.

52 Montesquieu 2001, S. 225.

53 Kossmann 2012, S. 92.

54 Vgl. Oestmann 2015, S. 218–222.

Ermessensspielraum wurde und wird dem Richter jedoch immer vom Gesetz deziert vorgeschrieben.<sup>55</sup> Er spricht also nach schriftlich strukturierter Vorlage Recht und «folgt damit nachgerade in verbaler, artikulatorischer Hinsicht der Logik der Schrift».<sup>56</sup> Das juristische Urteil ist ein rationales und mit dem Affekt eigentlich nicht vereinbar. Eine Ausnahme bildet gemäss Wihstutz das Rechtsgefühl, welches die affektive Reaktion auf das Verhältnis zwischen Fall und Urteil bezeichnet. Das juristische Urteil werde anhand eines «universellen Rechtsgefühl[s] [...], das nicht an partikulare Interessen, sondern gewissermassen an den Common Sense appelliert»,<sup>57</sup> gefällt. Letztlich ist dieses rechtsgefühlabhängige Ermessen nach Schwarte nichts anderes als das Urteilen; nur für diese Funktion brauche es Richter\*innen.<sup>58</sup> In vielen Fällen sorgt die Diskrepanz zwischen dem Gerichtsurteil und dem Rechtsgefühl der Öffentlichkeit für intensive Debatten. Im Unterschied zum allgemeinen Rechtsgefühl ist der «gute Geschmack» ebenfalls ein Urteil, jedoch eines, über das sich nicht streiten lasse.<sup>59</sup> Während im 17. Jahrhundert noch Kunstrichter im Namen des Publikums urteilten, setzte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Vorstellung durch, dass zumindest idealiter jede\*r Einzelne befähigt sei, sich seines beziehungsweise ihres Verstandes zu bedienen und somit auch öffentlich Urteile zu fällen.<sup>60</sup>

«Das Laienurteil des mündigen oder zur Mündigkeit sich verstehenden Publikums»<sup>61</sup> ist nach Jürgen Habermas ein Symptom eines Wechsels von einer repräsentativen hin zu einer bürgerlichen Öffentlichkeit.<sup>62</sup> Städte waren zentrale Orte für die Entstehung des Bürgertums. Das urbane gesellschaftliche Zusammenleben sorgte für die Entwicklung neuer Formen der Geselligkeit, wie beispielsweise in bürgerlichen Sozietäten, also Vereinigungen, in denen sich die (zumeist männlichen) Mitglieder kritisch über das aktuelle Geschehen und über Medien, vor allem über Literatur, austauschen konnten.<sup>63</sup>

«Die «Stadt» ist nicht nur ökonomisch Lebenszentrum der bürgerlichen Gesellschaft; im kulturpolitischen Gegensatz zum «Hof» bezeichnet sie vor allem eine frühe literarische Öffentlichkeit, die in den coffeehouses, den salons und den Tischgesellschaften ihre Institution findet.»<sup>64</sup>

Janelle Reinelt weist darauf hin, dass neben den Druckmedien auch Theater ein bedeutender Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit war:

55 Vgl. Kossmann 2012, S. 94.

56 Ebd.

57 Wihstutz 2017, S. 85.

58 Vgl. Schwarte 2012, S. 59.

59 Vgl. ebd., S. 109, S. 123.

60 Vgl. ebd., S. 107–130.

61 Habermas 1990, S. 103.

62 Vgl. ebd., S. 90, S. 97.

63 Vgl. Würzler 2009, S. 64.

64 Habermas 1990, S. 89.

«But print culture was not the only medium of publicity, and is not the only vehicle for public sphere formation. This is especially important for our discipline as it elides the role of orality and visuality, or alternatively does not recognize the co-presence of multiple channels of communication circulation.»<sup>65</sup>

Dass gerade dem Theater die Relevanz eines Massenmediums zukam, habe, so der Medienwissenschaftler Rainer Ruppert, mehrere Gründe: Das Theater sei durch seine Öffentlichkeit, welche im Unterschied zu den Öffentlichkeiten von Institutionen wie Universitäten, Schulen, Kirchen und Gerichten nicht oder nicht vollständig von weltlichen und kirchlichen Obrigkeiten dominiert wurde, prädestiniert gewesen, ein «unberührtes» politisch-ideologisches Leitmedium zu sein. Dies hat meines Erachtens mit der schier Vielfalt von koexistierenden Theaterformen, welche jeweils unterschiedliche Publika anzogen, zu tun: Eine so diverse «Theateröffentlichkeit» lässt sich nur schwer von Obrigkeiten kontrollieren. Zudem komme ihm, wie anderen schönen Künsten, im aufklärerischen Verständnis die Fähigkeit zu, philosophische Erkenntnisse durch eine künstlerische Praxis in konkrete Handlungsmuster umzuwandeln.<sup>66</sup>

Der Siegeszug der Schrift führte in der Theatersphäre ebenfalls zu einer Verschärfung des Stadt-Land-Grabens und spurte die Kluft zwischen städtischer Hochkultur und ländlicher, «provinzieller» Niederkultur vor:

«Mit dem Verbot und der Abschaffung der vormedialen, unzensurierbaren improvisatorischen Spielformen und ihrem Ersatz durch Dramentexte, die Beamte in den Residenzen zensurieren und für den Gebrauch auf dem Lande lizensieren, werden die Landregionen, zu denen immerhin 90% der Bevölkerung gehören, unkultiviert, entwurzelt und ihrer Identität beraubt. Sie werden zur «Provinz» degradiert, während «Kultur» fortan in den Städten definiert und zentralisiert wird.»<sup>67</sup>

Die Überlegung des aufklärerischen Ästhetikers Jean-Baptiste Dubos, dass jeder Mensch sensibel sei und daher über Kunst urteilen könne, sowie Kants Differenzierung zwischen Geschmacksgefühl und rationalem Urteil führten im 18. Jahrhundert dazu, «dass der Öffentlichkeit ausschliesslich im Feld des Ästhetischen, in Dingen des Geschmacks und der Empfindung, eine uneingeschränkte Urteilsfähigkeit zugetraut»<sup>68</sup> wurde, nicht jedoch in Dingen, die die Vernunft und die Realität betrafen.<sup>69</sup> Die Urteilsbildung sollte dennoch nicht im Affekt geschehen, wie dies beim widerständigen Theaterpublikum im Stehparkett trotz Disziplinierungsbestrebungen bis in die zweite Hälfte

65 Reinelt: public sphere (Web).

66 Vgl. Ruppert 1995, S. 36 f.

67 Matthes 1995, S. 24.

68 Schwarte 2012, S. 116 f.

69 Vgl. ebd., S. 116–118.

des 19. Jahrhunderts der Fall war.<sup>70</sup> Die «Gerichtsbarkeit des Parterres»<sup>71</sup> sollte analog zu jener der Justiz distanziert und allgemeingültig sein. Gemäss Wihstutz korrespondiert das richterliche Urteil in dieser Hinsicht mit dem ästhetischen Urteil des Zuschauers: «Der ästhetisch urteilende Zuschauer ist ein ruhiggestellter Zuschauer.»<sup>72</sup> Dieses Publikumsverhalten wird auch im Gerichtssaal erwartet.

### 3.1.3 Prozessmaximen: Unmittelbarkeit, Mündlichkeit, Öffentlichkeit damals und heute

Die Hauptverhandlung eines Gerichtsprozesses wird im deutschsprachigen Raum ab Ende des 19. Jahrhunderts von drei kodifizierten Prozessmaximen bestimmt: Mündlichkeit, Unmittelbarkeit und Öffentlichkeit. Im Folgenden gehe ich auf die historische Genese dieser drei Prozessmaximen ein und stelle ihre gegenwärtige theoretische und praktische Auslegung in Deutschland, Österreich und der Schweiz vor.

Der Begriff der «Unmittelbarkeit» tauchte im 17. Jahrhundert auf und bezeichnete die «Verbindung zwischen zwei Momenten ohne ein drittes vermittelndes Glied».<sup>73</sup> Bezüglich der Forderung nach mündlich-öffentlichen Hauptverhandlungen wurde der Begriff erst im 19. Jahrhundert populär, wies aber noch keine klare Trennschärfe gegenüber der Mündlichkeit auf.<sup>74</sup> Der Aufklärer Paul Johann Anselm Ritter von Feuerbach, der unter anderem das 1813 in Kraft getretene *Bayerische Strafgesetzbuch* verfasste, plädierte im Sinne Kants für das sprechende Subjekt als Träger subjektiver Rechte und als eigene Stimme vor Gericht, die erhört werden sollte.<sup>75</sup> Obschon Stimme und Schrift dem Subjekt dazu dienen könnten, sich vor Gericht Gehör zu verschaffen, sei die Schrift kein gleichwertiger Ersatz für die Stimme, denn nur ihr sei die Unmittelbarkeit eigen.<sup>76</sup> Dies hatte Auswirkungen auf die Vorstellung davon, wer vor Gericht sprechen sollte und wie gesprochen werden sollte: Es sollten nicht mehr Fürsprecher\*innen oder stellvertretende Prokuratoren auftreten; stattdessen sollte das Subjekt im Gericht des 19. Jahrhunderts selbst sprechen.<sup>77</sup> Feuerbach war der Auffassung, dass Stimme und Schrift im Gerichtsverfahren keine sich ausschliessenden Gegensätze seien, sondern sich ergänzen müssten: «Alles Schriftliche, was voraus-

70 Vgl. Matthes 1995, S. 165, S. 178; vgl. Seibert: Rechtszeichen 2016, S. 282: Seit den 1890er-Jahren bis heute wird in Frankreich die von der Anklage- und Richterbank umrahmte Saalmitte *le parquet* genannt. Mit dem Wort wird auch häufig die Staatsanwaltschaft bezeichnet.

71 Wihstutz 2017, S. 87.

72 Ebd., S. 91.

73 Koebler: Unmittelbarkeit (Web).

74 Vgl. Geppert 1978, S. 96.

75 Vgl. Wesel 2010, S. 348; vgl. Capus 2012, S. 180.

76 Vgl. Vismann 2011, S. 116.

77 Vgl. ebd., S. 121; vgl. Capus 2012, S. 173: Dies wurde 1877/79 im Gerichtsverfassungsgesetz der Reichsjustizgesetze verankert.

gehend, begleitend oder nachfolgend mit der mündlichen Rede sein mag, [erhält] in Beziehung auf das Gesprochene oder zu Sprechende seine Bedeutung.»<sup>78</sup>

Für seinen Schüler Carl Joseph Anton Mittermaier ist die Unmittelbarkeit ebenfalls zentral, jedoch ist sie in seiner Argumentation nicht mehr primär ein Recht des Rechtssubjekts, sondern ein Instrument der Beweisführung des Gerichtes: Unmittelbare Sinneseindrücke sollen richterliche Rückschlüsse auf die Glaubwürdigkeit der Befragten und den Wahrheitsgehalt der Aussagen ermöglichen.<sup>79</sup> Tatsachen werden so nicht mehr durch die Aufnahme in eine Akte geschaffen, sondern durch mündliche Aussagen und unmittelbares körperliches Verhalten vor Gericht. Die Beweiswürdigung des Verhaltens der Befragten durch die Richter hatte eine Veränderung der Kompetenzen der Richter zur Folge:

«Unmittelbarkeit verlangt, wenn sie als prozessleitende Maxime ins Zentrum rückt, dass die Praktiken der richterlichen Beurteilung von Zeugenaussagen umgestellt werden von starren physiologisch-somatischen Codes auf ein akustisch-gestisches hermeneutisches Netz.»<sup>80</sup>

Die in den Reichsjustizgesetzen von 1877/79 festgehaltene Mündlichkeitsmaxime – für die Urteilsfindung wird nur das während der Verhandlung mündlich Vorgebrachte in Betracht gezogen – kann gemäss Kossmann über die Schriftgebundenheit des Rechts nicht hinwegtäuschen:

«In ihm [dem Mündlichkeitsgrundsatz] kommt das eigentümliche Bedingungsverhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit im modernen Prozeßrecht markant zum Ausdruck. Nicht nur, daß die meisten Verfahrensordnungen Mündlichkeit als Grundsatz ausdrücklich *vor*-schreiben, wodurch die Mündlichkeit also schon im Vorfeld schriftlich geregelt ist [...]. Auch die Verhandlung selbst stützt sich – gerade als mündlich geführte – ganz wesentlich auf all die vorbereitenden Schriftsätze, die das *«Prinzip der Aktenmässigkeit»* moderner Prozeßverfahren kennzeichnen. Die mündlich agierenden Prozeßbeteiligten sind angesichts der zur Vorbereitung, Eröffnung und Ablauf des Verfahrens dienenden Schriftzeugnisse, auf die sie vor Gericht verbal zu rekurrieren haben, buchstäblich von Schrift umstellt, so daß sich auch aus dieser Perspektive heraus von einer schriftgestützten Mündlichkeit sprechen läßt, die wie diejenige des Richters entscheidend durch das Recht der Schrift geprägt ist.»<sup>81</sup>

78 Feuerbach, Paul Johann Anselm: Betrachtung über die Öffentlichkeit und Mündlichkeit der Gerichtspflege, Giessen 1821, S. 199. Zit. nach: Vismann 2011, S. 129.

79 Vgl. Capus 2012, S. 180.

80 Vismann 2011, S. 118.

81 Kossmann 2012, S. 94. Hervorhebung im Original.

Kossmann bezeichnet diese «dezidiert schriftgestützte und begrifflich anspruchsvolle Diktionsstruktur»<sup>82</sup> der Rechtsprechung durch die Richter als «literale Oralität».<sup>83</sup> Während diese durch schriftgestützte Redestruktur gekennzeichnet sei, handle es sich im Falle der «orate[n] Literalität»<sup>84</sup> um eine stärker mit Elementen des Mündlichen durchsetzte Form von Schriftlichkeit.<sup>85</sup> Im Übergang von einem mündlichen ungelehrten Recht zu einem schriftlichen gelehrten Recht sieht Kossmann folglich einen Paradigmenwechsel von orater Literalität zu literater Oralität.<sup>86</sup>

Bereits 1791 hatte die Nationalversammlung während der Französischen Revolution einen *code pénal* verfasst, der die Maximen der Mündlichkeit und Öffentlichkeit verankerte und zudem Geschworenengerichte einsetzte.<sup>87</sup> Letzteres bestand aus mindestens zwölf vermögenden Bürgern, welche aus Listen gewählt wurden. Sie mussten die Schuldfrage klären, während Berufsrichter das Strafmass festsetzten. Die Geschworenen hatten keine Akteneinsicht, sie mussten – gemäss ihrer «inneren Überzeugung» – unmittelbar das beurteilen, was sich in den mündlichen und öffentlichen Hauptverhandlungen vor ihnen abspielte. Napoleon stützte sich bei der Verfassung seiner *cinq codes* stark auf diese Grundlage.<sup>88</sup> Die Öffentlichkeit und Mündlichkeit als Prozessmaximen des Zivilprozesses wurden von Napoleon in der Zivilprozessordnung 1806 festgehalten. In der Strafprozessordnung aus dem Jahr 1808 unterscheidet Napoleon zwischen einem schriftlichen, nichtöffentlichen Untersuchungsverfahren und einer mündlichen und öffentlichen Hauptverhandlung. Das Anklageverfahren wurde von der Staatsanwaltschaft durchgeführt. Bei schweren Straftaten urteilte ein Geschworenengericht – da jedoch die Strafdrohungen des Strafrechts hart ausfielen, traf das auf viele Delikte zu.

Die an Frankreich angrenzenden Rheinprovinzen unterstanden seit 1802 bis zu den Reichjustizgesetzen 1877/79 kontinuierlich französischem Recht, welches auch Rheinisches Recht genannt wurde. Die von Napoleon besetzten linksrheinischen Gebiete jedoch wurden im Wiener Kongress 1814/15 Preussen zugesprochen. Das preussische Justizministerium versuchte engagiert, den kurzzeitigen Kontakt mit dem

82 Ebd., S. 26.

83 Ebd., S. 25: Diesen Begriff verwendet Kossmann auch für die klassische und forensische Rhetorik. Die Koinzidenz von geschriebener und gesprochener Rede, wie sie der Alphabetschrift eigen ist, nennt er «Literalität» beziehungsweise «Oralität». Diese Aspekte stehen sich nicht diametral gegenüber, sondern überlappen teilweise; dies lässt sich als «literale Oralität» oder «orate Literalität» beschreiben. Kossmann schlägt für seine Untersuchung den Äquivalenzterminus «orate Literalität» vor, der für meine Studie nicht gewinnbringend ist. Ich gehe in meiner Arbeit nicht darauf ein. Zu diesen Begriffen vgl. ebd., S. 26–29.

84 Ebd., S. 25.

85 Vgl. ebd., S. 25 f. Als Beispiel für «orate Literalität» führt Kossmann die Art zu schreiben an, wie sie im 18. Jahrhundert während des Wandels von chirografischer zu typografischer Kultur üblich war. Zudem sei diese auch in modernen Formen von Lyrik zu finden.

86 Vgl. ebd., S. 94.

87 Ganzer Abschnitt zur Rezeption des französischen Rechts vgl. Oestmann 2015, S. 220–227.

88 Napoleon veröffentlichte 1804 den *code civil* – das Zivilrecht –, 1806 den *code de procédure civile* – die Zivilprozessordnung –, ein Jahr später den *code de commerce* – das Handelsgesetz –, 1808 folgte der *code d'instruction criminelle* – die Strafprozessordnung – und schliesslich 1810 der *code pénal* – das Strafrecht.

französischen Recht ungeschehen zu machen. Gemäss Marie Theres Fögen hat das französische Recht dort zwar nie Fuss gefasst, dennoch löste es rechtspolitische Debatten aus, welche zur Übernahme der Grundpfeiler der französischen Gerichtsbarkeit in den linksrheinischen Gebieten führten.<sup>89</sup> Dies rief einige kritische Stimmen hervor, welche im Nachhall der Befreiungskriege lauter wurden und bis in die 1820er-Jahre hörbar blieben. Es herrschte eine allgemeine Aversion gegen alles «Welsche».<sup>90</sup> Die Prozessmaximen wurden fälschlicherweise als etwas originär Französisches verstanden.<sup>91</sup> Um die Grundpfeiler der «fremden» französischen Gerichtsverfassung zu legitimieren, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Rückbezug auf die germanischen Thinggerichte versucht, das französische Recht als das dem deutschen «Volksgeist» – ein Begriff des Juristen Friedrich Carl von Savigny – entsprechende Recht zu begründen.<sup>92</sup> Die deutschen Rechtsreformen des 19. Jahrhunderts wären, so Fögen, jedoch nicht denkbar gewesen ohne die Anlage von Mündlichkeit und Öffentlichkeit bereits in der Justiztradition des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Zusammen mit Mündlichkeit wurden «Unmittelbarkeit» und «Öffentlichkeit» [...] auf dem Feld der Justiz das, was Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit für die Revolution waren: Aufklärungsideale».<sup>93</sup> Das erstgenannte Begriffstrio wurde erstmals im Rahmen der liberalen, von Bauern, Arbeitern und Bürgern gleichermassen getragenen Märzrevolution von 1848 eingefordert.<sup>94</sup> In Frankfurt am Main trat am 18. Mai 1848 in der Paulskirche eine von Landtagsabgeordneten gebildete Nationalversammlung zusammen, welche zum Ziel hatte, einen einheitlichen Nationalstaat zu gründen. Die vornehmlich aus Männern aus dem Bildungsbürgertum bestehende Versammlung verankerte in der sogenannten Paulskirchenverfassung die Gerichtsbarkeit als dritte Säule der Staatsgewalt und hielt die Gerichtsverfassung und die Prozessrechte unter dem Abschnitt «Grundrechte» fest. In Artikel 178 heisst es: «Das Gerichtsverfahren soll öffentlich und mündlich sein. Ausnahmen von der Öffentlichkeit bestimmt im Interesse der Sittlichkeit das Gesetz.»<sup>95</sup> Zudem war für die Beurteilung schwerer Strafsachen und aller politischen Angelegenheiten ein Schwurgericht nach englischem Modell – die Jury entscheidet über (Un-)Schuld und Strafmass – vorgesehen.<sup>96</sup> Der von der Nationalversammlung zum deutschen Kaiser gewählte preussische König Friedrich Wilhelm IV. lehnte 1849 die Kaiserkrone ab, entwaffnete die Bürgerwehren und löste das preussische Parlament auf: Die bürgerliche Revolution samt Paulskirchenverfassung war gescheitert. Nichtsdestotrotz ebnete diese den Reichsjustizge-

89 Vgl. Fögen 1974, S. 16.

90 Ebd., S. 19.

91 Vgl. ebd.: Der Grundsatz der Mündlichkeit und der Öffentlichkeit reicht in Frankreich bis 1667 zurück.

92 Vgl. ebd., S. 54–57.

93 Vismann 2011, S. 113.

94 Vgl. Oestmann 2015, S. 174, S. 223.

95 Verfassung des deutschen Reiches vom 28. 3. 1849 Artikel 174–183. In: Reichs-Gesetz-Blatt, 16tes Stück, Frankfurt a. M., 28. 4. 1849 (Nachdruck: Reichs-Gesetz-Blatt Nr. 1–18, Glashütten im Taunus 1976), S. 101–147, hier: S. 132 f. Zit. nach: Oestmann 2015, S. 137.

96 Vgl. Oestmann 2015, S. 137.

setzen, welche 1877/79 in Kraft traten, den Weg. Letztere bestanden aus der Straf- und der Zivilprozessordnung sowie dem Gerichtsverfassungsgesetz. Während die Mündlichkeit und die Unmittelbarkeit für den Strafprozess schon länger galten, wurden sie in den hannoverschen Prozessordnungen von 1847 und 1850 erstmals für den Zivilprozess festgehalten.<sup>97</sup> Diese Prozessordnungen wurden in vielen anderen Bundesstaaten übernommen. Nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 verschärften sich die Prozessmaximen im Zivilrecht derart, dass sie aufgrund der geforderten radikalen Mündlichkeit 1879 geändert werden mussten. Erst mit der Einführung des *Bürgerlichen Gesetzbuches* von 1896, welches das materielle Recht einheitlich regelte, herrschte auch für den Zivilprozess Klarheit. Anders sah es beim Strafverfahren aus: Nach der Proklamation des deutschen Kaisers Wilhelm I. im Jahr 1871 musste rasch ein übergreifendes Strafverfahren festgehalten werden. Die Diskussion um die Mündlichkeit und die Unmittelbarkeit und der Einsatz von Geschworenen wurde äusserst intensiv und hitzig geführt, daher dauerte es auch einige Jahre, bis die Strafprozessordnung in Kraft treten konnte. Während die Parteiöffentlichkeit, also die Akteneinsicht und die physische Teilnahme der Prozessparteien an der Verhandlung, schon ab den 1820er-Jahren ohne viel Aufhebens umgesetzt wurde, blieb die Gerichtsöffentlichkeit – auch Volksöffentlichkeit genannt – länger Diskussionsstoff.<sup>98</sup> Die Gerichtsöffentlichkeit sollte als Kontrollinstanz die Rechtspflege überwachen und so das Vertrauen der Bürger\*innen in den Staat fördern. Die Gegner der Gerichtsöffentlichkeit sprachen dem Volk die Eignung für die Kontrolle der Rechtspflege ab:

«Die idealistische Vorstellung, ein kritikbereites und -fähiges Volk werde, sobald man ihm die Gerichtstüren öffne, die Rechtspflege kontrollieren, wurde daher alsbald als Vermessenheit und Zumutung empfunden. Jedenfalls musste die Hoffnung aufgegeben werden, daß das Volk die Plädoyers der Anwälte, die rechtlichen Ausführungen und die Begründung des Urteils überhaupt mit Verstand begutachten, etwaige Fehler, Rechtsverdrehungen, versteckte Parteinahme des Richters und ähnliches mehr aufdecken, kurz – sich ein sachkundiges Urteil über die Vorgänge, die sich vor seinen Augen abspielen, bilden könne.»<sup>99</sup>

Die Befürworter hielten dagegen, dass der regelmässige Gerichtsbesuch die Bürger\*innen in ihrer Kontrollaufgabe schule und ein «staatsbürgerliches Bewußtsein»<sup>100</sup> aufgebaut werde.

Interessant ist, dass die Forderung nach öffentlichen Verhandlungen nicht etwa vom Volk, sondern von der Justiz kam. Fögen begründet diesen Umstand damit, dass die Justiz zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht als unabhängige Staatsgewalt, wie von der einflussreichen Gewaltenteilungstheorie Montesquieus gefordert, sondern noch immer als Arm des Souveräns agierte:

97 Vgl. ebd., S. 241.

98 Ganzer Abschnitt vgl. Fögen 1974, S. 16–29, S. 40–42, S. 52–54, S. 67–71, S. 92–95.

99 Ebd. S. 25.

100 Ebd., S. 52.

«Die Tatsache, daß die Justiz selber nach Öffentlichkeit rief, daß die Öffentlichkeitsjuristen als regierungsuntreu verfeimt wurden, daß die Regierungen sich in der Öffentlichkeitsfrage größte Zurückhaltung auferlegten und dass die Freunde der Öffentlichkeit auch Freunde der Gewaltenteilung waren, [...] zwingt zu der Annahme, daß die Öffentlichkeitsjuristen mit dem freiwilligen Verzicht auf ihre traditionelle Heimlichkeit ihre eigenen, sich nicht unbedingt mit denen des Herrschers deckenden Ziele verfolgten.»<sup>101</sup>

Die Einführung der Volksöffentlichkeit diene folglich vielmehr der Unabhängigkeit der Gerichte denn der Kontrolle der Justiz durch das Volk.

Da sich die Teilhabe an der Rechtsprechung nur auf das Zusehen beschränkte und der Gerichtsverhandlung als Laie nur schwer zu folgen war, erstaunt es nicht, dass «statt Gemeingeist und Teilnahme [...] Langeweile und Desinteresse»<sup>102</sup> dominierten; die Gerichtssäle blieben leer. Es herrschte ein Paradoxon der Volksöffentlichkeit ohne Volk. Die Lösung für dieses Problem sieht Fögen in der Rolle der öffentlichen Meinung:

«Das Recht des Volkes, präsent zu sein, genügte, um Öffentlichkeit zu symbolisieren und damit die Basis für eine öffentliche Meinung, die sich als solche konstituieren durfte, zu bilden. So löst sich der Knoten: das Volk ist für die Öffentlichkeit der Rechtspflege nötig, aber entbehrlich. Das Volk ist nötig als Vehikel der öffentlichen Meinung und es ist entbehrlich als konkrete Erscheinung im Gerichtssaal, da es mit seinem Unverstand nicht die öffentliche Meinung bilden, sondern diese nur ermöglichen soll.»<sup>103</sup>

Relevant war nicht die Anwesenheit der Bürger\*innen im Gerichtssaal, sondern die symbolische Funktion Gerichtsöffentlichkeit, die die Existenz einer öffentlichen Meinung überhaupt legitimierte. Das Medium, welches dem Bürgertum dennoch eine Teilnahme an der Rechtspflege ermöglichen konnte, war die Presse. Die Anwesenheit von Pressevertretern an Gerichtsverhandlungen war, ohne überhaupt Erwähnung zu finden, üblich: Die öffentliche Meinung wiederum wurde stark durch die von Juristen angewandte Zensur und durch Pressegesetze geformt. So wurde die Justiz Produzent ihrer «haus-eigenen öffentlichen Meinung».<sup>104</sup> Fögen schlussfolgert daraus, dass «die Öffentlichkeit [...] die Idee der Volkssouveränität nicht verwirklichen, sondern verhindern»<sup>105</sup> sollte. In Deutschland und Österreich gilt heute für gerichtliche Hauptverhandlungen das Prinzip der Unmittelbarkeit.<sup>106</sup> Es besagt, dass die Entscheidungsgrundlage für ein Urteil «nur das ist, was sich direkt vor dem erkennenden Gericht abgespielt hat».<sup>107</sup> Sowohl die deutsche als auch die österreichische Rechtslehre kennt die Dreiteilung der Unmittelbarkeit in jene der Person, der Sache und der Zeit. Die persönliche

101 Ebd., S. 41 f.

102 Ebd., S. 54.

103 Ebd., S. 35.

104 Ebd., S. 71.

105 Ebd., S. 72.

106 Vgl. Österreichische Strafprozessordnung (StPO): Art. 13.

107 Huber: Prozessgrundsatz der Unmittelbarkeit, S. 37 (Web).

Unmittelbarkeit meint, dass der oder die Richter\*in nur über das urteilen soll, was sich unmittelbar vor seinen oder ihren Augen und Ohren in der Hauptverhandlung ereignet hat – eine ununterbrochene Anwesenheit des Gerichts während der gesamten Hauptversammlung ist in Österreich in der Regel erforderlich, während nach deutschem Recht der oder die urteilende Richter\*in an der letzten mündlichen Tagessatzung teilnimmt.<sup>108</sup> Die sachliche Unmittelbarkeit betrifft die Modalitäten der Beweisaufnahme beziehungsweise der freien Beweiswürdigung, die in Österreich und Deutschland im Detail unterschiedlich geregelt sind. Die zeitliche Unmittelbarkeit zielt auf eine zeitnahe Urteilsverkündung ab (die Fristen der beiden Länder unterscheiden sich), «was die Wirkung des noch frischen Eindrucks»<sup>109</sup> gewährleisten soll. Es ist im deutschen Recht möglich, dass die unmittelbare Verhandlung entfällt und nur anhand von Schriftsätzen geurteilt wird, sofern die Parteien diesem Verfahren zustimmen. Zudem ist im Zivilprozess bei Zustimmung aller Parteien sogar eine Videoverhandlung rechtlich zulässig. Bedingung hierfür sei, dass die technischen Voraussetzungen eine «wahrheitsgetreue Übertragung»<sup>110</sup> und Einschätzung der Reaktionen der Befragten im direkten Gespräch erlaubten. Die Aussetzung des Unmittelbarkeitsprinzips wird mit der Prozessökonomie gerechtfertigt. Die österreichische Rechtslehre hingegen schliesst die Möglichkeit einer Ausserkraftsetzung des Unmittelbarkeitsprinzips für erstinstanzliche Verfahren aus. Grund dafür ist die verfassungsrechtliche Verankerung des Unmittelbarkeits- und Mündlichkeitsprinzips.<sup>111</sup>

In der Schweiz wurde im Jahr 2011 die Strafprozessordnung reformiert, was zu einer Vereinheitlichung der bisher kantonalen Strafprozessordnungen auf Bundesebene führte. In Zuge dieser Reform wurde die Unmittelbarkeit des Verfahrens, welche bis zu diesem Zeitpunkt in sehr ähnlicher Weise wie in Deutschland und Österreich bestanden hatte, im Strafrecht massiv eingeschränkt.<sup>112</sup> Dies hatte einschneidende Folgen: Zum einen wurde die Strafbefehlskompetenz stark ausgeweitet und das abgekürzte Verfahren gestärkt.<sup>113</sup> Ein Strafbefehl ist als eine Art «Strafferte» zu verstehen, die grösstenteils bei geringfügigen Vergehen und finanziellen Strafen angesetzt wird. Im deutschen und österreichischen Strafbefehlsverfahren (in Österreich Mandatsverfahren genannt) schätzt ein\*e Richter\*in – in der Schweiz ist es die Staatsanwaltschaft (!) – aufgrund der Aktenlage ein Strafmass ab, entwirft ein Urteil ohne Begründung und stellt es dem oder der Angeklagten zu. Diese Person wiederum hat die Möglichkeit, das vorgeschlagene Urteil entweder anzunehmen (das heisst keinen Einspruch zu erheben), ohne dass ein Gerichtsverfahren überhaupt vonstatten gegangen wäre, oder aber – mit zeitlichen und finanziellen Ressourcen verbunden – den Strafbefehl abzulehnen und ein Gerichtsverfahren anzustreben. Da in Österreich das Mandatsverfahren 1999 zunächst abgeschafft, 2015 jedoch erneut eingeführt wurde, sind aufgrund

108 Zum Vergleich mit der Rechtslage in Deutschland vgl. ebd., S. 87–97.

109 Ebd., S. 95.

110 Ebd., S. 93.

111 Vgl. Deutsches BVG: Art. 90 Abs. 1.

112 Vgl. Schweizerische StPO: Art. 343, Art. 350.

113 Vgl. Schweizerische StPO: Art. 352, Art. 352a.

des kurzen Zeitraumes kaum aussagekräftige Statistiken vorhanden.<sup>114</sup> Während in Deutschland rund 25 Prozent der gefälltten Urteile über Strafbefehle, also rein schriftlich, zustande kamen, bildet die Schweiz einen interessanten Sonderfall:<sup>115</sup>

«Laut Statistikamt waren 2010 fast 60% aller Urteile Folge rechtskräftig gewordener Strafbefehle; mehrere Autoren schätzen den Anteil sogar auf bis zu 98% ein. [...] Das Strafbefehlsverfahren (ohne Einspruch) ist somit zum Normalfall eines [Schweizer] Strafprozesses geworden.»<sup>116</sup>

Seit der stark eingeschränkten Unmittelbarkeitsmaxime werden in der Schweiz Übertretungen, Vergehen und Verbrechen, welche Freiheitsstrafen bis zu sechs Monaten mit oder ohne Bewährung nach sich ziehen, mittels Strafbefehlen rein schriftlich abgehandelt – und nicht mehr vor einem Gericht verhandelt.<sup>117</sup>

Das Prinzip der Unmittelbarkeit ist eng mit dem Prinzip der Mündlichkeit verknüpft.<sup>118</sup> Das Prinzip sieht vor, dass ausschliesslich das während der Verhandlung mündlich Vorgebrachte in die Urteilsfindung miteinbezogen werden soll. Dabei geht es einerseits darum, die Reaktionen der Befragten zu beurteilen und einen Gesamteindruck des Sachverhaltes erhalten zu können. Befragende und Befragte müssen also in der Regel zur selben Zeit am selben Ort sein. Andererseits sollen die Beschuldigten das Recht haben, vor dem Gericht selbst als Rechtssubjekt zu sprechen. In den heutigen Auslegungen der Prozessmaximen wohnen dem Mündlichkeitsprinzip sowohl das feuerbachsche Recht auf rechtliches Gehör als auch das mittermaiersche Beweiswürdigungsprinzip inne.<sup>119</sup>

Wie die Unmittelbarkeitsmaxime wird die Mündlichkeitsmaxime zugunsten der Prozessökonomie eingeschränkt; so spielt die Zweitgenannte im Rechtsmittelverfahren generell nur eine untergeordnete Rolle. Der Verzicht auf eine mündliche Verhandlung wird zwar in allen drei Ländern als Ausnahme geregelt, in der Praxis sei jedoch das Gegenteil der Fall.<sup>120</sup> Das Urteil muss den Parteien mündlich verkündet werden; zwar wird es erst mit der Zustellung der schriftlichen Urteilsausfertigung rechtskräftig, doch ist das Gericht vom Moment der Bekanntgabe an daran gebunden. Hinzu kommt, dass das mündliche, unmittelbare Hauptverfahren von schriftlichen, mittelbaren Akten umrahmt und durchdrungen ist, welche entweder im Vorverfahren oder während der Hauptverhandlung entstanden beziehungsweise entstehen. In der Gerichtsverhandlung findet ein konstanter medialer Aggregatswechsel von Sprache statt: Gerichtsakten werden verlesen, Gesagtes wird zu Protokollen verschriftlicht, jene Protokolle wieder verlesen, das Urteil wird zuerst mündlich verkündet und dann schriftlich zugestellt usw.

114 Vgl. Republik Österreich, Parlament: Mandatsverfahren (Web).

115 Vgl. Riklin 2014, S. 173.

116 Ebd., S. 174.

117 Vgl. Bondolfi: Grossinquisitoren? (Web): Dies kann etwa unter Berücksichtigung von Unzurechnungsfähigkeit sogar bei Mord der Fall sein.

118 Zu den drei Prozessgrundsätzen vgl. Huber: Prozessgrundsatz der Unmittelbarkeit, S. 3–10 (Web); zum Zusammenhang von Unmittelbarkeitsgrundsatz und anderen Prozessgrundsätzen vgl. ebd., S. 31–42.

119 Vgl. Vismann 2011, S. 120.

120 Vgl. Huber: Prozessgrundsatz der Unmittelbarkeit, S. 33 (Web).

Das Öffentlichkeitsprinzip hängt mit den beiden anderen Grundsätzen zusammen, denn die (potenzielle) Teilnahme der Bürger\*innen als Zuschauer\*innen gewährleistet die Beobachtung und Kontrolle des «fair trials»<sup>121</sup> und gehört so «zu den Grundlagen eines demokratischen Rechtsstaates».<sup>122</sup> Der offizielle Zweck des Öffentlichkeitsprinzips ist die Stärkung des Vertrauens der Bürger\*innen in die Rechtsprechung: «Die Zuschauer können sich nur dann eine Meinung über die Richtigkeit des Urteiles bilden, wenn sie während der mündlichen Verhandlung die unmittelbare Beweisaufnahme mitverfolgen können.»<sup>123</sup> Die Volksöffentlichkeit ist dann gegeben, wenn die breite Masse an der mündlichen Hauptverhandlung und Urteilsverkündung ungehindert teilnehmen kann, sofern die Sittlichkeit, die öffentliche Ordnung oder die Verhandlung selbst dadurch nicht gestört werden.<sup>124</sup> Zur Wahrung der Privatheit von Informationen kann die Öffentlichkeit mittels eines Antrags (auch nur für Teile der Verhandlung) ausgeschlossen werden. Die Urteilsverkündung hingegen erfolgt immer öffentlich. Im Unterschied zur Volksöffentlichkeit erstreckt sich die Parteiöffentlichkeit nicht nur auf das mündliche Verfahren und die Urteilsverkündung, sondern umfasst auch die Einsicht in schriftliche Prozesshandlungen im Vor- und Hauptverfahren für die in ein Gerichtsverfahren Involvierten.

### 3.2 Das «eine» und das «andere» Theater

Dass die Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts als eine «Perspektive der Geschichte einer Disziplinalgesellschaft»<sup>125</sup> gelesen werden kann, konnte bereits in diversen theaterwissenschaftlichen Untersuchungen schlüssig dargelegt werden.<sup>126</sup>

«Das Theater als architektonisches, maschinelles und soziales Ensemble diene immer auch der Reproduktion von Macht, der Verfestigung von Denk- und Sehgewohnheiten, dem Verbindlich-Machen von politisch gewünschten Lebensformen. Was sich auf öffentlichen Bühnen inszeniert, ist Ausdruck bestehender Machtverhältnisse, indirekt selbst dort, wo diese Macht ihre Infragestellung verkraftet.»<sup>127</sup>

Der Theaterwissenschaftler Andreas Hetzel definiert vier Ziele von Strategien des Disziplinarispositivs in der Theatersphäre: Autor\*innen, Schauspieler\*innen,

121 Ebd., S. 3. So der Wortlaut von Art. 6 der Europäischen Menschenrechtskommission.

122 Riklin 2014, S. 175.

123 Huber: Prozessgrundsatz der Unmittelbarkeit, S. 5 (Web).

124 Erstinstanzliche Hauptverhandlungen sind in der Schweiz in der Regel allgemein zugänglich und erfüllen so theoretisch das Prinzip der Öffentlichkeit. Durch die massive Beschneidung des Unmittelbarkeitsprinzips und in der Konsequenz des Mündlichkeitsprinzips finden weniger Gerichtsverhandlungen statt, die potenziell besucht werden könnten – somit ist die Einhaltung des Öffentlichkeitsgrundsatzes und letztlich sogar der Rechtstaatlichkeit infrage zu stellen.

125 Hetzel 2017, S. 54.

126 Vgl. ebd.; vgl. Müller-Schöll 2017, vgl. Haß 2017; vgl. Matzke 2012; vgl. Eigenmann 1994.

127 Hetzel 2017, S. 50.

Zuschauer\*innen und eine über das Publikum vermittelte Öffentlichkeit.<sup>128</sup> Gemäss Klaus Lazarowicz bilden die Autor\*innen zusammen mit den Schauspieler\*innen und den Zuschauer\*innen eine «triadische Kollusion»<sup>129</sup> und erschaffen eine Schau-Kunst. Korte wirft relativierend ein, dass diese Aussage für das 18. Jahrhundert nicht gelte, da den Autor\*innen hinsichtlich des Publikumsverhaltens eine untergeordnete Funktion zukomme: Die Mehrheit der damaligen Zuschauer\*innen sei nicht ins Theater gegangen, um Dramen von bestimmten Autor\*innen zu sehen, sondern um der einzelnen Schauspieler\*innen willen.<sup>130</sup> Die sukzessive Aufwertung des Dichterberufs im Laufe des 19. Jahrhunderts sei «nur um den Preis disziplinierter Schauspieler zu haben, die sich dem Wortlaut, der Konzeption und dem erschlossenen Sinn der Stücke unterwerfen – bis hin zur souveränen Textsicherheit und Deklamationsfestigkeit –, und disziplinierten Zuschauern, die das Spiel nicht stören».<sup>131</sup>

«Das» Theater bestand im 18. Jahrhundert aus einer ungeheuren Bandbreite an Theaterformen, Spielorten und Publika, welche lange koexistierten. Durch aufklärerische Theaterreformen ging diese Varietät sukzessive, jedoch keineswegs linear zurück.<sup>132</sup> Von der theaterhistoriografischen Forschung wurde eine Dichotomie zwischen Wandertheatertruppen und stehenden Häusern beziehungsweise zwischen textzentriertem Kunsttheater und körperbetontem Stegreiftheater konstruiert.<sup>133</sup> Für Letzteres prägt Rudolf Münz in seiner gleichnamigen Publikation den Begriff des «anderen» Theaters.<sup>134</sup> Ich folge der Auslegung des Theaterwissenschaftlers Friedemann Kreuder, der in seiner Studie *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts* die Koexistenz verschiedener Theaterformen betont und die Theaterreformen als Antwort auf das «andere Theater» vorschlägt.<sup>135</sup> Um diese Zeit ist eine Institutionalisierung des «einen» Theaters (in Abgrenzung zum «anderen» Theater) zu beobachten, welche sowohl das Verständnis von Theater als auch das Verhalten im Theater nachhaltig und bis in die Gegenwart geprägt hat.<sup>136</sup>

Im Kontrast zu Bürger\*innen mit festem Wohnsitz bildeten die umherfahrenden Wandertheatertruppen eine Abweichung von der sesshaften Norm. Den deutschen Wanderbühnen, welche ab dem beginnenden 17. Jahrhundert im herrschaftlich vielgliedrigen Heiligen Römischen Reich umherzogen, haftete wegen ihres nomadischen Daseins ein schlechter Ruf an; «sie [die Komödianten] wurden der

128 Vgl. ebd.: Hetzel erwähnt an dieser Stelle neben den Autor\*innen auch Regisseur\*innen. Ich gehe nicht auf diesen Berufsstand ein, da seine historische Entwicklung und die des Regiebegriffes gerade für das 18. Jahrhundert sehr umstritten sind, vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 87. Ich verwende hier dezidiert auch das weibliche Genus, denn gerade ab den 1770er-Jahren gab es vermehrt Schriftstellerinnen.

129 Lazarowicz 1997, S. 97.

130 Vgl. Korte 2012, S. 17: «Es ist die Leistung der Schauspielerinnen und Schauspieler, die den Theatererfolg sichert, nicht aber das Stück selbst.»

131 Ebd., S. 47.

132 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 18.

133 Vgl. Hulfeld 2007.

134 Vgl. Münz 1979.

135 Vgl. Kreuder 2010.

136 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 18 f.

heterogenen Gruppe der Fahrenden, Fremden und Heimatlosen zugerechnet.»<sup>137</sup> Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen standen unter Verdacht, ein ungeordnetes, sittenloses Leben zu führen, was sie zu Randständigen der Gesellschaft machte.<sup>138</sup> Wandertruppen, welche meist als Familienbetriebe organisiert waren, spielten unter der Leitung eines Prinzipals oder einer Prinzipalin ebenerdig oder auf Podiumsbühnen auf Marktplätzen, in Scheunen, Gasthäusern, Bretterbuden, Ball-, Gilden- und Rathhäusern, je nachdem, ob und für welche Dauer sie von den lokalen Obrigkeiten eine Spielerlaubnis erhielten.<sup>139</sup> Um genügend Einnahmen zu erzielen, wurde während des Aufenthaltes eine sehr hohe Aufführungsdichte angeboten. Es war damals durchaus üblich, dass Zuschauer\*innen mehrmals hintereinander dieselben Aufführungen besuchten.<sup>140</sup> Die Truppen spielten vornehmlich komische Opern sowie aus dem Italienischen, Französischen und Englischen ins Deutsche übersetzte und meist stark abgewandelte Heldenepen und Komödien, welche auch historisch-politische Inhalte aufweisen konnten.<sup>141</sup> Diese Darbietungen wurden von derb-komischen, körperbetonten Zwischenspielen einer lustigen Figur wie Hanswurst, Pickelhäring oder Harlekin unterbrochen.<sup>142</sup> Allgemein folgte eine Theatervorstellung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein einer Nummerndramaturgie, welche keine inhaltliche Kohärenz aufwies: Prologe, Vorspiele, Zwischenspiele wie Tanz-, Akrobatik- und Musikeinlagen, Lazzi, Hauptstücke, Nachspiele, Epiloge wurden aneinandergereiht.<sup>143</sup> Der Blick der Zuschauer\*innen sei somit ein <zerstreuter> gewesen, der nur kurzzeitig das Bühnengeschehen fixierte, um sich dann wieder dem Treiben abseits der Bühne zu widmen:<sup>144</sup>

«Als ungünstig [für die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen] erwies sich lange die Mobilität der Theaterbesucher. Denn es war keineswegs allorts Usus, dass das Parterre- und Galeriepublikum auf Bänken saß. In vielen Theatern gab es im 18. Jahrhundert Stehplätze, die es den Prinzipalen ermöglichten, einer größeren Anzahl von Zuschauern Einlass zu gewähren. Es lag nahe, auch während der Vorstellung im Zuschauerraum umherzugehen und beispielsweise soziale Kontakte zu pflegen. Zuweilen

137 Becker-Cantarino 1987, S. 305; vgl. Kotte 2013, S. 288: «Comödie fungiert als Synonym für Theater, gleich ob es sich um ernste Themen handelt oder nicht, auch Tanz fällt unter die Bezeichnung.» Entsprechend meint der Begriff <Komödianten> unspezifisch Schauspieler\*innen; vgl. Ruppert 1995, S. 36.

138 Vgl. Becker-Cantarino 1987, S. 319.

139 Vgl. ebd., S. 305; vgl. Müller 2019, S. 154.

140 Vgl. Korte 2012, S. 18.

141 Vgl. Hochholding-Reiterer 2014, S. 18 f.: Eine Trennung zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur ist im 18. Jahrhundert noch unbekannt und etablierte sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts; vgl. Korte 2012, S. 37: Korte geht davon aus, dass sich diese Dichotomie in der Theatersphäre gar erst im späten 19. Jahrhundert etablierte. Zum Programm der Wandertheatergruppen vgl. ebd., S. 19; vgl. Fick 2010, S. 314.

142 Zur lustigen Figur in Haupt- und Staatsaktionen vgl. Kotte 2013, S. 281 f., S. 288–291.

143 Vgl. Heßelmann 2012, S. 84; zum Repertoire des Wandertheaters und zu Gottscheds Theaterreform vgl. Fick 2010, S. 314–321.

144 Vgl. Heßelmann 2012, S. 84.

unterbrach man das Bühnengeschehen durch lautstarke Zwischenbemerkungen, griff ohne Scheu in die theatrale Aktion ein oder sang bei populären Liedern lauthals mit.»<sup>145</sup>

Die Vorstellungen standen allen Schichten der Bevölkerung offen: «Das Mischpublikum trifft sich im Bedürfnis, die eigene Schau-Lust zu befriedigen; es dominiert die Sinnlichkeit.»<sup>146</sup> Das Theater war folglich nicht nur ein Ort, an dem die Schaulust befriedigt werden konnte, sondern auch ein Ort des sozialen Austauschs verschiedener Schichten. Der junge Literaturprofessor und Theaterreformer Johann Christoph Gottsched wandte sich dezidiert gegen die «Haupt- und Staatsaktionen» – wie er die Darbietungen der Wanderbühnen polemisch nannte –, die das Publikum zwar belustigen, jedoch nicht bilden würden.<sup>147</sup> In seiner Rede *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*, welche er 1729 in der Leipziger Vertrauten Rednergesellschaft hielt, sprach er sich gegen das ungedruckte und somit kaum zensierbare Repertoire der Wandertruppen um 1700 aus.<sup>148</sup>

«Ich rede also hier, meine Herren, von einer regelmäßigen und wohleingerichteten Tragödie, nicht aber von denjenigen Missgeburten der Schaubühne, die unter dem prächtigen Titel der Haupt- und Staatsaktionen mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekins pflegen aufgeführt zu werden [...]. Denn sie sind keine Nachahmungen der Natur, da sie sich von der Wahrheit fast überall entfernen. Sie sind nicht mit der Absicht verfertigt, dass der Zuschauer erbaut werde. Sie erregen keine großen Leidenschaften, geschweige, dass sie selbige in ihre Schranken bringen wollen. Sie sind nicht fähig, edle Empfindungen zu erwecken oder die Gemüter der Zuschauer zu einer großmütigen Verachtung des Unglücks zu erheben, sondern sie befördern vielmehr die Kleinmut und Zaghaftigkeit durch die Beispiele ohnmächtiger und verächtlicher Helden.»<sup>149</sup>

Gottsched liess den Harlekin 1737 in einem Theaterspiel in Zusammenarbeit mit Friederike Caroline Neuber und ihrer Theatertruppe effektiv, jedoch keinesfalls nachhaltig, symbolisch von den deutschen Bühnen vertreiben.<sup>150</sup>

Angesichts der sozial geächteten Schauspieler\*innen und des künstlerischen Desinteresses der frühbürgerlichen Aufklärungsgeneration an Theaterformen mag es umso erstaunlicher erscheinen, dass Gottsched gerade das Theater als Medium zur Verbreitung einer bürgerlichen Moralphilosophie auserkoren und ihm ein pädagogisches Potenzial zugestanden hatte. Ruppert zufolge ist Gottscheds Programmatik in der Tradition des protestantischen Schultheaters des 17. und frühen 18. Jahrhun-

145 Ebd., S. 88.

146 Vgl. Korte 2012, S. 33.

147 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 252; vgl. Kotte 2013, S. 281, S. 288–291: Der Begriff «Haupt- und Staatsaktionen» setzte sich in den 1730er-Jahren als Gattungsbegriff durch, der auch von den Truppen selbst verwendet wurde.

148 Vgl. Korte 2012, S. 49; vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 251 f.

149 Gottsched 1972, S. 5 f.

150 Vgl. Kotte 2013, S. 300.

derts zu verorten.<sup>151</sup> Einem simplen Schema des Modelllernens folgend, sei Gottsched davon ausgegangen, dass die Zuschauer\*innen unmittelbar das nachahmten, was ihnen auf der Bühne exemplarisch vorgemacht werde.<sup>152</sup> Bevor das Theater als Sittenschule wirken konnte, musste es jedoch zuerst gereinigt werden.<sup>153</sup> Gottsched war einer der Ersten, welcher eine ‹theaterpolicyliche› Disziplinierung des Publikums und ein Extemporierungsverbot forderte.<sup>154</sup> Dem Theater wurde im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Künsten und Medien, allen voran der Schrift, eine einzigartige massensuggestive Wirkungsmacht zugeschrieben.<sup>155</sup> Die Schulmetaphorik des Theaters hielt sich als Allgemeinplatz bis ins ausgehende 18. Jahrhundert.<sup>156</sup>

Um das Publikum zu ‹erbauen›, übertrug Gottsched die französische *doctrine classique* auf das deutsche Trauerspiel.<sup>157</sup> Seine Bestrebungen, die französische Regelpoetik ins Deutsche zu übertragen, missfiel vielen Zeitgenossen, allen voran Gotthold Ephraim Lessing, der sich im 17. *Literaturbrief* 1759 deutlich zu Gottscheds Frankophilie äussert:

«Er [Gottsched] verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen und *Oui Monsieur* verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen; er verfertigte, wie ein Schweitzerischer Kunstrichter sagt, mit Kleister und Scheere seinen Cato; [...] er legte seinen Fluch auf das Extemporiren; er ließ den Harlequin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlequinade war, die jemals gespielt worden; kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern als der Schöpfer eines ganz neuen seyn. Und was für eines neuen? Eines französirenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsort angemessen sei oder nicht. Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmercken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen.»<sup>158</sup>

151 Vgl. Ruppert 1995, S. 31.

152 Vgl. ebd., S. 30: «Weder als Einfühlung noch als Katharsis denkt Gottsched Medienwirkungen, sondern ausschließlich als ‹analoge Reproduktion› des im Helden-Exempel veranschaulichten moralischen Lehrsatzes.»

153 Vgl. Heßelmann 2002, S. 254 f.

154 Vgl. Korte 2012, S. 35; vgl. Iseli 2009, S. 81. Im Folgenden benutze ich die alte Schreibweise von ‹Policy› beziehungsweise ‹policylich›, um die zeitliche Verortung auf den ersten Blick sichtbar zu machen.

155 Vgl. Ruppert 1995, S. 37.

156 Vgl. Korte 2012, S. 38.

157 Vgl. Schößler 2017, S. 39. Nicht nur die Tragödie vermag nach Gottsched zu ‹erbauen›, sondern auch die Komödie könne durchaus vergnügen. Die sächsische Verlachkomödie, auch sächsische Typenkomödie genannt, in der das Verhalten lasterhafter Personen als lächerlich vorgeführt wird, sollte das Publikum durch das Auslachen der karikierten Lastercharaktere zur Einsicht und Besserung bringen; so etwa die Dramen von Gottscheds Frau Luise Adelgunde Victorie Gottsched (zum Beispiel *Die Pietisterei im Fischbeinrocke*).

158 Lessing 1997, S. 499 f.

Lessing, der sich gegen Gottscheds Anleihen aus dem französischen Klassizismus ausgesprochen hatte, übersetzte bemerkenswerterweise nicht die Dramen Shakespeares – wie angesichts seiner Bevorzugung des englischen Theaters angenommen werden könnte –, sondern jene des französischen Aufklärers Denis Diderot, welcher das Paradigma der vierten Wand («un grand mur»<sup>159</sup>) geprägt hatte.<sup>160</sup> Anders als Gottsched las Lessing Aristoteles im Original und nahm so eine eigene *Poetik*-Rezeption vor. Lessings Übersetzung von *eleos* und *phobos* als «Furcht» und «Mitleid», wobei «Mitleid» die «selbstbezogene Furcht» meint, ist symptomatisch für das Aufkommen der Rührseligkeit als Tugend.<sup>161</sup> In Diderots *genre serieux* entstammen die Protagonist\*innen noch dem Kleinadel, die Konflikte sind aber bereits jene einer bürgerlichen Kleinfamilie. Lessing brach 1755 im Drama *Miss Sara Sampson* mit der Ständeklausel und erschuf so das erste bürgerliche Trauerspiel. *Minna von Barnhelm* war 1767 Lessings gattungskonstituierendes rührendes Lustspiel. Er nutzte das Theater als Massenmedium, um für das sich formierende Bürgertum eine neue Identifikationsplattform zu erschaffen.<sup>162</sup>

### 3.2.1 Disziplinierung der Schauspieler\*innen: Theatergesetze

Damit das Theater den Bildungsauftrag als Sittenschule erfüllen konnte, musste der Schauspielberuf aufgewertet werden.<sup>163</sup> Eine Nobilitierungsstrategie war die Errichtung von Ausbildungsstätten. Für die Entwicklung einer deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert war die Academie der Schönemannischen Gesellschaft in Schwerin im Jahr 1753 grundlegend, die als erste deutsche Theaterakademie von Conrad Ekhof initiiert wurde.<sup>164</sup> Ihr Programm umfasste Stücklektüren und Analysen, Figurenkonzeptionen und Repertoirekuration, ausserdem die Diskussion der Schauspielkunst und von Aufführungen.<sup>165</sup> Zentral war das Erlernen einer «Grammatik der Schauspielkunst»,<sup>166</sup> das Verständnis der körperlichen Ausdrucksfähigkeit als eigene Sprache, welche «feinste Gefühlsnuancen»<sup>167</sup> auszudrücken vermochte.<sup>168</sup> Die Verinnerlichung von Ekhofs «Grammatik» führte zu einem psychologisch-realistischen

159 Diderot 2014, S. 462.

160 Zum Verhältnis, das Lessing zu Shakespeares Stücken hatte, vgl. Fick 2010, S. 199, S. 347.

161 Vgl. ebd., S. 339.

162 Vgl. Korte 2012, S. 34. Tragödien und Trauerspiele vermochten sich bis ins frühe 19. Jahrhundert nur schwer gegen Komödien, Lustspiele, Possen, Operetten und Singspiele durchzusetzen, die noch immer den Grossteil des Repertoires ausmachten.

163 Vgl. Heßelmann 2002, S. 254 f.

164 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 118.

165 Vgl. ebd., S. 121.

166 Knudsen 1957, S. 284.

167 Heßelmann 2012, S. 83.

168 Vgl. Hochholdinger-Reiterer, S. 111, Fussnote 128: Hochholdinger-Reiterer weist mit Peter Ernst darauf hin, dass der Begriff «Grammatik» bis Mitte des 19. Jahrhunderts nicht klar von jenem der Rhetorik, des Stils und der Sprachkunst abgegrenzt wurde.

Schauspielstil, welcher das «eine» Theater dominierte.<sup>169</sup> Die orale Kultur wurde im Literaturtheater von «rationalistischen Mechanismen verschleiert [...], damit sich die Wirkungsmacht der wahrhaftigen Bilder der «Natur» ungestört entfalten»<sup>170</sup> könne. Gemäss der Theaterwissenschaftlerin Hochholdinger-Reiterer weist das Ausbildungskonzept Schriftlichkeit als bestimmendes Prinzip auf – dies gehe zwangsläufig mit der Theoretisierung von Schauspielkunst einher.<sup>171</sup>

«Während für die Profilbildung des «einen» Theaters das «andere» eine unabdingbare Voraussetzung darstellt, ist die Verdrängung des Letzteren das unabdingbare Symptom einer den Prinzipien der Schriftlichkeit gehorchenden Historisierung. Das «andere» Theater hält als illiterarisches und körperbetontes die Funktion des Theaters als Sehnsuchtsort bewusst; das «eine» Theater als erfolgreicher Agent der Schriftlichkeit bemüht sich durch Simulation der «Natur» um die Verschleierung dieses Potenzials zur Erschaffung einer «anderen Wirklichkeit.»<sup>172</sup>

Wie in der Rechtssphäre korrespondierte auch in der Theatersphäre die Disziplinierungsabsicht ab dem 18. Jahrhundert mit einer Ausdifferenzierung und Professionalisierung. Auch im Theater galt es, «Aufgaben und Pflichten vor aller Sanktionsandrohung exakt [zu] definieren und im Sinne eines effizienten arbeitsteiligen Prozesses exakt anzuordnen».<sup>173</sup> In Form von Theatergesetzen, welche zusammen mit denunzierenden Steckbriefen von Schauspieler\*innen in Theaterperiodika publiziert wurden, wurde versucht, deren Verhalten sowie jenes der Theaterzuschauer\*innen zu regulieren. Die Theatergesetze wurden durch «Policeygesetze» nicht anerkannt.<sup>174</sup> Über die Disziplinierung der Schauspieler\*innen sollte dem Berufsstand eine Modellrolle zukommen; nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Alltag. Pointiert hält dies Johann Wolfgang von Goethe 1803 in seinen *Regeln für Schauspieler* (Paragraf 75) fest: «Der Schauspieler soll auch im gemeinen Leben bedenken, daß er öffentlich zur Kunstschau stehen werde.»<sup>175</sup>

Längerfristig lässt sich im 18. Jahrhundert eine sukzessive, nichtlineare Transformation von Wanderbühnen zu stehenden Theaterhäusern beobachten.<sup>176</sup> Durch die Errichtung von stehenden Spielorten wurden die Schauspieler\*innen zu einem festen Wohnsitz animiert. Die Sesshaftigkeit war Voraussetzung für die Erlangung des Bür-

169 Vgl. Braun: Gender 2006, S. 13 f.: Die Geschlechterforscherin Christina von Braun hinterfragte die tradierte Trennung von Stimme und Schrift, welche aufgrund der Dichotomie von gesprochener und geschriebener Sprache über einen langen historischen Prozess zu einer Trennung von Geist und Körper, Kultur und Natur, Vernunft und Gefühl geführt habe. Diese Zuordnungen würden sich noch heute im Männer- beziehungsweise Frauenbild widerspiegeln.

170 Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 83.

171 Vgl. weiterführend zur «Grammatik» bürgerlich-naturalisierter Geschlechtercharaktere: ebd., S. 298.

172 Ebd., S. 348.

173 Dewenter und Jakob: Einleitung 2018, S. 10.

174 Vgl. Heßelmann 2018, S. 49.

175 Goethe 1998, S. 879.

176 Vgl. Rector 2012, S. 63; vgl. Matthes 1995, S. 17.

gerrechtes sowie – sofern man sich unter den wachsamen Augen der Mitbürger\*innen sittsam verhielt – für sozialen Aufstieg und Prestige.<sup>177</sup> Theatergesetze, welche im Heiligen Römischen Reich nicht einheitlich geregelt waren, sind als Dokumente berufsständischer Bemühungen um Professionalisierung und Verbürgerlichung zu verstehen.<sup>178</sup> Die Fremddisziplinierung zog eine Internalisierung von Konventionen und Normen nach sich, welche sich in Selbstdisziplinierung niederschlug. So manifestierte sich das Disziplinaridispositiv im Theater mittels extrinsischer Strategie und intrinsischen Kalküls.

«Im Zuge des Zivilisationsprozesses im Theater werden mit den Theatergesetzen alle Beteiligten – auch die Direktion – gebunden und verändert. Der Direktor etabliert sich mit den Theatergesetzen als institutionelle Vernunft, die allgemein gültige Gesetze repräsentiert und durchsetzt und ihnen damit ebenso unterworfen ist wie die SchauspielerInnen, sind sie doch ‚die Vernunft selbst‘. Die Gesetze verfolgen mittels Professionalisierung des Theaters das Ziel einer möglichst perfekten Illusionswirkung auf der Bühne und sollen darüberhinaus mit der Herausbildung eines an den Bürgern orientierten neuen Arbeitsethos’ [sic] im Theater und der Anlehnung an bürgerliche Sittlichkeitswerte zur Integration der Theaterleute in die bürgerliche Welt beitragen.»<sup>179</sup>

Für die Überwachung der Befolgung der «Hausgesetze»<sup>180</sup> war eine «Theaterpolicey» zuständig, welche auch sanktionierend eingriff. Der Theaterwissenschaftler Jan Lazardzig konnte aufzeigen, dass im 18. Jahrhundert die Erhaltung der «guten Ordnung» durch die «Policey» mit der Bewahrung der Ruhe im Theater einherging.<sup>181</sup>

Der aufgewertete Stand der Schauspieler\*innen sollte eigene Gesetze, ja sogar ein eigenes Berufsgesetz erhalten und so auch rechtlich repräsentiert werden:<sup>182</sup> «Das Schauspiel muss in Deutschland einen Stand in der Gesellschaft ausmachen. Es muss eigene Gesetze bekommen und die Gesetze müssen durch einen Schluß den übrigen Gesetzen beigefügt werden.»<sup>183</sup> Da die Theatergesetze, deren Erlass durch die Direktion seit den 1780er-Jahren in fast jedem stehenden Theater die Regel war, nicht wie gewünscht befolgt wurden, wurde die Forderung laut, sie von «höchster Instanz [zu] dekreditier[en]».<sup>184</sup> Wie die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke in ihrer Studie *Arbeit am Theater* aufzeigt, ging die Forderung nach einer nationalen Theatergesetzgebung mit jener nach festen Theaterhäusern einher:

177 Vgl. Heßelmann 2002, S. 254.

178 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 134; vgl. Heßelmann 2018.

179 Eigenmann 1994, S. 133.

180 Heßelmann 2018, S. 36.

181 Vgl. Lazardzig 2014.

182 Vgl. Heßelmann 2018, S. 55.

183 Reichard, Heinrich August Ottokar (Hg.): Theater-Kalender, auf das Jahr 1792, Gotha 1792, S. 38. Zit. nach: Heßelmann 2018, S. 49.

184 Heßelmann 2018, S. 49, Zitat S. 37.

«Die Theatergesetze zielen [...] auf eine Konstituierung der theatralen Praxis im doppelten Wortsinn; als *statuo* auf die Einrichtung eines festen Hauses wie auch auf den performativen Akt der Gesetzgebung, *constitutio*, als gemeinsame Setzung. Über die theatralen Gesetze soll nicht nur eine andere Form der Theaterpraxis hervorgebracht werden, Ziel ist es auch, sie festzuschreiben.»<sup>185</sup>

Die anhaltende Forderung nach einer nationalen Theatergesetzgebung flankierte den Ruf nach stehenden bürgerlichen Nationaltheatern.<sup>186</sup>

### 3.2.2 Nationaltheater und Nationalgeist

Diverse Hoftheater, welche sich dem bürgerlichen Publikum öffneten, nannten sich Nationaltheater, obschon sie hinsichtlich des Programms keine bürgerlichen oder nationalen Ideen verfolgten, sondern vielmehr im Sinne des aufgeklärten Absolutismus das Theater als «Untertanen-Erziehung» instrumentalisieren. Gemäss dem Kulturhistoriker Reinhart Meyer sind die höfischen Nationaltheater als «Zentren gegenrevolutionäre[r] Tendenzen» zu verstehen.<sup>187</sup>

Der erste bürgerliche Nationaltheaterversuch mit einer dezidiert nationalen Agenda wurde 1767 von wohlhabenden Entrepreneuren um den Prinzipal Abel Seyler gegründet. Die Leitung der sogenannten Hamburgischen Entreprise übernahm bis 1768 der Schriftsteller Johann Friedrich Löwen. Gotthold Ephraim Lessing wurde als Dramaturg beschäftigt; seine *Hamburgische Dramaturgie* begleitete den bürgerlichen Nationaltheaterversuch und machte die Theaterkritik als literarisches Genre in Zeitschriften populär.<sup>188</sup> Löwens Programmatik weist Ähnlichkeiten mit der theatralen Sittenschule Gottscheds auf.<sup>189</sup> Während Löwen als theaterpraxisferner Intellektueller die Hamburger Entreprise leitete, übernahm der berühmte Schauspieler Conrad Ekhof, dessen 1753 mitbegründete Academie der Schönemannschen Gesellschaft sich in der Zwischenzeit aufgelöst hatte, die praktische Ausbildung der Mitglieder. In dieser organisatorischen Teilung sieht Hochholdinger-Reiterer eine Anlage der «Gewaltentrennung in eine künstlerische und eine kaufmännische Leitung»<sup>190</sup> der im 19. Jahrhundert sich formierenden Theaterstruktur. Die beschriebene Gewaltentrennung im Theater wurde jedoch in Wirklichkeit nicht umgesetzt, da Löwen von den Schauspieler\*innen abgelehnt wurde; faktisch hatte Ekhof die Leitung inne.<sup>191</sup> Bereits

185 Matzke 2012, S. 149, Hervorhebung im Original.

186 Vgl. Heßelmann 2018, S. 48 f.

187 Beide Zitate: Meyer 1983, S. 142.

188 Vgl. Lessing 1985, S. 181–694.

189 Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 299.

190 Ebd., S. 296.

191 Vgl. ebd., S. 298: «Dass der Direktor mit seinen Vorlesungen in der Praxis allerdings innerhalb kurzer Zeit scheiterte, weil die Akteurinnen und Akteure ihm die Gefolgschaft verweigerten, ist Beleg für das in den 1760er-Jahren noch durchaus dominante schauspielerische Standesbewusstsein, das sich der Verschriftlichung und Theoretisierung seiner praktischen Arbeit entzieht, und charakteris-

zwei Jahre später scheiterte das bürgerliche Nationaltheaterprojekt aufgrund diverser intra- und extratheatraler Gründe.<sup>192</sup>

Lessing sieht das Scheitern der Hamburgischen Entreprise aber vor allem in der nationalen Identitätsverweigerung begründet:

«Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen [...].»<sup>193</sup>

Das Nationaltheater wurde als ständeübergreifender Bildungsauftrag angesehen. Es sollte Ausdruck eines deutschen Charakters sein. Wie «Nationalismus» sei der Begriff «Schauspielkunst», der um 1750 erfunden wurde, als «Zukunftsbezug zu interpretieren [...], dem noch keinerlei «Realität»<sup>194</sup> zugekommen sei, so Hochholdinger-Reiterer. Ein deutscher Volksbegriff sollte sich erst in Abgrenzung zum kollektiven Feindbild «des Franzosen» in Form von antinapoleonischer Propaganda etablieren.<sup>195</sup>

Die Wortwahl der theater- oder auch schauspielakademischen internen «Verfassungen» mit ihren «Grundgesetzen» und «Artikeln» sind vor dem Hintergrund von Montesquieu's *Vom Geist der Gesetze* zu lesen.<sup>196</sup> Der Untertitel gibt Aufschluss über das ambitiöse Vorhaben des Autors: *Oder von der Beziehung, welche die Gesetze zur Verfassung einer jeden Regierung, zu den Sitten, zum Klima, der Religion, dem Handel usw. aufweisen müssen, wozu der Autor noch neue Untersuchungen über die römischen Erbfolgesetze, die französischen Gesetze und die Lehensgesetze hinzugefügt hat.* Montesquieu verbindet in dieser Schrift den naturwissenschaftlichen Gesetzesbegriff mit jenem des positiven Rechtes und untersucht so systematisch den Zusammenhang zwischen den Gesetzen einer Nation und ihrem Volksgeist.

«Nahm man den «Volksgeist» beim Wort, sollte Recht eben nicht vom Staat autoritär aufoktroierte Verordnung, sondern sich in der Geschichte und der menschlichen Gesellschaft bildendes, von den Juristen nur erforschetes und wissenschaftlich verwaltetes Volksrecht, «Volkssitte» sein [...].»<sup>197</sup>

tisch dafür, dass sich auch theoretische Überlegungen zur Schauspielkunst immer im Grenzbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit befinden»; vgl. ausserdem Kotte 2013, S. 298.

192 Vgl. Kotte 2013, S. 297 f.

193 Lessing 1985, S. 684.

194 Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 23.

195 Vgl. ebd., S. 337.

196 Vgl. Wortmann 2018, S. 101.

197 Fögen 1974, S. 55; vgl. Mährlein 2000, S. 18: Gemäss dem Rechtswissenschaftler existierte im 18. und 19. Jahrhundert kein sachlicher Unterschied zwischen den Begriffen «Volksgeist» und «Nationalgeist».

Für Montesquieu spielen Umweltfaktoren eine entscheidende Rolle, allen voran das Klima, welches mittels längerfristiger physikalischer Reaktionen wie dem Zusammenziehen von Gewebe oder dem ‹Schrumpfen› der Nerven bei kühlen Temperaturen bei der Ausbildung eines ‹Nationalgeist[s]›<sup>198</sup> – wichtig sei. Letztgenannter bringe wiederum eine spezifische Rechtssitte hervor und schlage sich dem Naturrecht folgend in der Kodifizierung nieder.<sup>199</sup>

Montesquieus Klimalehre, welche bereits Aristoteles in seiner *Politik* in Grundzügen vorgezeichnet hatte und die seit Jean Bodins Schriften ab dem Ende des 16. Jahrhunderts in ganz Europa bekannt war, konsolidierte sich im Zuge der Nationalstaatenbildung auch in den Schriften zur Nationaltheaterbewegung im deutschsprachigen Raum.<sup>200</sup> Die Idee dabei war, dass verschiedene Länder aufgrund ihrer geografischen Lage und des spezifischen Klimas unterschiedliche Schauspielstile aufwiesen, da die Körpersäfte – im Sinne der Humoralmedizin – anders verteilt seien. So schildert etwa der österreichische Justiz- und Theaterreformer Joseph von Sonnenfels in den *Briefen über die wienerische Schaubühne* (1768):

«Der Ausdruck der verschiedenen Völker kömmt von ihrem Temperamente her, von dem höheren oder geringeren Grade der Hitze; die Länder, welche ihre Lage den heißeren Himmelsstrichen nähert, die Morgenländer, die Griechen, die Wälschen, sind von der Natur Gebehrdreich: die Nordländer; die Engländer besonders, behalten das Flegma auch in ihrem Aeüßerlichen: die Hand begleitet selten, oder nur in kleineren Bewegungen ihre Stimme: und diese Stimme selbst ist gesetzter, als die Stimme des Franzosen, der einen großen Gedanken durch Erhöhung des Tones herauszuheben sucht, den der Engländer seiner Größe überläßt und durch nichts aufzustützen für nöthig achtet: der Deutsche? abermal zwischen beiden gestellet, wird er aus der Hitze des Franzosen, und dem natürlichen Kalten des Engländers, eine dritte Art heraus bringen, die seine eigne seyn wird.»<sup>201</sup>

Die Nationaltheaterbewegungen im deutschen Raum befanden sich ideologisch im Einklang mit den rechtlichen Forderungen nach einer eigenen Verfassung und Gesetzgebung, wobei der Fokus der künstlerischen und intellektuellen Elite vielmehr auf humanistischen Werten und der Kultur denn auf der Zivilisierung und auf Verfassungsrechten lag.<sup>202</sup> Die Förderung eines Nationalgeists wurde in der Recht- und Theatersphäre des 18. und 19. Jahrhunderts eingehend diskutiert; eine Konjunktur

198 Schiller: Theoretische Schriften 1992, S. 198: ‹Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Übereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens ausschöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt, und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat.›

199 Vgl. Rolin 2003, S. 241 f.

200 Vgl. Rolin 2003, S. 254 f., Fussnote 110.

201 Sonnenfels 1988, S. 177.

202 Vgl. Seeba 1986, S. 160.

bürgerlicher Nationaltheater und das Inkrafttreten einer Reichsverfassung wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts Realität.<sup>203</sup>

### 3.2.3 Natur(recht) und Wahrheit

In den Schriften des Universalgelehrten Christian Wolff sind, so die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler, die Grundgedanken der Nationaltheaterbewegung vorformuliert.<sup>204</sup> Gemäss Wolff stellt die Sinnlichkeit die Grundlage der Vernunft dar, da die Erkenntnis nur durch unsere Sinne möglich sei.<sup>205</sup> Dabei wendet sich Wolff von der Vernunftbegriffsdefinition als einem «rein mathematische[n] und formelle[n] Vermögen»<sup>206</sup> ab und geht stattdessen von einem Vernunftbegriff aus, der an sich «eine Art von Poietikon»<sup>207</sup> darstelle. Diese produktive Vernunft könne durch Einbildungskraft und mittels geeigneter Zeichen dargestellt werden und so Ordnungen – «mögliche[] Welten»<sup>208</sup> – erzeugen, welche ästhetisches Vergnügen bereiteten. Eine Kunst, welche solche andere Welten erschaffen könne, bezeichnet Wolff als «*ars fingendi*».<sup>209</sup> Wolff geht davon aus, dass Vollkommenheit der Massstab für die Bewertung von Kunst sei. Durch die vollkommene Nachahmung der Natur kommt den Künsten im 18. Jahrhundert nach Wolff ein Wahrheitsanspruch zu.<sup>210</sup> Er attestiert gerade dem Theater – durch dessen sinnliche Lebendigkeit der Darstellung gegenüber anderen Künsten, insbesondere der Schrift – eine ganz besondere Wirkmächtigkeit. Gottsched, sein Schüler, führt zur sinnlichen Lebendigkeit des Theaters aus:

«Man liest, man höret sie [die dramatische Fabel] nicht nur, in einer matten Erzählung des Poeten; sondern man sieht sie gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen. Man sieht sie aber auch, nicht in todten Bildern auf dem Papiere; sondern in lebendigen Vorstellungen auf der Schaubühne. Alle ihre Helden leben. Ihre Personen denken, reden und handeln wahrhaftig. Es ist, so zu reden, kein Bild, keine Abschilderung, keine Nachahmung mehr: es ist die Wahrheit, es ist die Natur selbst, was man siehet und höret.»<sup>211</sup>

Die Forderung nach «natürlichem» Spiel, der Nachahmung der Natur als Wahrheit,<sup>212</sup> ist symptomatisch für das gesamte Jahrhundert und Ausgangspunkt des sich im 18. Jahrhundert bildenden und im 19. Jahrhundert etablierenden Illusionstheaters. Essenziell für die Erzeugung einer Illusion, welche selbst zur Wahrheit werden sollte,

203 Vgl. Matthes 1995, S. 17.

204 Vgl. zu Wolff: Haider-Pregler 1980, S. 37–45.

205 Vgl. Buchenau 2018, S. 405.

206 Ebd., S. 409.

207 Ebd., S. 407.

208 Ebd., S. 408.

209 Ebd., S. 409. Hervorhebung im Original.

210 Vgl. Buchenau 2018, S. 407 f.

211 Gottsched 1972, S. 7.

212 Vgl. Fick 2010, S. 318.

war der realistisch-psychologische Schauspielstil, von der Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach bezeichnenderweise «veristischer Schauspielstil»<sup>213</sup> genannt. Er war als eigenständige körperliche Sprache Ausdruck des Wahrheitsanspruchs des Illusionstheaters – «nicht naturalistisch abschildernd, sondern mit Bedacht ausgewählt».<sup>214</sup> Die Zuschauer\*innen seien gemäss Wolff durch das Betrachten des illusionistischen Schauspiels unmittelbar affektiv betroffen, was zu einem moralischen Erkenntnisgewinn und schliesslich zur direkten Umsetzung dieser Erkenntnis in Handlungen im Alltag führe. Wolff entwirft die Schaubühne als eine unterhaltsame Sittenschule, welche die moralische Erziehung vervollkommen solle. Die Kontinuität der zugeschriebenen pädagogisch-edukativen Funktion des Theaters bis ins 19. Jahrhundert hinein ist auch damit zu erklären, dass zu Wolffs Schülern unter anderem Gottsched, Moses Mendelssohn, Lessing und weitere prägende Literaten des 18. Jahrhunderts gehörten, die seine Philosophie der sinnlichen Erkenntnis in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelten.

Wolff beeinflusste nicht nur die Diskurse um Theater über das 18. Jahrhundert hinaus, sondern war auch auf dem Gebiet der Rechtslehre prägend. Er war einer der bekanntesten Vertreter der moral- und rechtsphilosophischen Theorie des vernünftigen Naturrechts, welches ein lückenloses, mathematisch-geometrisches, überpositives Rechtssystem für das menschliche Zusammenleben zum Ziel hat.<sup>215</sup> Er strebt eine Eindeutigkeit des Rechtes an, in der es idealiter für jeden einzelnen Rechtsfall ein entsprechendes universales und ewiges Gesetz gäbe und der Richter das Recht nur anzuwenden beziehungsweise ihm zu dienen bräuchte.<sup>216</sup> Nach Wolff gilt auch im Recht Vollkommenheit als Wahrheit.<sup>217</sup>

### 3.2.4 Theater als Gericht

#### **Friedrich Schillers *Schaubühnenrede***

Im 18. Jahrhundert konnte das «eine» Theater – verstanden als Literaturtheater mit entsprechender Anpassung des Schauspielstils und der Rezeptionsbedingungen – die moralische Erziehung, die zuvor der Kirche oblegen hatte, nahezu fliessend übernehmen. Eine einleuchtende Erklärung bietet Haider-Pregler: «[...] die bürgerlichen Tugenden – Sexualmoral, ehrbares Familienleben, tätiges Wohlverhalten dem Nächsten gegenüber – waren ja nichts anderes als säkularisierte Moralegebote der christlichen Religion.»<sup>218</sup> Gemäss Alt lässt Friedrich Schiller endgültig «die Bühne an den Platz der Kanzel treten».<sup>219</sup> In seiner berühmten Schaubühnenrede spricht

213 Baumbach 2012, S. 265.

214 Haider-Pregler 1980, S. 39.

215 Vgl. Aichele 2018, S. 270–279.

216 Vgl. Fögen 1974, S. 99; zum Naturrecht bei Wolff vgl. Fick 2010, S. 19–21.

217 Vgl. Aichele 2018, S. 270; vgl. Braun: Rechtsphilosophie 2006, S. 292.

218 Haider-Pregler 1980, S. 119.

219 Alt 2009, S. 380.

Schiller dem Theater neben einem psychologischen Nutzen sogar eine Gerichtsbarkeit zu.<sup>220</sup> Er hielt die Rede – in welcher er zunächst auf das Verhältnis von Theater und Religion eingeht (Theater als Kanzel) – unter dem Titel *Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk* am 26. Juni 1784 vor der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim.<sup>221</sup> Während Gesetze von Menschen gemacht, veränderbar und durch Appelle («Du sollst nicht!») gegen die Verletzung beziehungsweise Auflösung der Gesellschaft nur auf der Handlungsebene (Gehorsam) griffen, wirkten die ewig-göttlichen Gesetze im Innern und führten so zu einem intrinsischen Impetus zu handeln («Du sollst!») wird dieser Auffassung gemäss zu «Ich muss!».<sup>222</sup> Dies führe zu einer Stärkung der Gemeinschaft. Schiller hebt die Lebendigkeit des Theaters hervor, welche zur Wahrheit führe:

«Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Rätsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt, und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus [Richter der Unterwelt in der griechischen Mythologie] Gericht hält.»<sup>223</sup>

Ruppert hält fest, dass die Schaubühnenrede alle relevanten Denkfiguren des sittlich-moralischen Theaterkonzeptes «nahezu «mustergültig»»<sup>224</sup> zusammenfasste. Gemäss Alt war das Ziel der Rede nicht nur die Skizzierung des idealen Theaters als Sittenschule, sondern auch «den noch unerfüllten Anspruch auf die Verwirklichung eines sittlich fundierten Staatsgebildes zur Geltung zu bringen».<sup>225</sup> Im Unterschied zum Gericht, in welchem nur real vollzogene Verbrechen und Verstösse verhandelt werden können, könne das Theater – im Sinne Wolffs als *ars fingendi* – sowohl auf historische als auch auf fiktive Stoffe zurückgreifen und so eine «andere», durch die «vollkommene», psychologisch-realistische Darstellung «wahre» Welt erschaffen. Während die Rechtsprechung über die «literare Oralität»<sup>226</sup> schriftlicher Gesetze, Anklagepunkte und Urteile funktioniert, ist das Mittel des Theaters die Katharsis, welche nur

220 Vgl. ebd., S. 379.

221 Vgl. ebd., S. 378: Ein Jahr später veröffentlichte Schiller diese unter dem Titel *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* in der von ihm neu gegründeten Zeitschrift *Rheinische Thalia*. 1802 erschien der gekürzte Text unter dem Titel *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* im 4. Band seiner *Kleineren prosaischen Schriften*.

222 Vgl. Schwarte 2012, S. 29: «Es ist ein restringiertes Sollen, denn es richtet sich auf die Erhaltung eines Ist-Zustandes. Das Ensemble von Gesetzessätzen will keine Beschreibung eines Soll-Zustandes sein.»

223 Schiller: *Theoretische Schriften* 1992, S. 190.

224 Ruppert 1995, S. 19.

225 Alt 2009, S. 381.

226 Kossmann 2012, S. 94.

über die sinnlich-gemeinschaftliche Erfahrung erfolgen kann. Durch die «präsentische Bildlichkeit»<sup>227</sup> des Theaters nehme es den «gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen»<sup>228</sup> und wirke so nachhaltiger und intensiver als Moral und Gesetze:

«Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage [sic], und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längst schon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. Ohnmächtig, gleich den Schatten in einem Hohlspiegel wandeln die Schrecken ihres Jahrhunderts vor unsern Augen vorbei, und mit wollüstigem Entsetzen verfluchen wir ihr Gedächtnis. Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns *Medea* noch anschauern, wenn sie die Treppen des Palastes herunter wankt, und der Kindermord jetzt geschehen ist. Heilsame Schauer werden die Menschheit ergreifen, und in der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn *Lady Makbeth*, eine schreckliche Nachtwandlerin, ihre Hände wäscht, und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häßlichen Mordgeruch zu vertilgen. [...] So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toder Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze. Aber hier unterstützt sie die weltliche Gerechtigkeit nur – ihr ist noch ein weiteres Feld geöffnet. Tausend Laster, die jene ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen.»<sup>229</sup>

Schiller entwirft die Gerichtsbarkeit des Theaters in Abgrenzung und als Ergänzung zur weltlichen und kirchlichen Gerichtsbarkeit. Im Unterschied zu den beiden Letztgenannten könne das Theater vergangene und zukünftige beziehungsweise erfundene Verkommnisse verhandeln. Die sukzessive Verdrängung der kirchlichen zugunsten einer weltlichen Gerichtsbarkeit wurde der Theaterwissenschaftlerin Isabel Matthes zufolge durch die der damaligen theologischen Praxis innewohnende Theatralik begünstigt.<sup>230</sup> Die Annexion der ursprünglich kirchlichen Funktion manifestiere sich in der Umwandlung säkularisierter Kirchen in Theater oder im Neubau von Theatern auf dem Grund abgerissener Klöster und Kirchen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Charakteristisch für die Theaterbauten des frühen 19. Jahrhunderts ist eine «sakralisierte Tempelform»<sup>231</sup> mit

227 Ruppert 1995, S. 39.

228 Schiller: Theoretische Schriften 1992, S. 198.

229 Ebd., S. 190 f., Hervorhebung im Original.

230 Vgl. Matthes 1995, S. 1–8: Die Abkehr vom Repräsentationstheater der Fürstenhöfe und die Hinwendung zur humanistischen Sittenschule wurde auch durch den Auszug des Theaters aus dem Schloss- oder Hofkomplex beziehungsweise seine Ansiedlung in den expandierenden Städten sichtbar.

231 Ebd., S. 116.

Abb. 6: *Please, Continue (Hamlet)*: Das auf dem Notizblock abgebildete Logo der Performance entspricht dem gemeinsamen ikonografischen Nenner von Theater- und Gerichtsbauten: Der römischen Basilika, in der Gericht gehalten wurde und die im 18. Jahrhundert als basilikaler Theaterbautypus Konjunktur hatte. Grafik: Marie-Klara González.



Säulenvorderansicht, die man als «basilikale[n] Typus»<sup>232</sup> bezeichnet. Diese Bauform orientiert sich an den griechischen Tempeln und an der römischen Basilika, deren gedeckte Wandelhallen als Gerichts- und Handelsgebäude dienen:

«Denn nur die gräzisierungstendierende Tempelbasilika ist den pädagogisch-normativen, nichts geringeres als die Bildung nationaler Identität beanspruchenden Theoremen des deutschen Theaters adäquat. Die sakrale Aura, die diese Theoreme ihm geben, die Autorität, die sie beanspruchen, verbieten offenbar die Koexistenz des Theaters mit der seine Tugend- und Moralpropaganda relativierenden, urbanem Leben gemäßen Geschäftigkeit des Handels, der Erdung in der Realität des Alltäglichen. Über diese erhebt sich nach Möglichkeit der deutsche ‹Tempel der Musen›, in dem jetzt eine Gesellschaft idealweise über sich selbst festlich-feierlich zu Gericht sitzen soll.»<sup>233</sup>

Die Eingänge dieser Theaterbauten wurden häufig mit programmatischen Portalinschriften versehen.<sup>234</sup> Diese schrieben dem Theater eine pädagogisch-educative Funktion, ja sogar eine Form der Gerichtsbarkeit zu.<sup>235</sup> Karl von Fischers 1802 angefertigter Entwurf für das Münchner Nationaltheater sah folgende Inschrift vor: «TRIBUNAL

232 Ebd.

233 Ebd., S. 123.

234 Vgl. ebd., S. 31.

235 Vgl. ebd., S. 8: Etwa die Portalinschrift des Französischen Komödienhauses in Berlin (1774–1776) «RIDENTUR ET CORRIGUNTUR MORES» oder jene des Koblenzer Theaters (1787) «MUSIS MORIBUS ET PUBLICAE LAETITIAE».

ARTIUM MORES PERVERSOS PURGANS ET CORRIGENS»:<sup>236</sup> «Das Gericht der Künste reinigt und korrigiert die verdorbenen Sitten.» Durch die Lebendigkeit der Bilder vermöge die Schaubühne nicht nur begangene Verbrechen zu bestrafen, sondern zudem die Sittsamkeit zu stärken. Anders als die weltliche Gerichtsbarkeit sei jene des Theaters nicht korrupt, opportunistisch und unbeständig, sondern der objektiven Wahrheit und der ewigen Gerechtigkeit verpflichtet. Am Ende seiner Rede fordert Schiller den Aufbau eines Nationaltheaters.<sup>237</sup> Vor dem Hintergrund der gescheiterten Hamburger Entreprise hatte Lessing erklärt: «Wären wir eine Nation, so hätten wir auch ein Theater» – demgegenüber musste Schiller den Satz umkehren: «Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation».<sup>238</sup> Gemäss Matthes hat die Schaubühne vor dem Hintergrund der Restauration nach 1815 den Anspruch auf Gerichtsbarkeit verloren, da ein Rückzug des Gerichtes aus dem Theater in Form einer Umwandlung zur Selbstprüfung im «Innere[n] des Einzelnen»<sup>239</sup> stattgefunden habe. Dies ist meines Erachtens als intrinsisches Kalkül des Disziplinardispositivs zu verstehen, welches sich in der beschriebenen Wandlung von einem rechtlichen Fremdzwang zu einem Selbstzwang auch in der Rechtsphäre findet.

### **Friedrich Schillers *Die Kraniche des Ibykus***

Schiller, der 1774 bis 1775 auf der Karlsschule Rechtswissenschaft studiert hatte, brachte nach eigenen Aussagen keine Leidenschaft für dieses Studium auf.<sup>240</sup> Nichtsdestotrotz setzte er sich sowohl in seinen Dramen, Erzählungen und Balladen als auch in seinen theoretischen Schriften immer wieder mit der Justiz, vor allem mit dem Straf- und Staatsrecht auseinander.<sup>241</sup> Der Rechtswissenschaftler Udo Ebert zeigt auf, dass Schiller kein besonderes Interesse am Recht an sich hegte, sondern sich mit ihm «in seiner Rolle als Künstler, als Psychologe, als Philosoph»<sup>242</sup> stets als Material auseinandergesetzt habe. Primär habe ihn die «ästhetische Attraktivität des grossen Verbrechens, seine Eignung für das Drama»<sup>243</sup> fasziniert und die psychologischen Hintergründe und Wirkungen desselben. Schillers Stoffwahl beschränkte sich nicht auf interpersonelle Konflikte, er interessierte sich auch für das Verhältnis zwischen Individuum und Staat. Prägend waren für ihn in dieser Beziehung vor allem die Schriften

236 Ebd.: Fälschlicherweise schrieb Matthes PURGENS statt PURGANS. Eine deutsche Übersetzung habe ich nicht gefunden. Meine eigene Übersetzung erfolgte mangels ausreichender Lateinkenntnisse anhand der französischen Übersetzung «Tribunal des arts purifiant et corrigeant les mœurs dépravées», in: Steinhauser 2002, S. 199.

237 Vgl. Matthes 1995, S. 198–200.

238 Zu dieser Gegenüberstellung vgl. von Wiese 1956, S. 122.

239 Matthes 1995, S. 5.

240 Vgl. Ebert 2005, S. 143.

241 Vgl. ebd., S. 144. Beispielsweise Werke wie: *Maria Stuart*, *Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Die Wallenstein-Trilogie*, *Die Braut von Messina*, *Wilhelm Tell*, *Kabale und Liebe*, *Don Karlos*, *Johanna von Orleans*, *Der Geisterseher*, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, *Die Bürgschaft* u. v. m.

242 Ebd., S. 148.

243 Ebd., S. 149.

Montesquieus und Rousseaus.<sup>244</sup> Gemäss dem Germanisten Benno von Wiese folgen viele von Schillers Dramen der agonalen Logik eines Gerichtsprozesses:

«Jede der dramatischen Personen ist hineingezogen in einen Gesamtvorgang, sie ist Kläger oder Angeklagter in dem zum Tribunal gewordenen Theater und oft beides zugleich. Darum sind die meisten Schillerschen Dramen als Kriminalstücke gebaut. In Schillers Auffassung vom Theater geht es um die bis zum kaum Erträglichen gesteigerte Spannung von irdischer Gerechtigkeit und damit um den radikal zugespitzten Rechtsfall. Es geht um eine Gerechtigkeit, die das Anliegen der Religion im weltlichen Bereich des Staates und der Geschichte vertritt [...]»<sup>245</sup>

Anhand von Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibykus* diskutiere ich zum einen das Wirkprinzip von Theater als Gericht und zum anderen, inwiefern die Gerichtsbarkeit der Bühne als Ideal verstanden werden kann.

Schiller veröffentlichte die Ballade 1779 – also fünf Jahre vor der Schaubühnenrede – im *Musenalbum*.<sup>246</sup> Die Handlung ist in der griechischen Antike angesiedelt.<sup>247</sup> Der Sänger Ibykus wird während der Reise zu den Isthmischen Spielen bei Korinth von zwei Räufern überfallen und ermordet. Bevor er stirbt, fleht er einen zufällig vorbeiziehenden Schwarm Kraniche an, Anklage zu erheben: ««Von euch ihr Kraniche dort oben! Wenn keine andre Stimme spricht, / sei meines Mordes Klag' erhoben!»»<sup>248</sup> Die Kunde des gewaltsamen Todes des beliebten Sängers verbreitet sich rasch unter den Besucher\*innen der Isthmischen Spiele, die Menge wendet sich sogar an den Prytannen, den obersten Berater Korinths, die Mörder jedoch bleiben flüchtig. Die Erzählstimme schildert, wie Zuschauer\*innenmassen in das Theater zu Korinth strömen, sie suggeriert, dass sich auch Ibykus' Mörder unter ihnen befinden. Vor den Augen der zahlreichen Theaterzuschauer\*innen tritt der Chor der hünenhaften Erinnyen auf, deren bleiche Häupter von aufgeblähten Schlangenkörpern geziert sind:

«Der [Chor] streng und ernst, / nach alter Sitte, / Mit langsam abgemeßnem Schritte, / Hervortritt aus dem Hintergrund, / Umwandelnd des Theaters Rund. / So schreiten keine ird'schen Weiber, / Die zeugete kein sterblich Haus! / Es steigt das Riesenmaß der Leiber / Hoch über menschliches hinaus.»<sup>249</sup>

Die Erinnyen stimmen ihren schreckenerregenden Gesang an, in dem sie ihre Verfolgungsjagd schildern:

244 Vgl. ebd., S. 160.

245 von Wiese 1956, S. 122 f.

246 Vgl. Schilling 2011, S. 278.

247 Vgl. Alt 2009, S. 357: Ibykus ist eine historische Figur des 6. Jh. von Chr.

248 Schiller: Gedichte 1992, S. 92.

249 Ebd., S. 94.

«Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle / Bewahrt die kindlich reine Seele! / Ihm dürfen wir nicht rächend nahn, / Er wandelt frei des Lebens Bahn. / Doch wehe wehe, wer verstohlen / Des Mordes schwere Tat vollbracht, / Wir heften uns an seine Sohlen, / Das furchtbare Geschlecht der Nacht! /

Und glaubt er fliehend zu entspringen, / Geflügelt sind wir da, die Schlingen/ Ihm werfend um den flücht'gen Fuß, / Daß er zu Boden fallen muß. / So jagen wir ihn, ohn' Ermatten, / Versöhnen kann uns keine Reu, / Ihn fort und fort bis zu den Schatten, / Und geben ihn auch dort nicht frei.»<sup>250</sup>

Nachdem sie ihre Prozession beendet haben, verlassen sie das Theater und Stille kehrt ein. Just in dem Moment zieht ein Kranichschwarm über die Zuschauermenge hinweg. Die Mörder verraten sich durch einen spontanen Ausruf beim Anblick der vorbeiziehenden Vögel:

«Da hört man auf den höchsten Stufen / Auf einmal eine Stimme rufen: / «Sieh da! Sieh da, Timotheus, / Die Kraniche des Ibykus!» – / Und finster plötzlich wird der Himmel, / Und über dem Theater hin, / Sieht man, in schwärzlichem Gewimmel / Ein Kranichheer vorüberziehn.»<sup>251</sup>

Das Publikum reagiert rasch und führt die Mörder, die sich selbst verraten haben, zum Richter, wo sie alles gestehen. Mit dem Geständnis endet die Ballade:

«Man reißt und schleppt sie vor den Richter, / Die Szene wird zum Tribunal, / Und es gestehn die Bösewichter, / Getroffen von der Rache Strahl.»<sup>252</sup>

Schiller bedient sich für *Die Kraniche des Ibykus* des eher unbekanntes Mythos eines Chorlyrikers, der auf dem Weg von Rhegium nach Korinth von Räubern überfallen worden sei und einen vorbeiziehenden Schwarm Kraniche als Rächer angerufen habe.<sup>253</sup> Die Mörder hätten sich in Korinth verraten, als ein Täter beim Anblick eines Kranichschwarms im Scherz auf den gemeinsam verübten Mord angespielt habe. Diese Äußerung sei von Aussenstehenden vernommen worden. Es habe ein Verhör der beiden Täter stattgefunden, welches in einem Geständnis und in der Folge mit einer nicht näher definierten Bestrafung geendet habe. Schiller erfuhr zudem, dass Ibykus wohl auf dem Weg zu den Isthmischen Spielen war. Im Theater von Korinth sei die Erkennung der Mörder gelungen. Diesen Moment der öffentlichen Wahrheitsfindung sieht Schiller als Verbindung zwischen Theater und Tribunal.

Für die Deutung, dass Schiller in der Ballade nicht etwa das Erscheinen der echten Rachegöttinnen beschreibt, sondern einen menschlichen Chor auftreten lässt, welcher

250 Ebd., S. 95.

251 Ebd., S. 96.

252 Ebd.

253 Zum Mythos vgl. Politzer 1967, S. 455–459.

vor den Augen des Theaterpublikums eine Aufführung von Aischylos' *Die Eumeniden* darbietet, spricht, dass er beim Chorgesang der Erinnyen auf die von Wilhelm von Humboldt übersetzten Verse von Aischylos' *Die Eumeniden* zurückgreift.<sup>254</sup> «Im griechischen Drama ist der Chor ein Teil des Dramas, in dieser Ballade jedoch vertritt der Chor das ganze Drama.»<sup>255</sup>

Dass Schiller gerade *Die Eumeniden* für die kathartische Theaterszene in der Ballade *Die Kraniche des Ibykus* wählt, hat mehrere Gründe. Zum einen gilt die in der Tragödie geschilderte Gründung des Areopags – des athenischen Gerichtshofs – zwecks Verhandlung von Orests Schuld als die älteste überlieferte dramatische Gerichtsszene, die – wie im zweiten Kapitel diskutiert – oftmals als Grundstein der Justiz bezeichnet wird. Zum anderen ist für Schiller die ästhetische Wirkung der Rachegöttinnen, welche er mit der Faszination für Verbrechen in Verbindung bringt, zentral:

«Es gibt in der griechischen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häßlicheres Bild als die Furien oder Erinnyen, wenn sie aus dem Orkus hervorsteigen, einen Verbrecher zu verfolgen. Ein scheußlich verzerrtes Gesicht, hagre Figuren, ein Kopf der statt der Haare mit Schlangen bedeckt ist, empören unsre Sinne eben so sehr, als sie unsern Geschmack beleidigen. Wenn aber diese Ungeheuer vorgestellt werden, wie sie den Muttermörder Orestes verfolgen, wie sie die Fackel in ihren Händen schwingen, und ihn rastlos von einem Orte zum andern jagen, bis sie endlich, wenn die zürnende Gerechtigkeit versöhnt ist, in den Abgrund der Hölle verschwinden, so verweilen wir mit einem angenehmen Grausen bei dieser Vorstellung. Aber nicht bloß die Gewissensangst eines Verbrechers, welche durch die Furien versinnlicht wird, selbst seine pflichtwidrige [sic] Handlungen, der wirkliche Aktus eines Verbrechens, kann uns in der Darstellung gefallen.»<sup>256</sup>

Da die Ballade an sich ein erzähltes Spiel darstelle, ist die Aufführung der *Eumeniden* gemäss dem Germanisten Peter Probst ein «Spiel im Spiel».<sup>257</sup> Probst zeigt sich überzeugt, dass Schiller sich bei dieser Konstruktion an Shakespeares *Hamlet*, in dem ebenfalls ein Theaterspiel zum Zwecke der Selbstüberführung des Täters gegeben wird, orientiert habe.<sup>258</sup> Indem nach dem Chorgesang der Eumeniden, im Rahmen einer Gerichtsszene, das erste, unwillkürliche Geständnis abgelegt wird, wandelt sich die Theatersituation zum Tribunal und führt im weiteren Verlauf zu einer rechts-

254 Vgl. Probst 2007, S. 300: Probst spezifizierte, Schiller habe seine eigene Übersetzung und jene von Humboldt miteinander verknüpft; vgl. Alt 2009, S. 357; vgl. Schilling 2011, S. 279; vgl. Politzer 1967, S. 461: Politzer ging von der humboldtschen *Eumeniden*-Übersetzung als Vorlage für Schillers eigene Übersetzung aus; vgl. von Wiese 1956, S. 119: Von Wiese war überzeugt, dass sich im Theater von Korinth eine «Festaufführung» ereignet habe; vgl. Politzer 1967, S. 463: Politzer zeigte sich unschlüssig, ob Schiller Theater, einen kultischen Vorgang oder aber die Darstellung eines solchen beschreibt.

255 Probst 2007, S. 300.

256 Schiller, *Theoretische Schriften* 1992, S. 466.

257 Probst 2007, S. 300.

258 Vgl. ebd.

kräftigen Verurteilung. Für von Wiese ergibt sich in Bezug auf die Leser\*innen und Hörer\*innen der Ballade eine weitere Dimension des Tribunals:

«Erleben die Mörder des Ibykus das Tribunal der Erinnyen als Szene, als Theater, so wird ihnen die gleiche Szene zum Tribunal und damit zur schrecklichsten Wirklichkeit. Wir aber, als Hörer und Leser der Ballade erleben den gesamten Vorgang als Szene und Tribunal zugleich.»<sup>259</sup>

Wie deutlich sichtbar wird, führt Schiller die psychologischen Wirkungen der Tragödie, in denen sich Wolffs Theorie der sinnlichen Erkenntnis wiederfindet, in der Ballade vor: Die Mörder werden durch das Schauspiel affektiv berührt und so zu einer moralischen Handlung getrieben.<sup>260</sup> So stark ist die «Suggestion des Theaters»,<sup>261</sup> dass diese Handlung sogar unbewusst – quasi unfreiwillig – geschieht und nicht wie im Mythos durch einen willentlichen Scherz, den einer der beiden Mörder Ibykus' macht.<sup>262</sup> Vordergründig kann darauf geschlossen werden, dass Schiller mit *Die Kraniche des Ibykus* das Ideal der Gerichtsbarkeit der Schaubühne, wie er sie fünf Jahre später in der Schaubühnenrede postulieren sollte, vorformuliert hat. Die Ballade als Darstellung eines Ideals entspricht der allgemeinen Lesart von Schillers Balladen, die zur Weimarer Zeit entstanden sind.<sup>263</sup> Der Germanist Michael Hoffmann hält die Meinung jedoch für überholt, dass die sogenannte Ideenballade schlicht zur Illustrierung abstrakter Konzepte diene. Hoffmann folgend können Schillers Balladen

«[...] heute nicht mehr als Veranschaulichungen eines sich verwirklichenden Ideals gelesen, sondern müssen als möglicherweise unfreiwillige Darstellung einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit verstanden werden.»<sup>264</sup>

Folgt man Hoffmanns Deutung der Ideenballade und damit auch jener von *Die Kraniche des Ibykus* als Markierung der Diskrepanz zwischen Realität und Ideal, so erhält der Kontext der Schaubühnenrede zusätzlich Gewicht. Denn Alt zufolge muss diese als Akt der Selbstdarstellung vor einem Publikum, bestehend aus potenziellen Förderern seines Mannheimer Theaters, gelesen werden:

«Schillers wirkungspoetischer Optimismus ist kaum Ausdruck praktischer Erfahrung, vielmehr das Element einer öffentlichen Selbstdarstellung des Mannheimer Hausautors, der sich vor den kurfürstlichen Honoratioren als Anwalt des Theaters in Szene setzen

259 von Wiese 1956, S. 122.

260 Vgl. Aigner 2012, S. 25. Schiller war mit Wolffs Theorie der sinnlichen Erkenntnis vertraut.

261 von Wiese 1956, S. 121.

262 Vgl. Alt 2009, S. 359: «Nicht als moralische Instanz, die die Schuld des Menschen vergegenwärtigt, wirkt das antike Theater hier, sondern als Medium eines suggestiven ästhetischen Vorgangs, der die Mächte des Unbewussten entfesselt.»

263 Vgl. Hofmann 2003, S. 144 f.

264 Ebd., S. 145.

möchte. Der Vortrag bildete folglich den Versuch, die eigene Tätigkeit im Licht ihrer moralischen Würde zu nobilitieren.»<sup>265</sup>

Dass die Vision, die Schiller in der Ballade *Die Kraniche des Ibykus* mit den *Eumeniden* als «ideales Drama» entwirft, welches «den Willen zum eingreifenden Handeln»<sup>266</sup> sogar im Unbewusstsein erwecken soll, die Diskrepanz zwischen Sein und Soll markiert, wird im geschilderten Kontext der Schaubühnenrede wahrscheinlich.

### 3.2.5 Disziplinierung der Zuschauer\*innen: «Theaterpolicey»

Um das Theater als Reformobjekt und -medium zu etablieren, war neben der Hebung des Schauspielstandes auch eine «Heraufbildung des Publikums»<sup>267</sup> von Nöten.

«Die Domestizierung des Publikums geht mit der Domestizierung des Schauspielers Hand in Hand, die stets eine Domestizierung des Körpers (des Schauspielers wie des Zuschauers) einschließt, sowie eine Domestizierung der Stimme, der Gestik, der Mimik, der Bewegung.»<sup>268</sup>

Zuschauer\*innen mussten sich analog zu Schauspieler\*innen neue Fähigkeiten und Strategien aneignen, um der neuen Theaterästhetik und den damit zusammenhängenden veränderten Rezeptionsbedingungen gerecht zu werden. Zum einen galt es, den vorherrschenden «zerstreuten Blick» des Publikums zu bündeln:

«Mit dem Aufkommen bürgerlicher Schauspiele gingen die Reduzierung des alten «Nummernprogramms» und die Kohärenzbildung einher. Von den Zuschauern wurde nun verlangt, den zwischen den verschiedenen Programmteilen bestehenden inhaltlichen Konnex zu beachten, damit ein Verstehen des übergreifenden Zusammenhangs der gesamten Aufführung möglich war. Die dazu erforderlichen, neu zu erlernenden Wahrnehmungsweisen erforderten ein fokussierendes Zusehen und konzentriertes Hören.»<sup>269</sup>

Zum anderen musste der Umgang mit der emotionalen Wirkungsmacht des Theaters geschult werden, welcher zu «expressive[m] Publikumsverhalten»<sup>270</sup> führen konnte. Der «Emotionalisierungsgrad»<sup>271</sup> durfte nicht zu hoch ausfallen. Im Zuge der Selbstdisziplinierung mussten «anarchisch-wilde Empfindungen»<sup>272</sup> durch die Vernunft reguliert werden.

265 Alt 2009, S. 383.

266 Ebd.

267 Korte 2012, S. 28.

268 Ebd., S. 50.

269 Heßelmann 2012, S. 84.

270 Ruppert 1995, S. 112.

271 Heßelmann 2012, S. 80.

272 Ebd., S. 81.

«Dem Publikum wurden beispielsweise das ungehemmt laute Lachen und weitere intensive spontane Gefühlseruptionen untersagt, allenfalls gestattete man ein gesittetes Vergnügen mit reglementierten Gefühlsbekundungen, einen kontemplativen Kunstgenuss, ein ‹feines› Lächeln und ‹sanfte› Rührung als Formen sublimer Empfindungsäußerung sowie verhaltenen Beifall nach Ende der Aufführung.»<sup>273</sup>

Da die Theatervorstellungen öffentlich zugänglich und das Publikum somit auch bezüglich der Schauerfahrung heterogen war, setzte dessen Differenzierung ein: Das ‹künstlerisch und literarisch ambitionierte bürgerliche Theaterpublikum› grenzte sich vom ‹ungebildeten›, sprich mit einem vorliterarischen Theater sozialisierten ‹Volk›<sup>274</sup> ab.

«Es hat den Anschein, dass sich eher der zur Bildungselite zählende Publikumsteil der sentimentalischen Rührung hingab. Die nicht mit der Gefühlskultur empfindsamer Ästhetik vertraute Unterschicht stand der ‹Dramaturgie der Tränen› und ihren Implikationen für eine angemessene Rezeption mitunter fremd gegenüber.»<sup>275</sup>

Um ein Schauspiel zu sehen, besuchten die gebildeten Bürger\*innen lieber ein Theater, zumal sie sich dort unter sich wähnten. Die Bevorzugung des Theaters gegenüber dem Gericht hängt mit der Selbstimagination des Bürgertums zusammen; es wollte sich nicht unter den Pöbel – welchen es in den Gerichtssälen vermutete – mischen.

«Der ordentliche Bürger geht seinem Geschäfte nach, und, wenn ihm Erholung nöthig ist, sucht er sie in den geselligen Zirkeln, oder er wendet sich an die den Göttinnen der schönen Künste geweihten Orte. Die Zanksucht im gemeinen, prosaischen Gewande [...] bietet ihm wenig Stoff zur Unterhaltung dar.»<sup>276</sup>

Zusätzliche Beweggründe waren der künstlerische Anspruch, die kathartische Wirkungsabsicht der Fiktion sowie das Beurteilen des schauspielerischen Könnens und der teuren Ausstattung – zumal den Bürger\*innen in der Theatersphäre ein (Geschmacks-)Urteil auch erlaubt war und einen Austausch anregte.

Die Trennung zwischen ‹Pöbel› und Bildungsbürgertum führte auch zu Konflikten innerhalb des Publikums.<sup>277</sup> Bestrebungen, das Publikum durch die Einrichtung einer ‹innere[n], wohl eingerichtete[n] Policey des Hauses›<sup>278</sup> zu disziplinieren, kamen nicht ausschliesslich von der Obrigkeit, sondern ebenso aus den Reihen der Zuschauer\*innen.<sup>279</sup> Denn absichtlich abgesetzte Kommentare in Form von Klatschen, Pfeifen, Hus-

273 Ebd., S. 82.

274 Beide Zitate: Rector 2012, S. 70.

275 Heßelmann 2012, S. 87.

276 von Kettenacker, J.: Denkschrift für das teutsche Gerichtsverfahren mit besonderer Rücksicht auf das Großherzogthum Baden gegen die volksthümliche Gerichts-Öffentlichkeit und die Geschwornen-Gerichte, Freiburg 1823, S. 44. Zit. nach: Fögen 1974, S. 92.

277 Vgl. Rector 2012, S. 71.

278 Heßelmann 2012, S. 81.

279 Vgl. Rector 2012, S. 74.

ten und lautem Kritisieren sowie das Herumlaufen im Theatersaal wurden durch die herbeigerufenen Wachen der ‹Theaterpolicey› im Saal unterbunden: «Erst nachdem die Fremdzwänge als Selbstzwänge internalisiert waren, konnte man im Verlauf des 19. Jahrhunderts davon absehen, Wachen im Theater zu postieren.»<sup>280</sup> Es verwundert nicht, dass ‹Encore-› und ‹Da-capo-Rufe› oder das ironische Herausrufen zwecks Demütigung durch «Zischen, Pochen und Verbalattacken»<sup>281</sup> verpönt waren. Weniger bekannt ist, dass sogar das «älteste[ ] Zustimmungsritual[ ] des Theaters»<sup>282</sup> – der Applaus –, dem schon Gottsched kritisch gegenübergestanden war, seit den 1770er-Jahren in den Theaterzeitschriften als eine Störung der Illusion problematisiert wurde.<sup>283</sup>

Die Rampe sollte die Akzeptanz einer gebührenden Distanz zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen herstellen und die bisher übliche «verbale, gestische und mimische Interaktion»<sup>284</sup> verhindern, um eine Illusion zu erzeugen. Als trennende Barriere setzte sie sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch. Dies hängt mit der Verdunkelung des Zuschauerraums und der zentralen Deckenbeleuchtung der Bühne zusammen, die erst im Zuge der Elektrifizierung möglich wurden; bis dahin erhellten flackernde Kerzen und Öllampen den Zuschauerraum und die Seiten der Bühne, sodass sich der Lichtschein zur Mitte hin verlor. Zudem störte die Arbeit des Lichtputzers die Aufführungen. Tätigkeiten wie Stricken, das angesagte Jo-Jo-Spiel oder andere Ablenkungen wurden durch die Verdunkelung ebenfalls verhindert. In den Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts ist jedenfalls ein Rückgang der Mitteilungen über unerwünschtes Publikumsverhalten zu verzeichnen.<sup>285</sup> Dies sei, so der Germanist Peter Heßelmann, «zumindest [als] teilweise[r] Erfolg[ ] der Theaterreformer bei der Professionalisierung der Bühnenbetriebe sowie der Disziplinierung der Schauspieler und Zuschauer»<sup>286</sup> zu werten. Bis der ‹zerstreute Blick› der Zuschauer\*innen gebündelt, die Körper in den Sitzen des verdunkelten Zuschauerraumes fixiert, die Münder bis zum letzten Vorhang verstummt waren, sollte es noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein dauern.<sup>287</sup>

«Der ehrgeizige Plan, das Theater zur resonanzreichen Bildungsstätte des Landes auszubauen, findet seine Grenzen dort, wo das Publikum trotz der inzwischen konsequenten Elektrifizierung und Verdunkelung des Theaters eben nicht in die Sessel des Illusions-theaters zurücklehnt, sondern immer wieder demonstriert, daß es ein aktiver Part und zuweilen eben auch ein Widerpart der Bühne und ihrer Direktion sein kann.»<sup>288</sup>

280 Heßelmann 2012, S. 86.

281 Korte 2012, S. 23.

282 Korte 2012, S. 22.

283 Zur Verdunkelung des Zuschauerraums vgl. Heßelmann 2012, S. 80–91.

284 Ebd., S. 89 f.

285 Vgl. Rector 2012, S. 63. Auf die tragende Rolle der Theaterperiodika als prägendes Diskursmedium, aber auch als theaterhistoriografische Quelle sei an dieser Stelle verwiesen, denn Aussagen über das Zuschauerverhalten im 18. und 19. Jahrhundert können nur anhand von Theaterperiodika, Rezensionen, Erinnerungsberichten und Anekdoten getroffen werden; vgl. weiterführend zu Theaterperiodika im 18. Jahrhundert: Bender, Bushuven und Huesmann, 1994–2005; vgl. Heßelmann 2002.

286 Heßelmann 2012, S. 94.

287 Vgl. Rector 2012, S. 75.

288 Korte 2012, S. 53.

Diese Widerständigkeit des Theaterpublikums liegt darin begründet, dass «die Möglichkeit zur Expressivität [...] den bürgerlichen Zuschauern Gegenerfahrungen zur Selbstbeherrschung, Zurückhaltung und Disziplinierung»<sup>289</sup> ermöglichte. Mit der zunehmenden Regulierung dieses Erfahrungsraumes wird dieser jedoch zu einem Knotenpunkt des Dispositivs:

«Dieses Bedürfnis des Publikums nach Freisetzung von Gefühlen, aber auch die Neigung zu Späßen aller Art kollidierte mit dem Programm der aufklärerischen Theaterjournalistik, die in ihrem Disziplinierungsbemühen das Theater nicht zum Ort einer «Gegenerfahrung», zum Freiraum und zum regulierenden «Ventil» für verdrängte Emotionalität, sondern zur gesellschaftlichen Sittenschule mit Bildungsauftrag und zur Stätte der Einübung empfindsamer Affektmodellierung deklarierte.»<sup>290</sup>

Allen Disziplinarstrategien und -kalkülen zum Trotz blieb das Theater vornehmlich ein «öffentlicher Erlebnisraum»,<sup>291</sup> der von den Zuschauer\*innen gerne zwecks Erholung, Vergnügung und Geselligkeit aufgesucht wurde. Diese positiven Erfahrungsqualitäten beim Theaterbesuch schliessen die disziplinierende Wirkung nicht aus, im Gegenteil, sie machen sie meines Erachtens besonders effektiv.

### 3.3 Gericht als Theater

Repräsentative Justizbauten entstanden erst während und nach der Einführung der Reichsjustizgesetze gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die vereinheitlichte Verfassung des Nationalstaates, die Prozessmaximen und die Laienbeteiligung verlangten nach einer baulichen Manifestation in grosszügigen Sitzungssälen, Treppenhäusern und Wandelhallen:<sup>292</sup> «Die Justizarchitektur dieser Epoche versinnbildlichte ferner, dass der Staat allein als Garant des Rechtsschutzes auftrat und aus dieser Aufgabe alle anderen menschlichen Verbände, vor allem die Kirche, verdrängt habe.»<sup>293</sup> Diese monumentalen und prunkvollen Gerichtsbauten wurden nach französischem und belgischem Vorbild «Justizpaläste» genannt und sollten sich deutlich von kirchlichen Gebäuden abheben.<sup>294</sup> Zuvor waren stehende Gerichtshäuser die Ausnahme gewesen: Sogar das 1495 gegründete Reichskammergericht, die oberste Gerichtsbarkeit, verfügte – ähnlich den Niedergerichten im 17. und 18. Jahrhundert, welche oft noch unter freiem Himmel, jedoch meistens in Kanzleien, Amts- oder Rathhäusern und

289 Ruppert 1995, S. 123.

290 Heßelmann 2012, S. 81 f.

291 Ebd., S. 94.

292 Vgl. Landau 1982, S. 205, S. 217.

293 Ebd., S. 221.

294 Vgl. ebd., S. 203 f.

teilweise sogar Gasthäusern abgehalten wurden – nie über ein stehendes Gebäude.<sup>295</sup> Es wechselte bis zur Niederlegung der Reichskrone durch Franz II. im Jahr 1806 «von Provisorium zu Provisorium».<sup>296</sup> Das Reichskammergericht repräsentierte als oberstes Gericht die Reichsgewalt und inszenierte sich bei öffentlichen Audienzen entsprechend würdevoll – dieser Inszenierung musste angesichts der fehlenden baulichen Repräsentationswirkung eine besonders grosse Bedeutung zugekommen sein. Im Folgenden möchte ich anhand des Reichskammergerichts aufzeigen, wie wichtig die öffentlichkeitswirksame Inszenierung für die Erzeugung einer ehrfürchtigen Atmosphäre vor Gericht war, welche ich als «Gravitas» beschreibe.<sup>297</sup>

«Der Prozess wird zum reinen Schauspiel, in dem das Volk das «feierliche Wesen», die «würdige Haltung» der Akteure, das imposante Zeremoniell, die Verstrickung des Bösewichts und schliesslich den Triumph der Gerechtigkeit, personifiziert in Ehrfurcht gebietenden Richtern, miterlebt und bestaunt.»<sup>298</sup>

Unter Gravitas wurde in der Latinistik der 1950er-Jahre eine mystische Kraft, das «Mana» einer Person oder eines Ortes verstanden;<sup>299</sup> eine Deutung, die sich gemeinhin bis heute halten konnte. Der Philologe Georges Dumézil und der Rechtswissenschaftler Jean-Philippe Lévy lehnen diese Lesart jedoch vehement ab und stärken Gravitas als einen rein juristischen Begriff.<sup>300</sup> Gravitas, eine von vielen römischen Tugenden, war im römischen Recht für die Beurteilung der Glaubhaftigkeit von Zeugen ausschlaggebend:<sup>301</sup> «Sie [die Gravitas] drückt [...] Gewicht, Ernsthaftigkeit und Beständigkeit aus, ist Wesensart der Tragödie und Politik. Sie gehört zum Alter und ist unvereinbar mit jeder lächerlichen oder auch allzu familiären Haltung.»<sup>302</sup> Der Begriff ist ausserhalb des englischen Sprachraums heutzutage kaum mehr gebräuchlich; auch die deutsche Ableitung «Gravität» wird eher selten verwendet. Eine Erklärung für diesen Umstand könnte eine These des Historikers Philip Mason aus dem Jahr 1982 liefern. Laut Mason spielte Gravitas im Zuge der Antikenbegeisterung im viktorianischen Zeitalter bei der Ausbildung des Ideals des «English Gentleman» eine tragende Rolle.

«[...] the Roman, in the high days of the Republic, added a stern admiration for duty and something they called *gravitas*, dignity, seriousness, the rejection of the trivial. The

295 Ganzer Abschnitt zum Reichskammergericht und zum Reichshofrat vgl. Oestmann 2015, S. 160–174; Im Unterschied zum Reichshofrat, welcher mit dem Herrscher «mitzog», tagte das Reichskammergericht – und das ist ein bedeutendes Novum – nicht mehr am Hofe des Herrschers, sondern abseits der Herrschaftsresidenz.

296 Ebd., S. 161; vgl. ebd., S. 166 f.: Eine genaue Datierung der Gründung ist nicht möglich; vgl. Brakensiek 2001, S. 351.

297 Folgende Ausführungen zu Gravitas stammen aus einem vorab veröffentlichten Aufsatz: Boesch 2018.

298 Fögen 1974, S. 65.

299 Vgl. Lévy 1965, S. 49.

300 Vgl. ebd.; vgl. Dumézil 1952.

301 Vgl. Korpanty 1991, S. 439.

302 Steck 2009, S. 183.

English picture of a gentleman came to differ in various ways from the European, but that strand from Greece and Rome was common to both and one of the strongest in the English ideal.»<sup>303</sup>

Die eingangs beschriebene Kodifizierung von Gesetzen und die Regelung gerichtlicher Abläufe wurden von Jurist\*innen nicht ausnahmslos gutgeheissen, gegen die zunehmende Formalisierung regte sich Widerstand in den eigenen Reihen. Das Reichskammergericht führte die vielerorts nicht mehr gebräuchliche Aufteilung von Richtern und Urteilern weiter; Letztere wurden in diesem Kontext Assessoren genannt. Bis ins 18. Jahrhundert kannte das Gericht zwei Anwaltsberufe: die Advokaten übernahmen vornehmlich die Rechtsberatung und die Abfassung von Schriftsätzen und die Prokuratoren traten vor Gericht auf. Erst im 19. Jahrhundert sprach man von «Rechtsanwälten».<sup>304</sup> Die Prokuratoren führten in den öffentlichen Audienzen des Reichskammergerichts die von den Advokaten fertiggestellten Schriftsätze mündlich aus, «die sog. Rezesse, also die begleitenden Worte, [...] arteten auf diese Weise zu umfassenden Plädoyers aus».<sup>305</sup> Die Prokuratoren wurden dazu aufgefordert, den Protokollanten die Rezesse zu diktieren, was erforderte, entsprechend langsam zu sprechen. Dies zog die Audienzen in die Länge und rief Streitereien unter dem Gerichtspersonal hervor, was wiederum die Gravitas der Reichsrepräsentation empfindlich stören konnte:

«Schon 1523 hatte [im Reichskammergericht] ein Prokurator das Gericht mit den Worten beleidigt, er wolle den Assessoren seinen Hintern zeigen. Das war kein Einzelfall. Bei den Sitzungen des Münsteraner Offizialatsgerichts soll es im 16. Jahrhundert so viel Geschrei und Unruhe gegeben haben, dass Zeitgenossen die öffentlichen Audienzen mit einer Kneipe voller Betrunkener verglichen.»<sup>306</sup>

Diese Konflikte, welche aus der starren Formelhaftigkeit und Langwierigkeit der schriftdominierten Verfahren resultierten, hatten zur Folge, dass der Reichskammerrichter nicht mehr zu den Audienzen erschien. Die Assessoren übernahmen Sitzungsdienste und verlangten, dass zumindest die Prokuratoren vor Gericht erscheinen sollten. Aber sogar diese blieben der Verhandlung unter fadenscheinigen Entschuldigungen fern:

«Wer überhaupt die Audienz besuchte, begann sich mit dem Kollegen oder anwesenden Mandanten zu unterhalten, was das Kameralkollegium ebenfalls zu verbieten suchte. Das Gebrechen bekam das Reichskammergericht nie in den Griff.»<sup>307</sup>

303 Mason 1982, S. 22. Hervorhebung G. B.

304 Vgl. Oestmann 2015, S. 121.

305 Ebd., S. 172.

306 Ebd., S. 173.

307 Ebd., S. 174.

Die Aussenwahrnehmung des Reichskammergerichts als «Reichsjammergericht»<sup>308</sup> könnte mit der Störung der Gravitas zusammenhängen.

Die Bedeutung der Gravitas von Gerichtsverhandlungen nahm mit der Ritualisierung ab Ende des 19. Jahrhunderts weiter zu, als 1877/79 die «positive Beweiswürdigung» in das Prozessrecht eingeführt wurde; die Justiz löste sich von der rein rationalen Beweisführung und liess dem subjektiven Ermessensspielraum des Richters Platz.

«Die Darstellung dieser positiven Beweiswürdigung benötigt einen öffentlichen Spielraum, denn der Richter soll nicht in eigener Person sprechen, sondern wahlweise und möglichst gebündelt den Staat, die Nation, das Volk, das Recht repräsentieren. Der Gerichtsprozess findet auf einer Bühne statt, auf der die Funktionsträger agieren [...]. Der Ritualcharakter der Handlung wird unterstrichen durch Kleidung und Requisiten, durch die Roben der Richter, Staatsanwälte und Verteidiger ebenso wie durch das Produzieren und Präsentieren von Akten, von Dokumenten, von Papieren. Die Ausstattung dient der Verbreitung einer wehevollen Atmosphäre.»<sup>309</sup>

Die durch die Inszenierung erzeugte Gravitas der Gerichtsverhandlungen trug als Nebeneffekt dazu bei, dass diese als theaterhaft wahrgenommen wurden. Dadurch wurde wiederum das Wirkprinzip des Theaters als Sittenschule direkt auf die Rechtsprechung übertragen:

«Ist denn so klein die Anzahl derer, die des Lebens Schauspiel mit *Verstand und Herz* erwägen oder mit Shakespeare begreifen, dass das erste Studium des Menschen der Mensch ist? – Sind es so Wenige, welche sich kümmern, dem Theater des menschlichen Verkehrs in den Unterbrechungen seines Gleichgewichts in den Stürmen der Geselligkeit zuzusehen?»<sup>310</sup>

Es ist also nicht nur so, dass im Sinne Schillers das Ideal der Gerichtsbarkeit des Theaters zur Disziplinierung von (National-)Bürger\*innen und Zuschauer\*innen instrumentalisiert wurde: Das Gericht seinerseits profitierte von der Assoziation des Theaters als «Menschenschule» und von dessen regulierender Wirkung auf Affekte und Emotionen.

Meines Erachtens kann eine Verbindung gezogen werden vom «anderen» Theater der Wandertheatertruppen zum «anderen», ungelehrten Gewohnheitsrecht: Beide zeichnen sich durch Mündlichkeit beziehungsweise Körperlichkeit aus und beide wurden sie durch Disziplinierungsmassnahmen in Form von Verbürgerlichung, Literarisierung, Professionalisierung und Ausdifferenzierung vom «einen» Theater beziehungsweise vom kodifizierten Recht verdrängt. Im Unterschied zum Recht, das der Schrift

308 Ebd., S. 164.

309 Schwarte 2012, S. 80.

310 Holzschuher, Rudolph: Der Rechtsweg. Ein Versuch vergleichender Gesetzes-Kritik des französischen mündlichen und gemeinen deutschen schriftlichen Civil-Processes, Nürnberg 1831, S. 50 f. Zit. nach Fögen 1974, S. 65. Hervorhebung G. B.

und ihrer Logik unterworfen ist, ist das Theater auf den Körper angewiesen. Gemäss Hochholdinger-Reiterer ist dem Theater des 18. Jahrhunderts trotz der prägenden Schriftlichkeit eine Körperlichkeit eigen, welche die Ratio stören könne:

«Im Theater bleibt ein Rest oraler Kultur bewahrt; es ist als der Ort, dem ein die Prinzipien der Schriftlichkeit, Logik, Abstraktion und Berechenbarkeit verstörendes Potenzial zukommt, auch ein Ort der Sehnsucht, «dem abstrakten Körper der Schrift eine Sinnlichkeit zuzueignen».»<sup>311</sup>

Im 18. und 19. Jahrhundert wird versucht, die sinnliche Widerständigkeit des Körpers und der Stimme gegenüber der Schrift zu bändigen. Vor dem Hintergrund des Recht und Theater gemeinsamen Zieles der Konstitution eines zivilisierten Subjekts erstaunt es nicht, dass die Gesetzgebung und die «gute Policey» den vorgestellten theaterreformerischen Disziplinierungsbestrebungen entsprechen.<sup>312</sup> Der oder die Theaterzuschauer\*in entspricht dem Ideal eines bürgerlichen Subjekts; beide wurden als potenzielle Störfaktoren einer – von schriftlichem Arkanwissen konstituierten – Wahrheitsillusion mittels der aufgezeigten Disziplinierungsmassnahmen ausgeschaltet. Der Öffentlichkeitsbegriff, welcher sich als Substantiv ab Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitete, hängt eng mit der Wahrheitsproduktion zusammen.<sup>313</sup> Wie die im zweiten Kapitel besprochene Praxis des mündlichen Gewohnheitsrechts mit ihren Ordalen und Eiden zeigt, gehörte schon im Mittelalter

«zur Rechtmässigkeit einer Handlung, dass sie öffentlich, vor aller Augen vollzogen wurde. «Öffentlich» bedeutete dabei zugleich auch noch so viel wie «offenbar»: «öffentlich» wurde z. B. eine Wahrheit oder Lüge genannt, wenn sie offensichtlich, evidentermassen eine solche war. Das hatte rechtliche Implikationen: Privilegien und Ehrenrechte einer Person oder Institution mussten öffentlich dargestellt und verantwortet werden, um rechtliche Gültigkeit beanspruchen zu können.»<sup>314</sup>

Dass das Repräsentieren vor aller Augen für die Konstituierung einer Wahrheit Bedingung ist, gilt nach Hölscher nicht nur für die politisch-soziale Sphäre der absolutistischen Fürstenhöfe, welche Habermas als repräsentative Öffentlichkeit bezeichnet hatte, sondern für die Lebensrealität aller Stände. Das Gerichtsritual ist auf Zuschauer\*innen ausgerichtet, hat also einen Schauzweck. Dieses Ideal der öffentlichen Verhandlung, in der das mündlich Vorgebrachte unmittelbar vor den eingesetzten Richtern verhandelt wird, manifestiert sich in der Forderung nach den diskutierten Prozessmaximen der Mündlichkeit, Unmittelbarkeit und Öffentlichkeit.

311 Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 77.

312 Zur «guten Policey» vgl. Iseli 2009; vgl. Heßelmann 2012, S. 93: «Die «gereinigte» Schaubühne sollte zu einem Ort der Disziplinierung werden, zu einer Sozialisationsinstanz, in der «zivilisierte» Standards vorzuführen und einzüben waren.»

313 Vgl. Hölscher 1997, S. 24.

314 Ebd.

## 4 Partizipation in theatralen Gerichtsformaten

Kai van Eikels schlägt vor, hybride Institutionalisierungen im Gegenwartstheater in der Tradition des im späten 19. und im 20. Jahrhundert dominierenden Verständnisses von Theater als *empty space* zu betrachten. Als Beispiel zitiert er einen Auszug aus dem Positionspapier des Performancekollektivs Die Geheimagentur:

«In einem weiteren historischen Kontext lässt sich das Theater als ein Raum begreifen, in dem verschiedenste Formen von Foren, Versammlungen, öffentlichen Institutionen und Kollektiven übereinander geblendet werden; Schule, Kirche, Party, Königshof, Parlament, Parteiversammlung, Gerichtshof, Familienfest, Sportarena, Messe, Börse, Konferenz ... werden nicht nur zuweilen auf der Bühne dargestellt, das Theater als solches lässt sich als eine Performance dieser anderen Öffentlichkeiten verstehen [...]. Dabei wird schon deutlich, dass das Theater ein Raum ist, in dem verschiedene Formen von Öffentlichkeit Hybride bilden, durch die manchmal allererst erfahrbar wird, dass und inwiefern hier überhaupt Öffentlichkeit entsteht.»<sup>1</sup>

Theater kann als öffentlicher Projektionsraum für verschiedene Formen von Versammlung gelesen werden. Die Versammlung als Urzelle von Gerichthalten und Theater bildet die Basis für die Verknüpfung der im dritten Kapitel vorgestellten Prozessmaximen der Unmittelbarkeit, Mündlichkeit und Öffentlichkeit mit den theaterwissenschaftlichen Konzepten der physischen Kopräsenz, Performativität und Theateröffentlichkeit. Ausgehend von Chantal Mouffes Konzept des antagonistischen Pluralismus stelle ich zwei theaterwissenschaftliche Positionen vor, welche die politische Relevanz von theatralen Gerichtsformaten (von mir verstanden als Hybride zweier institutioneller agonaler Spiele) mit deren Öffentlichkeiten und den Umgang mit Konflikten auf unterschiedliche Weise verknüpfen.<sup>2</sup> Um die Analyse der Publikumspartizipation in den im zweiten Kapitel diskutierten Beispielen zu strukturieren, habe ich ein Modell zur Untersuchung von Theaterformen, in denen dem Publikum oder den einzelnen Zuschauer\*innen explizit eine oder mehrere Aufgaben beziehungsweise Rollen aufgetragen werden, erstellt. Das Modell beruht auf drei Ordnungen der Publikumspartizipation: Zuschauen (wie es im Disziplinardispositiv eingeübt und fortlaufend verinnerlicht wurde), Compliance

1 Geheimagentur: Publikum werden. Positionspapier der Geheimagentur zum Berliner Theatertreffen 2008. Zit. nach: van Eikels 2013, S. 158 f.

2 Vgl. Mouffe 2016, S. 21–43.

(*to comply with* bedeutet erfüllen oder auch einhalten und meint hier das Erfüllen einer zugeschriebenen Rolle oder Aufgabe) und Widerstand (gegen die aufgetragene Rolle oder Aufgabe). Im Unterkapitel 4.3 werde ich vertieft auf die drei Ordnungen meines <Compliance-Modells> eingehen. Mit der Untersuchung der Partizipationsmodi des Publikums soll neben dem Wahrheitsanspruch das Verhältnis zur Öffentlichkeit als weiterer wichtiger Faktor hinsichtlich des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten herausgearbeitet werden.

## 4.1 Performative Versammlungsmaximen

Die Versammlung kann Ludger Schwarte zufolge als Wurzel des Gerichthaltens betrachtet werden: «Die Versammlung aller potentiellen Rechtssubjekte im Gericht bildet den Ausgangspunkt für die Verkörperung des Rechts, in der sich das Rechtsbewusstsein formt.»<sup>3</sup> Wie Vismann darlegt, ist im Sinne Pierre Legendres die Gerichtsverhandlung eine «heilende» Zusammenkunft. Der «Riss», welcher der Gesellschaft durch die Normverletzung zugefügt wurde, soll durch das sprachliche Nachspielen der Tat geschlossen werden.<sup>4</sup> Diese Transformation des Dings in eine verhandelbare Sache durch Sprache ist nach Vismann das Performative des theatralen Dispositivs der Rechtsprechung, während das verkündete Urteil das Performative des agonalen Dispositiv darstellt. Obwohl die einzelnen Urteile alle beendend wirkten, sei dem Gerichthalten wie auch der Tragödie die Wiederholung eingeschrieben:

«Das Recht steht unter Wiederholungszwang wie ehemals die Tragödie. Eine Tragödie wird zwar nur einmal aufgeführt – so zumindest in Athen. Im kommenden Jahr wird jedoch oftmals derselbe mythische Stoff anders und in anderer Perspektive aufgeführt [...]. Dem Recht ergeht es nicht viel anders. Es kann nicht aufhören mit dem Urteilen. [...] immer etwas anders, immer aus einer anderen Perspektive, aber doch nie endgültig abschließend.»<sup>5</sup>

Die wiederholende Handlung ist sowohl für die Zeremonie als auch für das Ritual konstituierend.<sup>6</sup> Während die Zeremonie gemäss dem Ritualforscher Victor Turner etwas aufzeigt oder auf etwas hindeutet, ist das Ritual durch die Transformation gekennzeichnet: «Eine Zeremonie ist indikativistisch, ein Ritual transformativ».<sup>7</sup> Sowohl die Transformation vom Ding zur Sache als auch die Verkündung des Urteils, das eine irreversible Statusveränderung nach sich zieht, sind rituelle Akte, die von der Versammlung

3 Schwarte 2019, S. 136.

4 Vgl. Vismann 2011, S. 33.

5 Ebd., S. 95.

6 Vgl. Fischer-Lichte 2008; vgl. Fischer 2019, S. 95. Die Gerichtsverhandlung ist zudem standardisiert sowie formalisiert und inszeniert mit einer gewissen ästhetischen Elaboriertheit etwa die (innen) architektonischen Höhenunterschiede der hierarchischen gerichtlichen Funktionsrollen. Sowohl Theater als auch Gericht werden daher häufig als Rituale betrachtet.

7 Turner 2009, S. 128.

gehört und gesehen werden müssen, um ihre performative Wirkung zu entfalten.<sup>8</sup> Für Christoph Wulf ist die Gerichtsverhandlung ein «*rituelle[s] Spiel*»,<sup>9</sup> das durch seinen öffentlichen, szenischen, rituellen und performativen Charakter eine «ostentative Seite»<sup>10</sup> aufweist. Die Spielregeln hätten sich die Prozessteilnehmer\*innen durch «normierende[,] mimetisch erworbene[,] innere Bilder und Schemata»<sup>11</sup> angeeignet:

«Nur wenn die entsprechenden rituellen Bedingungen eingehalten werden, gelten die institutionellen Bedingungen als gegeben, die Wahrheitsfindung und Rechtsprechung möglich machen. Damit die Gerichtsrituale die in sie gesetzten Erwartungen erfüllen, müssen der Angeklagte und die anderen Prozessbeteiligten bei ihrer Inszenierung und Aufführung «mitspielen». Dazu benötigen sie ein rituelles und institutionelles Wissen, mit dessen Hilfe sie sich an der Performanz der Rituale beteiligen können [...]. Ohne *ludische Fähigkeiten* können die Prozessbeteiligten ihre rituellen Handlungen nicht kompetent wahrnehmen.»<sup>12</sup>

Die Art der Beteiligung des Publikums ähnelt jener im traditionellen Theatersetting – gerade im Zuschauen erkennt Wulf die Mitwirkung des Gerichtspublikums am Gerichtsritual:

«Als schweigende, sich Meinungsäußerungen enthaltende «Öffentlichkeit» kann es [das Gerichtspublikum] den Prozessbeteiligten zuschauen und sie durch seine Aufmerksamkeit und Anteilnahme bei der Entwicklung ihrer Argumente beim Sprechen und der Inszenierung und Darstellung ihrer rituellen Handlungen unterstützen.»<sup>13</sup>

Wie im dritten Kapitel aufgezeigt, blieb das Gerichtspublikum den Gerichtssälen jedoch fern. Mit der Wandlung der Rechtsprechung in eine Expertokratie und der zunehmenden Formalisierung nahm es seine ursprünglich ideologisch motivierte Aufgabe der Rechtspflege und die Kontrollfunktion des Justizapparates bereits ab dem 19. Jahrhundert nicht mehr wahr. Was also, wenn das Gerichtspublikum, dessen Partizipation am Gerichtsritual unterstützend wirken sollte, nicht vorhanden ist oder nur aus einigen wenigen Personen besteht? Oder wenn sogar, wie es in jüngster Zeit vermehrt der Fall ist, die Prozessbeteiligten sich nicht zur Verhandlung einfinden, da diese aufgrund schriftlicher Strafbefehlsverfahren vollständig entfällt?

Das Performative des Rechts (im Sinne von Wahrheitskonstitution und Rechtsprechung) ist schon lange nicht mehr an öffentliche Handlungen wie das auswendige Aufsagen von komplizierten Schwüren oder an eine repräsentative Architektur gebunden.

8 Vgl. Austin 1976; vgl. Butler 1990. Weiterführend könnte die Gerichtsaufführung bezüglich ihrer Performativität gestützt auf Austin und Butler untersucht werden, vgl. beispielsweise: Wulf 2003.

9 Wulf 2003, S. 37. Hervorhebung im Original.

10 Ebd., S. 34.

11 Ebd., S. 35

12 Ebd., S. 36 f. Hervorhebung im Original.

13 Ebd., S. 34 f.

Vor diesem Hintergrund erscheint das gegenwärtige Gerichtsritual ohne mitwirkende Zuschauer\*innen als institutionelle Selbstanrufung.<sup>14</sup> Vismann hält dennoch daran fest, dass der Rechtsprechung trotz einer «sich selbst bis aufs Äußerste rationalisierende[n] Justiz» zumindest bei strafrechtlichen Verbrechen ein öffentliches Interesse zuteil wird und sie der Versammlung um ein Ding, das entzweit, verpflichtet bleibe.<sup>15</sup> Die Gerichtsöffentlichkeit in Form des Gerichtspublikums als unabhängiges Drittes bleibt in den meisten Fällen aus, sie konstituiert sich jedoch über Medien. Es findet folglich eine symbolische Teilhabe statt, vermittelt durch die fragmentarische mediale Berichterstattung.

«Eine Öffentlichkeit, die sich auf öffentliches Geschwätz über Skandalprozesse beschränkt, beschränken muss, weil sich ohne Kenntnis der Motivation, der Hintergründe, der Zielvorstellungen einer Entscheidung eben nur schwätzen und spekulieren, nicht aber diskutieren und kritisieren lässt, geht an der Rechtspflege, die sich vornehm von solchem, selbst verschuldetem Gerede distanziert, vorbei.»<sup>16</sup>

Die Berichterstattung beeinflusst die Einstellung der Bevölkerung gegenüber der Justiz – und allein diese ist die Grundlage für die Legitimation und somit auch für die Performativität der Rechtsprechung:

«[...] since the legal institution, the rule of law, its traditions, practices and ritual forms of performance – the entire dramaturgical apparatus of juridical and legislative power, in short – requires, above all else, the unremitting agreement of those convoked by it. What is important to note here, then, is that while the law is a source of administrative normativity, and produces an endless stream of legitimations for the state, nevertheless, it cannot legitimate itself. It derives its authority from collective assent, even if that authority remains for the most part disregarded and diminished.»<sup>17</sup>

Ob die Gerichtsöffentlichkeit, zumal medial generiert, überhaupt politisch sein darf, ist umstritten. Traditionellerweise wird argumentiert, dass sie nicht Teil des allgemeinen öffentlichen Lebens und somit unpolitisch sein solle: «Die politische Funktion der Gerichtsöffentlichkeit besteht darin, unpolitisch zu sein.»<sup>18</sup>

Erika Fischer-Lichte prägte den Ausdruck der «leibliche[n] Ko-Präsenz von Zuschauer und Akteur» als spezifische «Medialität der Aufführung».<sup>19</sup> Dieser Aufführungsbegriff geht – wie der Gerichts begriff von Schwarte – von einer Versammlung von Körpern aus. Zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen entstehe eine

14 Vgl. Kup 2016, S. 91. Der Begriff Selbstanrufung ist aus dem Aufsatz des Theaterwissenschaftlers Johannes Kup entlehnt, der sich seinerseits auf Althussers *interpellations* stützte.

15 Vismann 2011, S. 23 f.

16 Vgl. Fögen 1974, S. 118.

17 Fisher: *Speech* 2017, S. 197.

18 Fögen 1974, S. 12.

19 Fischer-Lichte 2004, S. 47.

autopoietische Feedbackschleife. Diese energetische Wechselwirkung am selben Ort zur gleichen Zeit mache die Performativität von Theater aus: Die Zuschauer\*innen wirkten an der Aufführung unmittelbar mit.<sup>20</sup> Der Begriff der Unmittelbarkeit wird erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts zur Distanzierung von anderen Medien wie Radio und Film auf das Theater angewendet.<sup>21</sup> In der Rechtssphäre wurde der Terminus nicht in Abgrenzung zu anderen Medien, sondern als Verweis auf die Notwendigkeit der gleichzeitigen Anwesenheit der Vorgeladenen und des «erkennenden Gerichts» bereits im 19. Jahrhundert verwendet und – wie im dritten Kapitel gezeigt – als gleichnamiger Prozessgrundsatz Ende des 19. Jahrhunderts eingeführt. Während gegenwärtig die Gerichtsverhandlung als Versammlung an Relevanz verliert, ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Kopräsenz des Publikums in Theater und Tanz im Unterschied zu anderen Künsten beziehungsweise Wissenschaften noch immer von zentraler Bedeutung.<sup>22</sup> Fischer-Lichtes Aufführungsbegriff wurde und wird angesichts aktueller Theaterarbeiten, welche den Aufführungsbegriff in Frage stellen – etwa bei Formen wie Cybertheater, Radioballetten, Parcours-theater, Audiowalks – wiederholt kritisiert.<sup>23</sup> Solche Formen zeichnen sich durch eine Verunsicherung darüber aus, wer die Zuschauer\*innen und wer die Akteur\*innen sind, inwiefern sich ein Publikum als Gemeinschaft herausbildet, ob Raum und Zeit miteinander geteilt werden beziehungsweise ob eine Versammlung überhaupt stattfindet.<sup>24</sup> Van Eikels beobachtet und identifiziert in solchen Performances, in denen die «Instabilität der Kollektivform Publikum»<sup>25</sup> zentral wird und somit auch die Grenzen des auf Kopräsenz beruhenden Aufführungsbegriffs gesprengt werden, eine Verschiebung weg von der Versammlung hin zur Zerstreuung, aber nicht im Sinne einer Vereinzelung, sondern als Bildung einer «Kollektivität in Zerstreuung».<sup>26</sup>

## 4.2 Agonistische Öffentlichkeit

Meine ausgesuchten Beispiele von Gerichtsformaten sind alles Versammlungsformate, welche sich mit Fischer-Lichtes Aufführungsbegriff beschreiben lassen. Die Auffassung, dass die öffentliche Versammlung von Akteur\*innen und Zuschauer\*innen beziehungsweise die Aufführung ausreicht, um als politisches Theater zu gelten, ist verbreitet: «Theater wird grundsätzlich als politisch angesehen, da Aufführungen öffentliche Veranstaltungen darstellen, in denen zwei Gruppen von Menschen – Akteur und

20 Vgl. ebd., S. 162.

21 Vgl. Ruppert 1995, S. 38.

22 Vgl. beispielsweise Lehmann 2011, S. 12: «Im Unterschied zu allen Künsten des Objektes und der medialen Vermittlung findet hier sowohl der ästhetische Akt selbst (das Spiel), als auch der Akt der Rezeption (der Theaterbesuch) als reales Tun in einem Hier und Jetzt statt.»

23 Vgl. beispielsweise van Eikels 2013, S. 116–127; S. 139 f.; S. 164 f.; vgl. auch Otto 2013, S. 55–67.

24 Zum Gemeinschaftsbegriff vgl. Warstat 2009.

25 van Eikels 2013, S. 125.

26 Ebd., S. 203.

Zuschauer – aufeinander treffen und ihre Beziehung aushandeln.»<sup>27</sup> Mir scheint diese Deutungsrichtung zu weit gefasst, um relevante Antworten auf die Frage nach dem politischen Potenzial theatraler Gerichtsformate zu finden. Spezifisch für dieses Format ist die formalisierte Austragung eines Konfliktes unter den Augen eines Publikums beziehungsweise einer Öffentlichkeit. Ich lege meiner Untersuchung daher zwei theaterwissenschaftliche Ansätze des Politischen im Theater zugrunde, jenen von Christopher Balme und jenen von Benjamin Wihstutz, welche sich beide in unterschiedlicher Weise auf Chantal Mouffes Konzept des agonistischen Pluralismus beziehen.

Mouffe geht davon aus, dass jede Gesellschaft von kontingenten hegemonialen Ordnungen als Ausdruck von Machtverhältnissen durchdrungen sei.<sup>28</sup> Auf die Politik bezogen bedeute dies eine Unmöglichkeit des rationalen, harmonischen Konsenses ohne Exklusion.<sup>29</sup> «Das Politische» bezeichne die ontologische Dimension des Antagonismus, der in der demokratischen Politik herrsche. Diese antagonistische Freund-Gegner-Beziehung – welche auf die Vernichtung der politischen Gegner\*innen ausgerichtet ist –, solle durch gemeinsam vereinbarte formelle Regeln des öffentlichen Disputs zu einer Freund-Kontrahent-Beziehung transformiert werden, die es erlaube, die Legitimität der gegnerischen Position anzuerkennen. Der Antagonismus sei durch einen «konflikthaften Konsens»<sup>30</sup> in einen Agonismus zu überführen. Andernfalls könnten sich die dem Antagonismus inhärenten Emotionen und Leidenschaften, wenn sie vom rationalen demokratischen Diskurs ausgeschlossen würden, in Gewalt entladen.<sup>31</sup>

Die Infragestellung der symbolischen Ordnung des Politischen könne durch Kunst geschehen: Eine Trennung in politische und nichtpolitische Künste erachtet Mouffe jedoch nicht als sinnvoll, da ihnen durch ihre affirmative oder kritische Haltung gegenüber der symbolischen Ordnung ohnehin eine politische Dimension zukomme:

«Das Politische hat eine ästhetische Dimension und die Kunst eine politische. Aus Sicht der Hegemonietheorie tragen künstliche Praktiken zur Konstituierung und Aufrechterhaltung oder zur Infragestellung einer gegebenen symbolischen Ordnung bei, und daher haben sie notwendigerweise eine politische Dimension. Das Politische seinerseits hat Einfluss auf die symbolische Ordnung sozialer Beziehungen, und darin liegt seine ästhetische Dimension.»<sup>32</sup>

Im Folgenden möchte ich auf Balmes Konzept der *Theatrical Public Sphere*<sup>33</sup> beziehungsweise der «Sphäre der Theateröffentlichkeit»<sup>34</sup> eingehen, in dem er den Öffentlichkeitsbegriff von Jürgen Habermas mit Mouffes Konzept des agonistischen Pluralismus

27 Fischer-Lichte 2014, S. 259.

28 Ganzer Abschnitt vgl. Mouffe 2016, S. 11–20, S. 21–43, S. 133–160.

29 Vgl. ebd., S. 12: Mouffe verstand Politik als «Ensemble von Praktiken und Institutionen, deren Ziel die Organisation der menschlichen Koexistenz ist.»

30 Ebd., S. 30.

31 Vgl. ebd., S. 119–122.

32 Ebd., S. 141.

33 Balme 2014.

34 Balme 2017, S. 257.

über einen Rückgriff auf die griechische Polis zusammenführt und so um ludische Aspekte erweitert.<sup>35</sup>

In Abgrenzung zu Fischer-Lichtes autopoietischer Feedbackschleife, welche die physische Kopräsenz von Akteur\*innen und Zuschauer\*innen voraussetzt, differenziert Balme zwischen dem anwesenden Publikum einer Aufführung und einer Öffentlichkeit, verstanden als «ein noch zu realisierendes Publikum». Während das bestehende Publikum als «kollektives ästhetisches Subjekt»<sup>36</sup> einer Aufführung beiwohne, stelle sich die Öffentlichkeit über Medien her:

«Die Schaffung von Öffentlichkeit im beziehungsweise um das Theater [kann] *nur* unter Heranziehung anderer Medien gelingen [...]. Die politische Wirksamkeit der Aufführung im Sinne einer Rückkoppelung zwischen Darstellern und Zuschauern, auch wenn mit Wahrnehmungsmustern gespielt wird, bleibt dagegen doch in einem ästhetischen Rahmen verhaftet. Erst das Verlassen dieses Rahmens und die Einbeziehung einer Öffentlichkeit jenseits des Theaterpublikums ermöglichen eine genuin politische Auseinandersetzung, so beschränkt sie auch sein mag.»<sup>37</sup>

Balme geht davon aus, dass es sich bei der herkömmlichen Theatersituation um einen privaten Raum mit einer intimen Atmosphäre zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen handle. Die Theateraufführung als «öffentliche Privatveranstaltung», egal wie provozierend, tabubrechend oder innovativ, sei für die Öffentlichkeit nur selten von Interesse und daher in der Regel politisch nicht relevant. Den disparaten diskursiven Raum, der durch das Verlassen des Theatergebäudes beziehungsweise durch die mediale Ausweitung vom «kopräsenten» zum «potenziellen» Theaterpublikum stattfindet, nennt Balme die Sphäre der Theateröffentlichkeit. Letzterer könne, im Gegensatz zur Theateraufführung, eine politische Relevanz zukommen: «Politically effective performance is perhaps only possible when it takes place outside the theatre or the co-presence of performative aesthetics.»<sup>38</sup> Nach Balme kann Öffentlichkeit als «konzentrische Rahmung»<sup>39</sup> um eine Aufführung als Kernereignis fungieren und so politisch wirksam sein, oder aber ihre politische und mediale Reichweite sogar relativ unabhängig vom anwesenden Publikum des Ereignisses entfalten.

In der produktiven Vereinigung der gegensätzlichen Aspekte des rational-kritischen und agonistischen Zugriffs kann sich nach Balme eine differenziertere Idee einer Sphäre der Theateröffentlichkeit ergeben: «We need to see the rational-critical and the agonistic as complementary rather than mutually exclusive forms of expression. The way forward, [...] is to see the idea of a theatrical public sphere as a dialectical solution of two apparently opposing views [...]»<sup>40</sup> Die griechische Antike, welche

35 Ganzer Abschnitt vgl. ebd., S. 251–264; vgl. Balme 2014, besonders S. 1–41.

36 Beide Zitate: Balme 2017, S. 254.

37 Ebd., S. 252. Hervorhebung G. B.

38 Balme 2014, S. 201.

39 Balme 2017, S. 261.

40 Balme 2014, S. 12.

von Agon in seinem ursprünglichen und inklusiveren Sinne durchdrungen gewesen sei, dient Balme als *missing link* zwischen dem vermeintlich unvereinbaren habermasschen rational-kritischen Öffentlichkeitskonzept und Mouffes Konzept des agonistischen Pluralismus, welcher auch Affekte in den öffentlichen politischen Disput einbezieht. Balme hebt an Mouffes Ansatz besonders die Integration von Affekten und Emotionen als einen Berührungspunkt zwischen Politik und Theater hervor. Nach ihm erschufen die griechischen Theaterfestivals eine Form von agonaler Öffentlichkeit, welcher politisches Potenzial zugekommen sei:

«If [...] the theatre festivals were seen as another variation on or of the polis, then the agon is the connecting principle. It is both performative and cognitive inasmuch as the same overriding principle pertained in seemingly disparate activities. In this sense an agon generates and reformulates publicity. Every public interaction is considered a political act and as such is placed in opposition to private acts (*idai*). The fact that political assemblies in the narrower sense of the term were in fact conducted in the context of a theatre festival supports the argument made by scholars such as Simon Goldhill that institutions like the law courts, assemblies and theatre performances were all in a sense political.»<sup>41</sup>

Im spielerischen Austesten der im zweiten Kapitel vorgestellten *parrhesia* in Aristophanes' Komödien erkennt Balme die ludische Dimension der Sphäre der Theateröffentlichkeit, welche sich durch Satire, Parodie und andere «comic devices»<sup>42</sup> manifestiere.<sup>43</sup>

Meines Erachtens kann Balmes Konzept einer Sphäre der Theateröffentlichkeit ein «Exodus-Ansatz»<sup>44</sup> vorgeworfen werden. Dieser zeichnet sich – so Mouffe – durch die Haltung aus, dass es innerhalb von Institutionen keine Möglichkeit eines Kampfes gegen neoliberale Hegemonie gebe. Die Exodus-Lösung sei die der «Desertation»<sup>45</sup> und führe zu einem Einrichten eines sozialen Beziehungsnetzwerks ausserhalb des als monolithisch angesehenen institutionellen Rahmens.

«Für den künstlerischen und kulturellen Bereich impliziert ein solcher Ansatz, dass kritische künstlerische Praktiken nur dann Wirkungen entfalten können, wenn sie außerhalb kultureller Institutionen stattfinden [...]. Wer glaubt, dass die bestehenden Institutionen als Kampfplatz nicht geeignet sind, blendet die Spannungen aus, die innerhalb einer bestehenden Konfiguration von Kräften immer existieren, und damit auch die Möglichkeit, durch das eigene Handeln ihre Artikulationsform zu untergeben.»<sup>46</sup>

41 Ebd., S. 31.

42 Ebd., S. 35.

43 Mir scheint hier eine Parallele zu Münz' Theaterspiel möglich, vgl. Münz 1998.

44 Mouffe 2016, S. 152.

45 Ebd. S. 153.

46 Ebd.

Balmes Sphäre der Theateröffentlichkeit suggeriert, dass Öffentlichkeit mit politischer Relevanz korreliert und somit Theater als ‹privater› Ort, wo das Publikum das Geschehen innerhalb des institutionellen Rahmens (er)duldet, erst über Medien politisch wirksam werden kann. Die elitäre Randständigkeit des Theaters ist nach Balme somit bezüglich der Erzeugung einer politischen Relevanz ein Nachteil. Dass gerade sie das politische Potenzial von Theater ausmachen könnte, legt Matthias Warstat mit Jacques Rancière schlüssig dar:<sup>47</sup>

«Dass dem Theater immer wieder seine gesellschaftliche Randständigkeit vorgehalten wird, kann insofern als Hinweis auf eine Chance gesehen werden: Verglichen mit anderen Künsten, verglichen zumal mit den technischen Massenmedien, mag das Theater an gesellschaftlichem Einfluss verloren haben. Es mag längst aus der Mitte des kulturellen Lebens verdrängt worden sein. Aber gerade aus dieser Randlage lässt sich womöglich neue politische Relevanz gewinnen. Ein Theater, das seine eigene Randposition reflektiert und sich auf die Ränder der Gesellschaft spezialisiert, befände sich genau an dem Ort, wo nach Rancière die eigentlich wichtigen gesellschaftlichen Kämpfe ausgefochten werden.»<sup>48</sup>

Die Überführung von Antagonismus in Agonismus durch die Integration und Kanalisierung (nicht Abschaffung) von Leidenschaften und Affekten innerhalb gesetzter Regeln ist meines Erachtens der Gerichtsverhandlung – um ein Ding, das entzweit – inhärent. Das Verständnis von politischem Theater nach Wihstutz eignet sich besonders für die Untersuchung von theatralen Gerichtsformaten, da für das Politische der Dissens stark gemacht wird. Wihstutz verwebt in seiner Definition des politischen Theaters die Positionen Mouffes und Rancières als In-Szene-Setzen eines Dissenses bezüglich der Wahrnehmung und Teilhabe an einem gemeinsamen Sinnlichen:<sup>49</sup>

«Das Politische [...] ist stets an einen Antagonismus gebunden, an einen Dissens und Widerstreit, der im Theater, [...] als Verhandlung, Überschreitung oder als Vor-Augen-Führen von Grenzen in Erscheinung treten kann. *Politisches Theater* ist daher nicht notwendig an politische Inhalte geknüpft oder an ein Kommentieren oder Kritisieren der Tagespolitik, sondern als ein Theater zu verstehen, das diesen gesellschaftlich konstitutiven Antagonismus ästhetisch sichtbar macht und zugleich auf eine Aushandlung sozialer und politisch streitbarer Grenzen *in situ* zielt.»<sup>50</sup>

Was ist nun mit theatralen Gerichtsformaten, welche ja die agonistische Anlage von Gerichtsverhandlungen übernehmen, ohne die Performativität der Rechtsprechung zu generieren? Wie wird das Agonale der Gerichtsverhandlung als Konfliktaustragungsort im Theater genutzt? Trotz angebrachter Kritik an Balmes Sphäre der Theateröffentlichkeit erscheint mir die Verknüpfung von agonalen und ludischen Dimensionen

47 Vgl. Rancière 2008.

48 Warstat 2008, S. 121.

49 Vgl. vor allem Rancière 2007; vgl. Rancière 2008.

50 Wihstutz 2012, S. 129. Hervorhebung im Original.

mit dem Verhältnis zwischen Theater und neuen Medien fruchtbar zu sein: Welchen Einfluss haben Medien auf das politische Potenzial in theatralen Gerichtsformaten ausgehend von der Annahme, dass die Gerichtsöffentlichkeit sich vornehmlich durch Medien konstituiert? Im Folgenden soll versucht werden, durch die Untersuchung der Publikumpartizipation auf diese Fragen Antworten zu finden.

### 4.3 Compliance-Modell

Unter Partizipation im Theaterkontext wird allgemein der Einbezug des Publikums oder einzelner Zuschauer\*innen als integraler Bestandteil des Arbeitsprozesses, der Aufführung oder Inszenierung verstanden. Die Art der Publikumpartizipation ist auch abhängig vom Kontext, beispielsweise unterscheidet sich die Partizipation der Protagonist\*innen einer Psychodramasitzung von jener der Theaterbesucher\*innen als (Mit-)Spieler\*innen einer Game-Aufführung des Kollektivs *machina eX*.<sup>51</sup> Betrachtet man die kognitiven, emotionalen und auch physischen Leistungen (beispielsweise das mehrstündige Sitzen in *Durational Performances*), welche die Zuschauer\*innen in traditionellen Theatersettings während den Aufführungen vollbringen, wird die Trennung in aktive Mitakteur\*innen und passive Zuschauer\*innen obsolet.

In dem von mir vorgeschlagenen Compliance-Modell unterscheide ich drei Ordnungen von Partizipation: Zuschauen, Compliance und Widerstand. Während Erstere die Grundrezeptionshaltung beschreibt, verstehe ich Compliance als das Erfüllen von zugeteilten Aufgaben oder das Einnehmen von Rollen durch Zuschauer\*innen. Interessant ist vor allem die Frage, wie die Compliance durch szenische und dramaturgische Mittel beeinflusst wird. Auf den Begriff der Compliance gehe ich im Unterkapitel 4.3.2 vertieft ein. Die dritte Ordnung – Widerstand – verstehe ich als mögliche partizipative Reaktion auf die zweite Ordnung: Der Widerstand der Zuschauer\*innen, die vorgesehenen Rollen einzunehmen oder die ihnen zugewiesenen Aufgaben zu erfüllen.

Das hier vorgeschlagene Compliance-Modell beschränkt sich nicht ausschliesslich auf meine ausgesuchten Beispiele oder weiter gefasst auf theatrale Gerichtsformate, es kann grundsätzlich auf all jene Theater- und Performanceformen, in denen Zuschauer\*innen explizit eine Aufgabe oder Rolle aufgetragen wird, angewendet werden. Die im Unterkapitel 4.3.2 behandelten Partizipationsmodi orientieren sich aber an gerichtlichen Funktionsrollen und sind somit spezifisch für die Untersuchung von theatralen Gerichtsformaten bestimmt. Da sie aus meinen ausgewählten, im zweiten Kapitel diskutierten Beispielen hergeleitet werden, gibt es keinen Anspruch auf Vollständigkeit; die vorgestellten Partizipationsmodi bilden lediglich ab, in welchen gerichtlichen

51 Vgl. Czirak 2014; vgl. Moreno 1989, S. 45. Moreno verwendete den Begriff Protagonist ab etwa 1950. Er bezeichnet im Psychodrama die Hauptdarstellerin, den Hauptdarsteller beziehungsweise die Indexpatientin, den Indexpatienten; vgl. *machina eX* (Web).

Funktionsrollen die Zuschauer\*innen in den von mir analysierten theatralen Gerichtsformaten partizipieren konnten.

#### 4.3.1 Partizipation erster Ordnung: Zuschauen

Wie bereits in der Einleitung diskutiert, können aktive Prozesse des Rezipierens im Sinne einer Verarbeitung von sinnlichen Wahrnehmungen und emotionalen Erfahrungen sowie von kognitiven (Reflexions-)Prozessen als Partizipation definiert werden. Diese Art von Partizipation, die noch immer die Mehrheit der Theaterproduktionen dominiert, möchte ich im Folgenden Partizipation erster Ordnung nennen. In der ersten Ordnung gibt es, wie im dritten Kapitel gezeigt, historisch bedingt keinen Unterschied zwischen der Rezeptionshaltung des Theater- und des Gerichtspublikums. Das Zuschauen als institutionell geprägte Partizipation bildet die ‹Basisfunktion› der Zuschauer\*innen aller in dieser Arbeit vorgestellten theatralen Gerichtsformate.

In jenen Aufführungen, in denen Zuschauer\*innen aus der anonymen Dunkelheit des Theatersaals gerissen und für andere Mitzuschauer\*innen sichtbar werden, kommt durch ihr Auftauchen in einem ‹Bereich des Erscheinens, der für die Epoche des bürgerlichen Theaters die exklusive Domäne der Schauspieler war›<sup>52</sup> eine zweite Ebene des Zuschauens hinzu. Es kommt, wie van Eikels schreibt, zum Oszillieren zwischen Zusehen und Gesehenwerden:

«Ein sehendes und ein gesehenes Publikum, die nie ganz zur Deckung kommen, sich aber auch niemals vollends voneinander ablösen können, bestimmen die Situation im Theater *als* Theater. [...] Freiwillig oder gezwungenermaßen zum Mehr-als-die-übrigen-Mitwirkenden aufgerückt, entspricht er (der Zuschauer) dennoch unübersehbar keinem Typus des ‹public man›, der Übung darin hätte, als Einzelperson und als Repräsentant der Allgemeinheit jenen Erscheinungsraum zu betreten [...]»<sup>53</sup>

Im Folgenden werde ich die erste Partizipationsordnung an Milo Raus *Prozessen* und am Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror* diskutieren.

#### **Publikum und Öffentlichkeit in Milo Raus *Die letzten Tage der Ceausescus*, *Die Moskauer Prozesse* und *Die Zürcher Prozesse***

Gemäss Sylvia Sasse ist das Zuschauen im Gerichtssaal für die am Prozess Unbeteiligten ein lustvoller, sogar kathartischer Akt:

«[...] da identifizieren sich die Zuschauer mit der Rolle, die ihnen im Gerichtsprozess zugewiesen wird, und zwar Zuschauen. Sie genießen diese Rolle, genießen auch den

52 van Eikels 2013, S. 129.

53 Ebd., S. 130. Hervorhebung im Original.

kathartischen Effekt des stellvertretenden Erlebens des Verbrechen und werden sich dann am Schluss ihres Genusses bewusst.»<sup>54</sup>

Was geschieht mit der von Sasse behaupteten kathartischen Wirkung bei einem Reenactment eines Gerichtsprozesses? Im Folgenden interessiert mich zum einen, inwiefern das Reenactment einer Gerichtsverhandlung kathartische Effekte auslösen kann, und zum anderen, ob diese Katharsis sich auf die Rezipient\*innen beschränkt. Anhand des Reenactments *Die letzten Tage der Ceausescus* identifiziere ich zunächst das Zielpublikum Raus, bevor ich auf die potenziell kathartische Wirkung eingehe.<sup>55</sup> Abschliessend widme ich mich der Einbindung der medialen Öffentlichkeit im Hinblick auf die politische Wirkkraft von Raus ausgewählten Arbeiten.

Es ist davon auszugehen, dass Rau *Die letzten Tage der Ceausescus* für ein westliches Publikum konzipiert hat. Dafür spricht, dass die Uraufführung des Reenactments am 18. Dezember 2009 am Schauspielhaus Hebbel am Ufer in Berlin stattfand und es danach durch Deutschland und die Schweiz tourte. Nur zwei Aufführungen, am 10. und 11. Dezember im Teatrul Odeon in Bukarest, fanden als Vorpremierer vor rumänischem Publikum statt. Die Anwesenheit einer Person im Publikum sorgte für besonders viel Gesprächsstoff: Für einen Abend arrangierte das rumänische Innenministerium einen Freigang Victor Stănculescus aus dem Gefängnis – jenes Generals, der kurz vor seinem Verrat an Ceaușescu auf Demonstrant\*innen schiessen liess. Die Schauspieler\*innen fixierten ihn gut sichtbar in seiner Loge und integrierten ihn so als *Tableau vivant* in die Aufführung.<sup>56</sup> Ein weiterer Zeitzeuge, Dorin Carlan, Teil des dreiköpfigen Hinrichtungskommandos, sah sich von seinem Theaterrang aus *«selbst»* auf der Bühne zu. Die Konstellation von historischen Akteuren der rumänischen Revolution und in Rumänien bekannten Fernseh- und Kinoschauspieler\*innen, die sie auf der Theaterbühne verkörperten, sowie Theaterzuschauer\*innen, deren Lebensrealität durch die politischen Akteure entscheidend beeinflusst worden war, war nur in Rumänien möglich.

Obschon *Die letzten Tage der Ceausescus* – abgesehen von der Vorpremiere – also nicht primär ein rumänisches Theaterpublikum adressiert, argumentiert Rau bezüglich der Wirkungsabsicht ausgehend von rumänischen Zuschauer\*innen:

«Meine These ist, dass die Katharsis, das befreiende Gefühl einer Reinigung, das durch die Hinrichtung bei den Zuschauern ausgelöst worden ist, ungenügend ist, weil es sich nicht deckt mit den realen Alltagserfahrungen nach der *«Revolution»*. Vielleicht kann eine genaue

54 Sasse und Rau 2013, S. 63.

55 Vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 18. 12. 2009. Ich habe keine Aufführung besucht, stütze mich jedoch auf Milo Raus gleichnamigen Film: Vgl. *Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau und Marcel Bächtiger, CH 2010, 72 Min.

56 Vgl. Rau: Husten der Beisitzer (Web).

Wiederholung der Szenen, eine neuerliche Inszenierung mit dem Wissen von heute eine Korrektur in der Geschichte der <rumänischen Revolution> und der <Wende> bewirken.»<sup>57</sup>

Gemäss Rau entfaltete das Reenactment, wie sich an der mehrminütigen Stille nach Aufführungsende sowohl in Rumänien als auch in Deutschland und der Schweiz zeigte, überall eine äusserst intensive Wirkung, jedoch habe das rumänische Publikum besonders empfindlich auf das «unmoralische Angebot»<sup>58</sup> der Inszenierung reagiert, mit dem Schlussapplaus den Tyrannenmord gutzuheissen:

«Jede Möglichkeit der Distanzierung wird von der schieren Realität der Aufführung erbeutet, und die Zuschauer müssen ihre <Rolle> nach dem Ende des Stücks erst wieder finden, sie müssen sich gewissermassen erinnern, was zu tun ist – nämlich klatschen. Und an diesem Klatschen ist etwas substanzuell Schuldhaftes: Denn wie kann man einen Mord beklatschen, auch wenn er noch so verdient ist? Um ehrlich zu sein, waren mir diese beiden Umstände der Inszenierung nicht bewusst, nämlich, dass wir die Zuschauer gewissermaßen gezwungen haben, Stellung zu nehmen zu etwas, was viel zu widersprüchlich ist, um sich irgendwie dazu zu positionieren.»<sup>59</sup>

Rau löste diese Friktion auf, indem er für das deutsche und das Schweizer Publikum eine Minute nach Aufführungsende ein rumänisches Volkslied einspielen liess. Die Wirkung beschrieb er folgendermassen:

«So, als würde sich ein Fenster auftun im dunklen Himmel des Geschichtspessimismus der <Letzten Tage>, als hätte der Theaterabend in einem höheren Sinne einen guten Ausgang gehabt, als sei eine alte Geschichte erzählt worden und nun alles wieder in Ordnung.»<sup>60</sup>

Im Reenactment geht es nach dem Theaterwissenschaftler Ulf Otto nicht um eine Vergewärtigung der Vergangenheit, sondern um ein Wiedererleben des Einmaligen in Form einer «Zeitreise»: «Die Pointe ist insofern das Publikum. Während das Bühnengeschehen nahezu unverändert wiederkehrt, sind die Zuschauer andere geworden. Sie sitzen in der Mode von heute den Geschehnissen von gestern gegenüber.»<sup>61</sup> So waren auch im Falle der Produktion *Die letzten Tage der Ceausescus* die rumänischen Zuschauer\*innen keine <anderen>; mehrheitlich waren es noch immer dieselben (Fernseh-)Zuschauer\*innen, die <in der Mode von heute> auf die Telerevolution von gestern schauten: «Erst der Abgleich mit dem Vorbild macht es möglich, dass etwas als es selbst und nicht als Variation über eine Vorlage wiederkehrt.»<sup>62</sup> Gerade das ist

57 Bossart und Rau 2010, S. 36.

58 Sasse und Rau 2013, S. 58.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 59.

61 Beide Zitate: Otto 2010, S. 78.

62 Ebd.

meines Erachtens die Pointe dieses Reenactments: Die von Rau intendierte Katharsis durch das Wiederholen der realen Gerichtsverhandlung kann nur bei Zeitzeug\*innen eintreten, die ihren eigenen (Fernseh-)Erlebnissen gegenüberstehen. Es gilt, hinsichtlich der kathartischen Wirkung zu unterscheiden, ob die Theaterzuschauer\*innen eigene Erfahrungen und Erinnerungen an die Zeit unter dem Ceaușescu-Regime, an den Machtwechsel und die Zeit nach der Wende in Rumänien mitbrachten, oder ob es sich um ein deutsches beziehungsweise Schweizer Publikum handelte, welches in der Regel keinen Bezug zur rumänischen Lebensrealität der 1980er- und 1990er-Jahre hatte. In der Schweiz und in Deutschland reduzierte sich die erfahrene Diskrepanz auf jene zwischen Fernseh- und Theaterbildern. Es scheint so gesehen wenig überraschend, dass in deutschsprachigen Interviews und Publikumsgesprächen mit dem Regisseur Fragen zur künstlerischen Arbeit oder zum Format dominierten, während in Rumänien häufiger Fragen zur politischen Bewertung und Verortung gestellt wurden.<sup>63</sup> «The theme of reenactment is very popular and I talk to west Europeans about repetition, about Deleuze and so on. But actually, the touching thing about it is how hot the topic still is in Romania.»<sup>64</sup> Für den Westen, so Rau, besteht die Katharsis des Reenactments vielmehr darin, zu verstehen, warum moderne Mythen wie die rumänische «verratene» Weihnachtsrevolution inklusive Tyrannenmord so stark zu fesseln vermögen und woher die Kraft ihrer Bilder stammt.<sup>65</sup> Rau selbst bannte das Reenactment auf Film; aus Aufführungsausschnitten, Zeitzeugenberichten und historischem Filmmaterial entstand der gleichnamige Dokumentarfilm, der (neben dem ebenfalls gleichbenannten Arbeitsbuch) eine breitere Öffentlichkeit erreichte.<sup>66</sup>

Simone Eisenring, welche mit Milo Rau bei der Produktion *Die letzten Tage der Ceausescus* Regie geführt hatte, gab an, dass die Probenarbeit bei vielen Schauspieler\*innen des ausschliesslich rumänischen Casts mit dem Wunsch nach Aufarbeitung der Geschehnisse verbunden gewesen sei.<sup>67</sup> Interessanterweise ist die individuelle Auseinandersetzung von Mitwirkenden nicht nur im Falle des Reenactments, sondern auch der *Moskauer Prozesse* und der *Zürcher Prozesse* Thema.<sup>68</sup> Der Kunstrahmen in den *Moskauer Prozessen* ermöglichte es ehemaligen Prozessteilnehmer\*innen, dieselbe Funktionsrolle erneut unter anderen Vorzeichen einzunehmen (etwa Anna Stawitskaja, welche in zwei der drei verhandelten Kunstgerichtsprozessen die Verteidigung übernahm, oder das angeklagte Pussy-Riot-Mitglied Jekaterina Samuzewitsch). Zudem konnten sich

63 Vgl. Walser: Die letzten Tage der Ceausescus, Timecode 00:09:37–00:12:05 (Web).

64 Petrovzky und Rau: Body of the Event (Web).

65 Vgl. Kallensee und Sternberg: Ciao, Ceausescu (Web): «Wir stellen moderne Mythen nach und die Katharsis besteht darin zu verstehen, warum sie uns so fesseln.»

66 Vgl. Rau 2010.

67 Vgl. Eisenring 2010, S. 43.

68 Vgl. *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Sacharow-Zentrum Moskau, 1. 3.–3. 3. 2013. Ich habe die einmalige Veranstaltung in Moskau nicht besucht, stütze mich jedoch auf Milo Raus gleichnamigen Film: *Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, D 2014, 86 Min.; vgl. *Die Zürcher Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Theater Neumarkt Zürich, 3. 5.–5. 5. 2013. Ich habe die einmalige Veranstaltung in Zürich nicht besucht, stütze mich jedoch auf die zahlreichen Videoaufzeichnungen und Rahmenformate des Schweizer Fernsehens SRF: Vgl. o. A.: *Zürcher Prozesse* (Web).



Abb. 7: *Die Moskauer Prozesse* im Sacharow-Zentrum, Moskau: Der Anwalt der Anklage spricht zu den Geschworenen. Überall im Raum sind Kameras installiert, zudem fotografieren oder filmen einzelne Personen mit ihrem Handy. Foto: Fruitmarket / Maxim Lee.

Angeklagte, Zeug\*innen und Sachverständige (noch einmal) äussern, ohne dabei direkte Auswirkungen auf ein rechtskräftiges Urteil im Hinterkopf zu haben. Dieser Umstand veranlasste die Verteidigerin zur Aussage, dass sie zum ersten Mal einen Prozess *nicht* als Theater wahrgenommen habe.<sup>69</sup> Ein Theaterpublikum gab es bei der einmaligen Veranstaltung der *Moskauer Prozesse* im eigentlichen Sinne nicht, die wenigen Zuschauerreihen waren zum Grossteil mit Teilnehmer\*innen besetzt, zudem scheint es keinen Ticketverkauf oder öffentlichkeitswirksame Ankündigungen gegeben zu haben.<sup>70</sup> Raus Gerichtsarbeiten werden des Öfteren in die Tradition von Bertolt Brechts Lehrstück gestellt. Dieses lehrt nach Brecht «[...] dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig [...]»<sup>71</sup> Die drei Prozesstage der *Moskauer Prozesse* wurden für Raus gleichnamigen Dokumentarfilm abgefilmt; zu diesem Zweck waren im ganzen Saal Filmkameras und Bild-

69 Vgl. Kedves und Rau 2013, S. 101.

70 Vgl. Pichler 2017: Medium Gericht, S. 96; vgl. Schmidt 2016, S. 488.

71 Brecht 1972, S. 251: Der Leserlichkeit halber habe ich das Original, welches in konsequenter Kleinschreibung verfasst ist, gemäss regulärer Gross- und Kleinschreibung abgeändert. Vgl. ebd., S. 262: Die Bezeichnung Lehrstück gelte im engeren Sinne nur für *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, *Die Ausnahme* und *Die Regel*, *Der Jasager*, *Der Neinsager*, *Die Maßnahme* und *Die Horatier und Kuriatier*.

schirme verteilt. Die von Rau geschaffene Situation wurde, weil sich das Reenactment auf eine Videoaufnahme stützt, sowohl von theatralen als auch von medialen Wirkweisen dominiert, was die künstlerische Setzung der Verhandlung zusätzlich betonte.<sup>72</sup> Es war also kein Theaterpublikum, jedoch eine medial vermittelte Öffentlichkeit anwesend: «Die eigentliche Öffentlichkeit wurde erst durch die Filmdokumentation des Performanceprojektes hergestellt.»<sup>73</sup> In meinen Augen zeigt sich hier eine Parallele zwischen der medial erzeugten Sphäre der Theateröffentlichkeit und der Gerichtöffentlichkeit. Durch die Theaterkritiken und Filmvorführungen, welche meist mit Diskussionsformaten verknüpft waren, wurde gerade in den westlichen Medien auf die russische Justiz, vor allem hinsichtlich Prozessen im Kunstkontext, aufmerksam gemacht. Rau sah die öffentliche Wirksamkeit der Produktion in Russland skeptisch: «99,9 Prozent geht es sowieso am Allerwertesten vorbei. [...] Solche Versuche interessieren nur ein paar Politiker und Feuilletonisten.»<sup>74</sup>

Während bei den *Moskauer Prozessen* die Verbindung zum Lehrstückcharakter nachvollziehbar ist, erscheint mir diese bei den *Zürcher Prozessen* etwas weit hergeholt:

«Das [der öffentliche Umgang mit Ängsten auf der Bühne] beschreibt den therapeutischen Nutzen für die geladenen Zeugen der Anklage und der Verteidigung. Es sind alles reale Personen, die mit der Weltwoche in Berührung gekommen sind – als mutmassliche Täter oder als Opfer. Es verhält sich [...] so ähnlich wie in Brechts Lehrstücken: Die Spieler selbst sollen etwas lernen, nicht das Publikum.»<sup>75</sup>

Die Verquickung von therapeutischem Nutzen und Brechts Lehrstück, wie sie der Theaterkritiker Tobi Müller im obigen Zitat vornimmt, ist meines Erachtens fehl am Platz, auch wenn sich eine «therapeutische Wirkung» für die Mitspielenden quasi als Nebeneffekt eingestellt haben mag.<sup>76</sup>

Die dreitägige Verhandlung der *Zürcher Prozesse* wurde vom Schweizer Radio und Fernsehen SRF in diversen Programmformaten engmaschig begleitet und war als Livestream vollständig über die SRF-Homepage verfolgbar. Christine Wahl bezeichnet die Performance nicht von ungefähr als «Show-Prozess»;<sup>77</sup> der Einbezug der medialen Öffentlichkeit sei eine «clevere Strategie, einen fiktiven Medienprozess V-effektiv [Anspielung auf Brechts «Verfremdungseffekt», auch «V-Effekt» genannt] in die Medien selbst hinein zu verlängern».<sup>78</sup> Bereits beim ersten Projekt von Raus Produktionsfirma IIPM zeigte sich das Reenactment-Projekt in unterschiedlichen Aggregatzuständen: als Theateraufführung, als Film und als Buch – eine multi-

72 Vgl. Walsler: Kritikerrunde, Timecode 00:26:12–00:27:45 (Web).

73 Schmidt 2016, S. 489.

74 Kedves und Rau 2013, S. 99.

75 Müller: Anstalt 2014, S. 10.

76 Zwar entwickelte Reiner Steinweg aus Brechts Lehrstück einen theaterpädagogischen Ansatz, der eine therapeutische Wirkung haben soll, nichtsdestotrotz ist in Brechts Lehrstück keine therapeutische Wirkungsabsicht auszumachen. Zu diesem Ansatz vgl. Steinweg 1972.

77 Wahl 2014, S. VIII.

78 Ebd.

mediale Prozess- und Ergebnissicherung. Diese mediale Vielfalt behielt Rau für die Mehrheit der folgenden Projekte bei. Während das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* die Präsenz der Filmkameras im verdunkelten Zuschauerraum nicht besonders hervorhob und einige Aufnahmen bereits im Vorfeld der Aufführung gemacht wurden, währten sich die Zuschauer\*innen der *Zürcher Prozesse* und der *Moskauer Prozesse* angesichts der prominenten Film- beziehungsweise Fernsehkameras auf der Bühne und im erleuchteten Zuschauerraum sowie mit Blick auf die angebrachten Bildschirme und Monitore im Saal wohl eher auf einem Filmbeziehungsweise TV-Set als im Theater.<sup>79</sup> Die Ästhetik von Raus *Prozessen* ähnelt zudem jener der aus populärkulturellen Filmen und Serien bekannten amerikanischen Parteienprozesse mit Jury, Kreuzverhör und Richterhammer und kann in den Augen der Zuschauenden und Teilnehmenden die wahrgenommene Künstlichkeit der Aufführungssituation betonen. Diese Hervorhebung des Kunstrahmens nahm in den vorgestellten Projekten Raus graduell zu: von nur leicht hervorgehoben in der Produktion *Die letzten Tage der Ceausescus* (Theatersetting, Perspektive auf das Geschehen durch Drehung des Bühnenbildes und Markierung der vierten Wand) zu deutlich erkennbar in den *Moskauer Prozessen* (museales Setting, Kameras und Bildschirme) bis zu einer Übersteigerung in den *Zürcher Prozessen* (Theatersetting, Kameras, Schlagen einer Filmklappe und lautes Rufen des Wortes «Action» bei Verhandlungsbeginn und -wiederaufnahme, Monitore und Leinwand mit Liveticker).<sup>80</sup> In den *Zürcher Prozessen* begann die als theatrales Gerichtsformat ausgewiesene Verhandlung mit der expliziten Verneinung des Theatersettings durch den Gerichtsdienster; er verkündete, dass es sich bei der Veranstaltung nicht um eine Theatervorstellung, sondern um einen Gerichtsprozess handle.<sup>81</sup> Diese Behauptung lenkte die Aufmerksamkeit gerade auf die Diskrepanz zwischen Behauptung und inszeniertem Theaterrahmen und bewirkte dadurch genau das Gegenteil: Durch die Negation des Kunstkontextes einer Figur, die Teil des inszenierten Theaterrahmens ist, wird er zusätzlich hervorgehoben.

Dass die Künstlichkeit einer Situation das immersive Eintreten in sie nicht ausschliesst, begründet Rau folgendermassen:

«Das «Trotzdem» ist für mich unheimlich wichtig: Dass das Theater extrem künstlich ist, und trotzdem gerät man ins Geschehen. Das ist das Ritualhafte. Man weiß, dass die Oblate, die einem der Pfarrer gibt, nicht Leib Christi ist, dass der Wein nicht Blut Christi ist. Aber innerhalb des Rituals können die Menschen daran glauben, oder konnten es immerhin in gläubigeren Zeitaltern. Und das eben ist die Kraft dieser Form [des realistischen Theaters]: In der maximalen Künstlichkeit eine maximale Präsenz erzeugen.»<sup>82</sup>

79 Vgl. Walser: Kritikerrunde, Timecode 00:26:39–00:27:05 (Web).

80 Vgl. Schöpfer: Ernstes Spiel (Web). Auf der mittig installierten Leinwand wurde der Liveticker der Kolumnistin und Drehbuchautorin Güzin Kar, welche als Gerichtsschreiberin fungierte, projiziert.

81 Vgl. Rau: Tag 1 Zürich 2014, S. 28.

82 Rau: Kriegsfotografen 2013, S. 82.

Der IIPM-Mitarbeiter Bossart vergleicht *Die Moskauer Prozesse* mit der ritualisierten Schlachtung eines Opfertiers als kultische Symbolhandlung. Beide seien ritualisiert und inszeniert, jedoch nicht um auf einen Schrecken zu verweisen, sondern um ihn zu bannen. Durch den Vollzug der Gerichtsverhandlung mit offenem Ausgang werde die zuvor als schicksalhaft wahrgenommene Realität als selbst gemacht sichtbar.<sup>83</sup> Der Akt der kultischen Symbolisierung bringe eine «heroische Öffentlichkeit»<sup>84</sup> hervor:

«Der Akt der kultischen Symbolisierung soll die Transformation einer tendenziell unbewussten in eine hochbewusste Öffentlichkeit bewirken, die heroisch zur Neubearbeitung der verhandelten Sache bereit ist. Die Symbolisierung ist eine Vorbildhandlung, die versucht, die Dinge wieder als die Außergewöhnlichen zu zeigen, die sie vor den Gewöhnungs- und Verdrängungsprozessen des kollektiven Bewusstseins einmal waren.»<sup>85</sup>

Rau entwirft dieses Konzept als Antwort auf die kritische literarische Öffentlichkeit im Sinne von Habermas, «die nörgelnd und besserwisserisch im Abseits steht, anstatt konsequent und diszipliniert einzugreifen ins Getriebe der Wirklichkeit».<sup>86</sup> Rau zufolge lassen sich Kunst und Politik, sobald sie in der Öffentlichkeit auftreten, nicht mehr voneinander trennen.<sup>87</sup>

## Überwindung der Rampe in Reeses Doppelprojekt

### *Der zerbrochne Krug / Terror*

Der Partizipationsmodus in Oliver Reeses Doppelproduktion am Schauspiel Frankfurt entspricht jener Rezeptionshaltung, die noch immer an den meisten Theatern dominiert und welche ihre Wurzeln wie aufgezeigt im Disziplinardispositiv hat. *Der zerbrochne Krug* kann als Beispiel für die «gelungene» historische Disziplinierung verstanden werden, denn die Zuschauer\*innen verweilen auch dann ruhig in ihren Sitzen, wenn die Rampe von den Schauspieler\*innen überwunden oder erst gar keine vierte Wand aufgebaut wird. Im Folgenden möchte ich die Überwindung der Theaterrampe im Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror* vergleichend diskutieren.<sup>88</sup>

In *Terror* tritt der Richter, bei Schirach Vorsitzender genannt, zu Beginn der Aufführung in Zivil – in Anzug und Krawatte, die Robe locker über den Arm geworfen – auf und wendet sich aus dem Zuschauerraum heraus, direkt vor der Rampe stehend, ans

83 Vgl. Bossart 2013, S. 82 f.

84 Ebd., S. 82. Der Begriff stammt von Milo Rau.

85 Ebd.

86 Bossart und Rau 2013, S. 30.

87 Vgl. Bossart und Rau 2014, S. 9.

88 Vgl. *Der zerbrochne Krug* nach Heinrich von Kleist. Regie: Oliver Reese, Premiere: Schauspiel Frankfurt, 2. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 10. 2015; vgl. *Terror* nach Ferdinand von Schirach. Regie: Oliver Reese, zeitgleiche Uraufführung: Schauspiel Frankfurt und Deutsches Theater Berlin, 3. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 12. 2015. Vom Schauspiel Frankfurt wurde mir für beide Inszenierungen eine Aufzeichnung zur Verfügung gestellt: Vgl. *Der zerbrochne Krug*. Videoaufzeichnung (DVD) einer undatierten Aufführung am Schauspiel Frankfurt, Archiv von G. B.; *Terror*. Videoaufzeichnung (DVD) der Aufführung vom 6. 10. 2015 am Schauspiel Frankfurt, Archiv von G. B.

Publikum. Dieser Auftritt bleibt in *Terror* der einzige Ausflug eines Schauspielers beziehungsweise einer Schauspielerin in den Zuschauerraum; sobald die Verhandlung eröffnet wird, verharren die Figuren ihren gerichtlichen Funktionsrollen entsprechend an den hierfür vorgesehenen Tischen. Die Figur des Gerichtsrats Walter aus *Der zerbrochne Krug* und jene des Vorsitzenden werden vom selben Schauspieler – Martin Rentzsch – gespielt; in beiden Inszenierungen ist es dieselbe Person, welche die Rampe am deutlichsten überwindet: In *Terror* durch die direkte Adressierung und Instruktion der Zuschauer\*innen von der Bühne beziehungsweise zu Beginn sogar von den Sitzreihen aus – in *Der zerbrochne Krug* indirekt, indem Rentzsch aus der Perspektive des Publikums das Bühnengeschehen lenkt beziehungsweise den Prozess führt. Wie in den *Zürcher Prozessen* wird auch in *Terror* (sowohl im Drama als auch in Reeses Inszenierung) der in Szene gesetzte Theaterrahmen der Aufführung von einer Figur thematisiert: Der Gerichtsvorsitzende wendet sich mit Worten, die eine Referenz an Vismanns theatrales Dispositiv darstellen, ans Publikum: «In einem Gerichtsverfahren spielen wir die Tat nach, das Gericht ist eine Bühne. Natürlich führen wie kein Theaterstück auf, wir sind ja schließlich keine Schauspieler.»<sup>89</sup>

In der Inszenierung *Der zerbrochne Krug* taucht Gerichtsrat Walter aus dem Zuschauerraum auf und bleibt bis zum Prozessende dort. Er schlendert zwischen den Sitzreihen umher, von wo aus er das Bühnengeschehen ebenfalls beobachtet und – im Unterschied zu den Zuschauer\*innen – in dieses eingreift. Wiederholt tritt er nah an die Rampe heran, um die Prozessbeteiligten zu instruieren. Das Publikum verharrt während der Aufführung in der gewohnten Rezeptionshaltung der stummen, unbeweglichen und unsichtbaren Zuschauer\*innen. Im Unterschied zu *Terror* wird der Zuschauerraum in *Der zerbrochne Krug* stark bespielt; nicht nur von Gerichtsrat Walter, auch Richter Adam liegt zu Beginn fast ohnmächtig mit einer Kopfwunde vor der ersten Zuschauerreihe, bevor er beim Auftritt des Gerichtsschreibers Licht mit einem Sprung auf die Bühne hechtet. Als sich die Situation für Adam immer mehr zuspitzt, flüchtet Eve sich zu Gerichtsrat Walter in den Zuschauerraum, der mit Gewalt versucht, sie von einer Aussage abzubringen. Als Eve schliesslich die Wahrheit sprechen will, überwindet sie erneut unter körperlicher Anstrengung die Rampe und legt auf der Bühne ihr Zeugnis ab. Nachdem Walter den Zuschauerraum über die Saaltüren verlassen hat, betritt er doch noch die Bühne, um Adam seines Amtes zu entheben und Licht als neuen Richter einzusetzen: Er stellt aber in Aussicht, dass Adam trotz seiner Überführung – sofern die Buchhaltung stimme – wieder eingesetzt werde. Bevor er endgültig abgeht, küsst Walter Eve zärtlich auf den Mund. Letztere lässt den Kuss starr vor Schreck und ungläubig über sich ergehen. Gemäss der Gerichtsreporterin Gisela Friedrichsen «ahmt» Kleist die zwar angestrebten, jedoch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch nicht verwirklichten Mündlichkeits- und Unmittelbarkeitsmaximen in *Der zerbrochne Krug* «vor».<sup>90</sup> So würden während der

89 Schirach 2016, S. 8.

90 Vgl. Friedrichsen 2015, S. 80: Friedrichsen verwendet nicht den Begriff der Vorahmung, beschreibt aber Kleists Vorwegnehmen der Prozessmaximen; vgl. zum Begriff der Vorahmung das zweite Kapitel dieser Arbeit.

Gerichtsverhandlung nur die unmittelbar vorgebrachten Beweise und mündlichen Aussagen berücksichtigt. Doch darf diese Anlage Kleists nicht darüber hinwegtäuschen, dass Walter nicht für das moderne Recht steht, das der Gerichtswillkür den Kampf angesagt hat, vielmehr erscheint er – das wird in Reeses Inszenierung deutlich – als Personifikation einer anderen, neuen Form des Justizmissbrauchs.

Reese nimmt in *Der zerbrochne Krug* eine inszenatorische Aktualisierung vor: Er verlegt das Bühnenbild samt Kostümen in die 1960er-Jahre. Diese künstlerische Setzung kann als Kommentar zur Proforma-Entnazifizierung des Justizapparates nach dem Ende des Dritten Reiches gedeutet werden; einen Hinweis darauf gibt der im Programmheft abgedruckte Artikel des Journalisten André Müller aus dem Jahr 1964:

«Wie man dieses Stück heute noch spielen kann, in einer Zeit, da in der Bundesrepublik unausgesetzt Richter als Mörder entlarvt werden, ohne dass man es als dramatische Spiegelung eines aktuellen Problems begreift, ist eigentlich ein Rätsel. Ohne das historische und verfremdende Gewand anzutasten, braucht man den Dorfrichter Adam nur nach dem Bild der Richter zu gestalten, die so bereitwillig die faschistischen Urteile fällten, und man hat die Figur, die man braucht. [...] Übrigens sagt der Gerichtsrat Walter bei Kleist am Schluss, man möge doch den flüchtigen Dorfrichter Adam zurückholen; er wolle ihn zwar von seinem Amt suspendieren aber nicht zur Desertion zwingen. Liest und hört man das heute, so erscheint es einem, als habe Kleist auch schon geahnt, dass ein Richter auch noch nach zwanzig Todesurteilen an Unschuldigen in der Bundesrepublik eine Staatspension erhält.»<sup>91</sup>

Reeses inszenatorische Verortung von Kleists Stück in ein 1960er-Jahre-Setting ist besonders im Kontext des Doppelprojekts interessant. Reese ruft mit diesem Regieentscheid die Machtergreifung der Nationalsozialisten ins Bewusstsein, welche durch Notverordnungen «zur Abwehr kommunistischer staatsgefährdender Gewaltakte»<sup>92</sup> die Weimarer Verfassung aussetzten. Gemäss dem ehemaligen Bundesinnenminister Gerhart Braun, welcher sich stark in die Diskussion um *Terror* einbrachte, entspricht nämlich die in *Terror* verhandelte Unantastbarkeit der Menschenwürde der «fundamentalen deutschen Rechtstradition nach der Nazibarbarei».<sup>93</sup> In *Terror* wird angesichts einer terroristischen Bedrohung über einen übergesetzlichen Notstand diskutiert, durch den die verfassungsrechtlich verankerte Menschenwürde gegebenenfalls ausgesetzt werden könnte. Reese belässt *Terror* aufgrund der politischen Brisanz inszenatorisch in der Gegenwart; Bühnenbild und Kostüme erscheinen entsprechend der zeitgemässen Vorstellung von Justiz als Bürokratie. Ob es sich bei den inszenatorischen Zeitebenen des Doppelprojekts um einen Kommentar zum immer präsenter werdenden Rechtspopulismus handelt, kann hier nicht vertieft erörtert werden: Ein

91 Müller, André: Richter in Deutschland. In: Deutsche Volkszeitung, 3. 7. 1964. Zitiert nach: Schauspiel Frankfurt (Hg.): Programmheft zur Inszenierung *Der zerbrochne Krug*, S. 10–11, hier: S. 11, Archiv von G. B.

92 Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat 28. 2. 1933 (Web).

93 Martus: *Terror* (Web).

Zusammenhang mit dem politischen Erstarren der rechten Kräfte in Deutschland (beziehungsweise in Europa), was sich seit 2013 symptomatisch in der Zunahme der Wählerstimmen der rechtsnationalen Partei Alternative für Deutschland (AfD) zeigt sowie in den Rassismuskorrekturen an Polizei, Verfassungsschutz und Justiz im Zuge der NSU-Prozesse (2013–2018), erscheint mir plausibel.

Die beiden Inszenierungen *Terror* und *Der zerbrochne Krug* stehen meines Erachtens stellvertretend für jenen Aufführungsbegriff, welcher den Ausgangspunkt von Balms Sphäre der Theateröffentlichkeit bildet. Das Doppelprojekt ist stark an die Institution Theater gebunden und könne, so Shirin Sojitrawalla, als «Plädoyer fürs Ensembletheater»<sup>94</sup> gelesen werden:

«Doch was bringt jetzt eigentlich die Gegenüberstellung dieser beiden so unterschiedlichen deutschen Gerichts Dramen? Nur eine hübsche Marketingidee? Das auch, wobei es ein großes Vergnügen ist, die Schauspieler in so unterschiedlich konturierten Rollen an zwei aufeinander folgenden Abenden in all ihrer Wandelbarkeit zu erleben.»<sup>95</sup>

Einen Hinweis darauf, dass die Gestaltung der beiden Inszenierungen als Doppelprojekt eine Form von Öffentlichkeitsarbeit beziehungsweise öffentlichkeitswirksame Vermarktung darstellt, gibt die Ermässigung auf das zweite Ticket beim Kauf von Theaterkarten für beide Inszenierungen.<sup>96</sup> Bereits durch die Uraufführung von *Terror* – dem ersten Drama des damals bereits bekannten Schriftstellers Ferdinand von Schirach – im Rahmen eines Doppelprojekts kam dem Stück eine gewisse öffentliche Aufmerksamkeit zu. Ansonsten wurden keine weiteren (medialen) Massnahmen getroffen, um die Reichweite zu vergrößern. Bei *Terror* beeinflusst zwar die Antizipation einer bevorstehenden Stimmabgabe als Schöff\*innen die Aufmerksamkeit und Motivation der Zuschauer\*innen, dennoch dominiert bis am Schluss die Partizipation erster Ordnung; auf das Urteilen als Partizipation zweiter Ordnung komme ich im folgenden Unterkapitel zu sprechen.

### 4.3.2 Partizipation zweiter Ordnung: Compliance

In der Partizipation zweiter Ordnung wird den Zuschauer\*innen zusätzlich zur Partizipation erster Ordnung eine Aufgabe innerhalb der Aufführung zugewiesen, deren (Nicht-)Erfüllung das Geschehen direkt beeinflusst. Die Publikums partizipation im Sinne eines Eingreifens in das Aufführungs- oder Probengeschehen wird in den 1960er-Jahren populär, wobei sich der damalige utopisch-engagierte Gestus stark von der heute häufig beobachtbaren ironischen Abgeklärtheit des Publikums oder der immersiven Subjekterfahrung der Zuschauer\*innen unterscheidet.

94 Sojitrawalla: Lücken des Rechtssystems (Web).

95 Ebd.

96 Vgl. Schauspiel Frankfurt (Hg.): Theaterzettel zum Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror*, Frankfurt a. M. 2015, Archiv von G. B.: «Beim Kauf von zwei Tickets für beide Produktionen des Doppelprojekts erhält man eines 10% ermässigt.»

Gerade für den häufig intensiven Erlebnischarakter und das ›Funktionieren‹ theatraler Gerichtsformate inner- und ausserhalb eines Theaterrahmens (aber auch für Theaterformen wie Game Theater und Immersive Theater) sind die Bereitschaft der Zuschauer\*innen, das theatrale Setting zu akzeptieren, und das Einhalten expliziter wie impliziter Spiel- und Verhaltensregeln besonders entscheidend. Daher untersuche ich im Folgenden anhand eines Beispiels, mit welchen Mitteln und Strategien die Zuschauer\*innen dazu gebracht werden sollen, die ihnen aufgetragenen Aufgaben innerhalb der theatralen Gerichtsformate zu erfüllen oder bestimmte Rollen einzunehmen. Dabei sind interessante Überlagerungen möglich; beispielsweise agieren sie als Richter\*innen, Anwält\*innen oder Angeklagte.

In der folgenden Untersuchung operiere ich mit dem in Rechts- und Gesundheitswissenschaften wie der Psychologie oft verwendeten Compliance-Konzept.<sup>97</sup> Der Begriff Compliance stammt ursprünglich aus dem US-amerikanischen Rechtssystem und bezeichnet ein systematisches Konzept, das gesetzestreu und ethisches Verhalten im Finanzwesen und im Waffenhandel sicherstellen soll.<sup>98</sup> In den frühen 1990er-Jahren fand der Begriff auch im deutschsprachigen Raum Verwendung und hat seither eine Erweiterung erfahren – grundsätzlich werden darunter «Strategien [...] für das ordnungsgemäße Verhalten im Einklang mit geltenden Spielregeln»<sup>99</sup> verstanden. Compliance geht über ein reines Rechtskonzept hinaus, da sie zusätzlich die Befolgung von Regeln beinhaltet, die nicht gesetzlich verankert sind, sondern Fragen der Integrität und des Respekts für den Kontext einbezieht.<sup>100</sup>

Auch in der Medizin und in der Pharmakologie ist der Begriff gebräuchlich. Dort beschreibt er die Bereitschaft von Patient\*innen, den Anweisungen und Empfehlungen von Ärzt\*innen und Therapeut\*innen Folge zu leisten, sowie durch Mitarbeit (beispielsweise durch das Einnehmen von Medikamenten oder die Durchführung von Übungen) zum Therapieerfolg beizutragen: die sogenannte Verordnungs- oder Therapietreue.<sup>101</sup> Beim Compliance-Modell geht es um das (Nicht-)Erfüllen von Verhaltenserwartungen einer Partei gegenüber einer anderen, wobei die Parteien sowohl in einem Vertrauens- als auch in einem Autoritätsverhältnis zueinander stehen: Patient\*innen vertrauen darauf, dass ihre Ärzt\*innen sie nach bestem (Ge-)Wissen behandeln, während Letztere darauf vertrauen, dass ihre Therapie von den Patient\*innen ordnungsgemäss umgesetzt wird.

In der Sozialpsychologie wird Compliance im Sinne eines kooperativen Verhaltens verstanden, welches im Unterschied zur Konformität (*conformity*) jedoch nicht mit einer Internalisierung von Normen und Meinungen beziehungsweise Werten einhergeht und welches meist dann endet, wenn keine Überwachung der Ausführung

97 Bestimmte Abschnitte zu Compliance sind bereits vorab erschienen: vgl. Boesch 2018.

98 Vgl. Roth 2016, S. 90.

99 Roth 2015, S. 2.

100 Vgl. ebd., S. 5–9.

101 Vgl. Bruchhausen: Compliance (Web). Die Compliance ist wiederum als Mitwirkungspflicht der Patient\*innen im Medizinrecht verankert und schliesst neben der Mitwirkung am Therapieerfolg auch die wahrheitsgetreue Angabe der medizinischen Vorgeschichte mit ein; vgl. Janda: Medizinrecht 2016, S. 147.

gegeben ist: «Public compliance, in short, involves people bringing their public behaviour (but not their beliefs) in line with the demands of an influence source.»<sup>102</sup> Gehorsam (*obedience*) ist eine Form von Compliance, die mit Forderungen seitens der Machtposition verknüpft ist: Bei Nichtbefolgung wird eine Bestrafung, bei Befolgung eine Belohnung in Aussicht gestellt.<sup>103</sup> Zur Veranschaulichung: Im Theater der Sittenschule während des 18. und 19. Jahrhunderts wurde nicht nur die Compliance, sondern auch die Konformität des Publikums angestrebt, also das Verinnerlichen von Werten, welche den geforderten Handlungen zugrundeliegen. Im Gegenwartstheater findet sich dieser normative Anspruch relativ selten.

Obschon man in der Gesellschaft theoretisch freiwillig als Bürger\*in agiert und dort Rechte und Pflichten wahrnimmt, ist damit keine eigentliche Wahl verbunden, da echte Alternativen rar sind und ein relativ isoliertes Leben ausserhalb der (kapitalistischen) Gesellschaft und des Rechtssystems schwer denkbar und realisierbar sind. Die Teilnahme an Theater und somit die Unterwerfung unter die geltenden impliziten Verhaltensregeln und expliziten Spielregeln ist dagegen freiwillig: Das «Mitspielen» kann verweigert, die interaktive Situation durch Verlassen des Raumes aufgelöst, die Spielregeln können gebrochen werden, ohne eine Sanktion oder Bestrafung ausserhalb der Spielsphäre befürchten zu müssen. Die Etablierung und Aufrechterhaltung eines gegenseitigen Vertrauensverhältnisses ist Bedingung für das Funktionieren von Gericht (Vertrauen in Rechtsprechung) und Theater (Vertrauen in Konsequenzverminderung) als agonale Spiele. Die Theatermacher\*innen zählen prinzipiell darauf, dass sich die Besucher\*innen auf das Setting inklusive expliziter und impliziter Spiel- und Verhaltensregeln einlassen und die Aufführung nicht absichtlich torpedieren. Gleichzeitig müssen sie jedoch damit rechnen, dass die Grenzen des Settings ausgetestet oder die Regeln zurechtgebogen werden. Die Besucher\*innen ihrerseits vertrauen darauf, dass ihre geistige und körperliche Integrität gewahrt wird und Sanktionen bei «Regelverstössen» innerhalb der Spielsphäre verhältnismässig ausfallen. Gemäss van Eikels vertrauen Zuschauer\*innen darauf, «[...] bei einer Aufführung als Publikum behandelt zu werden (während sie sich insgeheim ein bisschen dafür rüsten, dass es anders kommen könnte).»<sup>104</sup>

## **Rollen und Raum**

Die Gesellschaft kann gemäss dem Philosophen Bruno Accarino als «riesiger, kollektiver Vertrauen-und-Versprechen-Mechanismus»<sup>105</sup> betrachtet werden, der den individuellen Entscheidungen von Personen eine gewisse Sicherheit verleiht.<sup>106</sup> Um die «richtigen» Entscheidungen zu treffen, sei die Kenntnis und Erfüllung der vielfältigen sozialen Rollen elementar. Der Soziologe Erving Goffman beschreibt die

102 Crano 2004, S. 250.

103 Vgl. Hogg 2004, S. 1105.

104 van Eikels 2013, S. 132.

105 Accarino 1995, S. 127.

106 Einzelne Abschnitte zum Verhältnis von Raum und Compliance sind bereits vorab erschienen: vgl. Boesch 2018.

Rolle als «Grundeinheit der Sozialisation».<sup>107</sup> Er unterscheidet begrifflich nicht zwischen freiwillig-privatem Rollenspiel und beruflich-verpflichtendem Rollenverhalten. Abhängig vom Umfeld treffen die eigenen Rollen auf jene anderer Personen; dieses Rollenbeziehungsgefüge wird auch Rollensatz genannt.<sup>108</sup> Luhmann beschreibt implizit dessen Relevanz für das Gerichthalten:

«Im Verfahren müssen alle Beteiligten einander laufend wechselseitig Rollen zumuten, einander ihre Rollen bestätigen und einander Verhaltensstützen geben, die es ermöglichen, dass jeder in seine Rolle kommt und auch bei zugemuteten Belastungen in seiner Rolle bleibt. Besonders dem Richter obliegt es, dafür zu sorgen, dass alle Beteiligten auch für schwierige, riskante, peinliche, herzerreißende Kommunikation einen sicheren *Verhaltensrahmen* besitzen [...]»<sup>109</sup>

Gemäss dem Philosophen Wolfgang Pircher hängt für die Zuschauer\*innen das Identifizieren der sozialen Rollen und das Vertrauen in sie mit der adäquaten räumlichen Inszenierung zusammen.<sup>110</sup> Laut dem Soziologen Markus Schroer strukturieren Räume «Interaktionsabläufe, machen einige wahrscheinlich, andere unwahrscheinlich. Räume dienen insofern der Komplexitätsreduktion».<sup>111</sup>

Die räumliche Inszenierung im Gerichtssaal – vor allem jene der räumlichen Höhenunterschiede als Ausdruck einer Hierarchie der Anwesenden – sorgt gemäss Wulf für das Funktionieren der performativen Handlung:

«Das *Höhen- und Sitz- und Stuhlarrangement* trägt zu den Rahmenbedingungen bei, die für die Art und Weise, in der sich die gerichtlichen Rituale vollziehen, von Bedeutung sind. Durch diesen Rahmen unterscheiden sich die Rituale der Rechtsfindung und Rechtsprechung deutlich von anderen sozialen Ritualen. Das szenische Arrangement ist Ausdruck der Verankerung der Rituale in der Institution «Gericht» und bringt deren hierarchischen und sakralen Charakter zum Ausdruck. Dazu tragen auch Requisiten bei wie die Roben der Richter, Staatsanwälte und Verteidiger, die sie als Rollenträger kennzeichnen.»<sup>112</sup>

Die Kenntnis der sozialen Rollen könne, so Pircher, jene des persönlichen Kennens ablösen, sofern ein Vertrauensverhältnis durch eine Übereinstimmung der sozialen Rolle mit der dazu passenden Inszenierung garantiert ist:

«[...] So wird man darauf vertrauen – bis man allenfalls eines Besseren belehrt wird –, dass der Richter, den man persönlich nicht kennt, nicht bestechlich ist, dass der Bankbeamte das erhaltene Geld nicht unterschlägt. Aber es braucht eine Inszenierung, wir

107 Goffman 1973, S. 97.

108 Vgl. ebd., S. 95 f.

109 Luhmann 1983, S. 86. Hervorhebung im Original.

110 Vgl. Pircher 2009, S. 190.

111 Schroer 2008, S. 141.

112 Wulf 2003, S. 32. Hervorhebung G. B.

vertrauen keinem Richter, der im Kaffeehaus Recht spricht oder einem Bankbeamten, der das Geld im Hinterzimmer einer Spelunke einsammelt.»<sup>113</sup>

Wenn also Richter\*innen in einem Theaterrahmen Recht sprechen, ist die gerichtliche Funktionsrolle aus der dazugehörigen räumlichen Inszenierung der Institution Gericht gelöst – dieser Widerspruch von Rolle und Raum führt zu einem Hinterfragen der «inszenatorischen Legitimation»:<sup>114</sup> Das Geschehen wird als konsequenzvermindert – und durch die für die Identifikation der Rolle notwendigen dinglichen Attribute – hervorgehoben wahrgenommen und daher tendenziell als Theater eingeordnet.<sup>115</sup> Wenn dabei die Komplexitätsreduktion der Inszenierung durch die räumliche Abbildung der Rollenhierarchie und die dinglichen Attribute mit dem Rollensatz korrespondiert, wird das Vertrauensverhältnis zur Institution dennoch begünstigt, was für ihre Performativität elementar ist. Auch die inszenierte Gravitas des Gerichtssaals hat einen Einfluss auf das Verhalten des Publikums: Das dem Saal inhärente «theatrale Setting»<sup>116</sup> unterdrückt gemäss Vismann eine agonale Entscheidungssituation, indem den Zuschauer\*innen suggeriert wird, sich im Gericht wie im Theater zu verhalten: unauffällig.

### **Compliance in Yan Duyvendaks und Roger Bernats**

#### ***Please, Continue (Hamlet)***

Anhand der Task Performance *Please, Continue (Hamlet)* von Yan Duyvendak und Roger Bernat soll veranschaulicht werden, was ich unter Compliance verstehe, bevor ich im nächsten Schritt vertieft auf das Urteilen der Zuschauer\*innen in dieser Performance eingehe.<sup>117</sup>

*Please, Continue (Hamlet)* wird vornehmlich in Theaterkontexten gespielt (beispielsweise in Theatersälen oder in einem Festivalprogramm). Dort trifft die Improvisation mit Berufsschauspieler\*innen und professionellem Gerichtspersonal auf eine über Jahrhunderte anerzogene und eingeübte Erwartungshaltung, welche durch den Theaterrahmen beeinflusst wird: Die Zuschauer\*innen gehen davon aus, dass kostümierte (Laien-)Schauspieler\*innen vor einem Bühnenbild einen schriftlich fixierten, auswendig gelernten Text wiedergeben. Um dieser Vorannahme etwas entgegenzusetzen, liess Duyvendak nach einem Testlauf in Genf szenografische Änderungen vornehmen, da das Testpublikum der Ansicht war, es habe einer geproben Inszenierung beigewohnt. Die im Testlauf mit schwarzen, schweren Tüchern verhangenen Tische wurden durch nackte Biertische ersetzt und die deutlich erhöhte Position des oder der Richter\*in und der Staatsanwaltschaft aufgegeben: Alle spielten nun auf einer Ebene, mit Ausnahme der Richterin oder des Richters, welche\*r leicht erhöht platziert wurde. Dieses impro-

113 Pircher 2009, S. 190.

114 Müller-Mall 2019, S. 44.

115 Zu den dinglichen Attributen vgl. Kotte 2012, S. 27–31.

116 Vismann 2011, S. 134.

117 In diesem Unterkapitel sind Abschnitte enthalten, welche vorab veröffentlicht wurden: vgl. Boesch 2018.

visiert wirkende Bühnenbild sollte den Eindruck des Unfertigen verstärken. Roben und Perücken kamen nur zum Einsatz, wenn sie der tatsächlichen Gerichtspraxis entsprachen. Hamlet, Ophelia und Gertrude trugen gelbe T-Shirts, auf deren Rückseite ihr jeweiliger Figurenname und die Berufsbezeichnung «Schauspieler» aufgedruckt waren. Durch die Markierung der Schauspieler\*innen erfolgte eine gleichzeitige Nichtmarkierung der Jurist\*innen und Sachverständigen, was wiederum beim Publikum den Eindruck erweckte, dass nur die Schauspieler\*innen Figuren spielten, die Expert\*innen jedoch als «sie selbst» auf der Bühne standen. Anders formuliert: Die Gerichtsbühne wurde im Sinne Vismanns als Erstbühne installiert, die Schauspieler\*innen durch die Markierung als Abweichung beziehungsweise als Kopie davon sichtbar gemacht. Dies führt dazu, dass die Zuschauer\*innen motiviert werden, nach den Spielregeln der Gerichtsverhandlung zu spielen.<sup>118</sup> Sie folgen so nach eigenem Empfinden nicht den Anweisungen einer Regie, sondern der Strafprozessordnung.

Die Szenografie und auch die Kostüme der Schauspieler\*innen kontrastieren mit der Erwartungshaltung an den Kanonklassiker *Hamlet*, ans Theater und schlussendlich auch an die Justiz. So wurde die Inszenierung in Frankreich sicher als stärker verfremdet wahrgenommen als in der Schweiz, genauer im reformierten Zürich, denn gemäss Duyvendak bildeten diese zwei Orte hinsichtlich des Repräsentationscharakters zwei Pole des Spektrums ab:

«Les formes les plus opposées de la justice à ce jour: Zurich et la France. En France, la justice est catholique, c'est-à-dire ostentatoire, assumant la force des symboles, se drapant dans une distance et un cérémoniel avec des robes, un cérémoniel imposant. Les plaidoiries sont de grands moments de rhétorique, avec des effets de théâtre. A Zurich, Zwingli a laissé ses traces: pas de robes, pas d'effets théâtraux [...] C'est une justice d'actes, où on s'appuie d'avantage sur les dépositions écrites et signées que sur les à la barre. Les plaidoiries sont lues, de la manière la plus sèche possible, pour ne pas troubler la conscience par des effets de manche. Et les témoins et parties civiles ne viennent à la barre qu'en extrême nécessité, pour leur éviter des confrontations un peu obscènes.»<sup>119</sup>

Ich besuchte eine Aufführung von *Please, Continue (Hamlet)* in der Kaserne Basel.<sup>120</sup> Zu Beginn wurde das Publikum darüber informiert, dass die anschliessende fiktive Gerichtsverhandlung nach geltendem Schweizer Straf(prozess)recht stattfindet, jedoch anstelle von drei Tagen nur drei Stunden dauere und dass nach der Anhörung acht zufällig ausgewählte Personen als Geschworene ein Urteil über den Beschuldigten fällen. Das Gerichtspersonal setzte sich aus ortsansässigen Jurist\*innen, Richter\*in-

118 Vgl. Königshofer 2016, S. 83.

119 Duyvendak: *Journal de la 100e*, S. 40 (Web).

120 Vgl. *Please, Continue (Hamlet)*. Regie: Yan Duyvendak und Roger Bernat, Premiere: GRÜ Theater Genf, 8. 11. 2011, besuchte Aufführung: Kaserne Basel, 22. 1. 2015; seit der Premiere distanziert sich Roger Bernat vom Projekt; vgl. zusätzlich: *Please, Continue (Hamlet)*. Frei zugängliche Videoaufzeichnung einer Aufführung vom 2. 10. 2012 im Tribunal de Commerce in Marseille auf Yan Duyvendaks Homepage und auf Vimeo, <https://vimeo.com/193389590>, 12. 12. 2019.



Abb. 8: *Please, Continue (Hamlet)* am Théâtre du Grütli (GRÜ), Genf: Mittig erhöht befindet sich die Richterin, links sitzt der Gerichtsdiener an einem kleinen Tisch. Anklage (rechts) und Verteidigung (links) stehen sich diametral gegenüber. Foto: Pierre Abensur.

nen, Anwält\*innen und Psychiater\*innen zusammen. Sie trugen – wie in der Schweiz üblich – keine amtlichen Uniformen wie Roben oder andere Requisiten. Die mit Tischen und Stühlen ausgestattete, aber ansonsten karge Bühne war von drei Seiten mit Publikumstribünen umgeben; hinten bildete die feste Theaterwand den Abschluss. Vor dieser Wand sass der Gerichtspräsident dem Publikum zugewandt, erhöht auf einem Podest, an einem gewöhnlichen Holztisch. Rechterhand stand auf derselben Höhe ein kleineres Tischchen, an dem sich der Gerichtsdiener, in Basel ‚Weibel‘ genannt, niederliess. Auf der linken Seite des Richtertisches waren zwei weitere Tische für die Staatsanwältin sowie für Ophelia und deren Privatanwältin platziert. Diametral gegenüber von den beschriebenen Tischen befand sich die Verteidigung: eine räumliche agonale Anordnung, wie sie in den meisten Gerichtssälen zu finden ist;<sup>121</sup> dort sind die Tische jedoch dem Richtertisch zugewandt. Da die Theaterzuschauer\*innen so nur die Rücken der Anwält\*innen zu Gesicht bekommen hätten, wurden die Positionen der Verteidigung und der Staatsanwaltschaft beziehungsweise der Nebenklage um 90 Grad gedreht und das Publikum U-förmig um den Spielplatz herum angeordnet. Im Laufe der Performance traten der psychiatrische Sachverständige und Gertrude als Zeugin in die Mitte der Bühne und sprachen an den Gerichtspräsidenten gewandt in

121 Vgl. Wulf 2003, S. 31 f.

ein dort installiertes Standmikrofon. Dem schriftlich festgehaltenen dramaturgischen Ablauf ist zu entnehmen, dass Duyvendak jeweils nach ungefähr 40 Minuten die Verhandlung unterbrach, um den Teilnehmer\*innen zu danken und die Gerichtsakten mit folgenden Worten an das Publikum zu verteilen:

«Chaque soir, c'est une autre équipe. Ici, vous avez: (les noms). Nous avons donné à toutes ces personnes ce dossier d'instruction, dont chacun s'est emparé selon sa propre profession. Nous n'avons jamais répété ce que vous voyez et entendez ici. L'issue du procès est donc chaque soir différent. Pour vous permettre de jeter un coup d'œil au dossier d'instruction, je fais passer quelques exemplaires parmi vous.»<sup>122</sup>

Die Intervention erinnerte die Zuschauer\*innen daran, dass sie den Expert\*innen des Alltags und den professionellen Schauspieler\*innen bei der Ausübung ihres jeweiligen Berufes zusehen und dass diese frei sprechen. Die fehlende Verbeugung nach dem Schlussapplaus weist darauf hin, dass das Gesehene nicht als schauspielerische Theaterleistung, sondern einfach als berufliche Tätigkeit angesehen werden soll (vergleichbar mit dem Ausbleiben des Passagierapplauses nach erfolgreicher Landung durch den oder die Flugzeugpilot\*in).<sup>123</sup>

Das Publikum von *Please, Continue (Hamlet)* partizipiert während der Verhandlung in erster Ordnung, welche um das Vorhersehen der Partizipation zweiter Ordnung angereichert ist. Die Ungewissheit, ob man als Geschworene\*r ausgewählt wird, verleiht dem Zuschauen einen zusätzlichen Nervenkitzel beziehungsweise eine ludische Dimension. Am Ende der Anhörung wird eine kleine Personengruppe aus dem Publikum als Laienrichter\*innen ein Urteil fällen. Die Zuschauer\*innen empfinden die Aufgabe als potenzielle Geschworene vermutlich als Pflicht oder Herausforderung: Würde man ausgewählt, so wäre man sicher gerne gut vorbereitet. Van Eikels spricht diesbezüglich von einer «Potenzialform»:<sup>124</sup>

«[Theater] organisiert das Kollektiv seiner Besucher *im Erwarten* jenes Moments, in dem Irgendwelche von ihnen sichtbar werden mitsamt der Verlegenheit ihres Eigentlich-nur-sehen-Wollens. Auch wenn ich zu jener Mehrheit von Leuten im Publikum zähle, an denen der Kelch des Erscheinens vorübergeht, werde ich die Zeit der Aufführung im Bann der Eventualität verbracht haben, dass das komfortable Dunkel des unauffälligen Mitbekommens ausgerechnet hier, wo ich sitze, zerreißt.»<sup>125</sup>

122 Duyvendak: *Déroulé Pont Audemer*, S. 1 (Web); vgl. Duyvendak: *Home Sheet*, S. 5 (Web). Er weist in diesem internen Dokument, welches an die Veranstalter\*innen adressiert ist, darauf hin, dass die Gerichtsakte auf der Homepage des Spielortes (egal ob vor oder nach dem Prozess) als PDF zur Verfügung gestellt werden sollte.

123 Vgl. Duyvendak: *Vademecum Actors* (Web): «At the end of the trial, you stand up. If your lawyer / attorney does not, invite them to do so. Then, you count to 5 in your head, without bows (!) and you go out, taking the people of the Court with you. Please don't leave them standing there. No return for second salutes.»

124 van Eikels 2013, S. 133.

125 Ebd. Hervorhebung G. B.

In *Please, Continue (Hamlet)* lassen sich noch weitere inszenatorische Faktoren identifizieren, welche die Compliance aller Beteiligten zur Aufgabenerfüllung positiv beeinflussen; sie sind der Performance vorgeschaltet. Bei der Ticketkontrolle werden die Zuschauer\*innen, sofern keine nummerierten Sitzplätze zur Verfügung stehen, gebeten, ihren vollen Namen anzugeben. Am Ende der Anhörung wählt die Richterin oder der Richter aus der Anwesenheitsliste, welche mit der im Vorfeld angefertigten Reservationsliste abgeglichen wurde, zufällig eine vom jeweiligen Strafrecht vorgegebene Anzahl Personen als Laienrichter\*innen aus oder lost die Sitznummern aus.<sup>126</sup> Die Angabe der Personennamen reisst die einzelnen Zuschauer\*innen noch vor Beginn der eigentlichen Aufführung aus der Anonymität des Publikums; ein Umstand, der zu einer Motivationssteigerung führt, die aufgetragene Aufgabe zufriedenstellend zu erfüllen, da die Zuschauer\*innen quasi mit ihrem Namen dafür einstehen. Auch die Gestaltung des Einlasses hat bereits Einfluss auf die Compliance des Publikums: Nur eine Saaltür wird geöffnet (bei einem Publikum über 130 Personen zwei Saaltüren).<sup>127</sup> Die Zuschauer\*innen sind gezwungen, in einer Reihe nacheinander einzutreten. Seitlich hinter der Eingangstür befindet sich ein kleiner Tisch, davor sitzt eine Person (meist Yan Duyvendak selbst) und instruiert die Zuschauer\*innen in Zweiergruppen über den Umstand, dass sie am Ende der Verhandlung als Laienrichter\*innen ausgewählt werden könnten; ihnen wird empfohlen, sich während der Aufführung Notizen zu machen – zu diesem Zweck werden ihnen Kugelschreiber und kleine Notizblöcke ausgehändigt.<sup>128</sup> Der Notizblock kann, wie am Ende der Aufführung mitgeteilt, im Unterschied zum Stift behalten werden; psychologisch betrachtet handelt es sich um einen symbolischen Gegenwert zur geleisteten Mitarbeit.

In *Please, Continue (Hamlet)* werden inszenatorische Mittel und dramaturgische Überlegungen eingesetzt, um die Compliance der Zuschauer\*innen positiv zu beeinflussen: Dazu gehören die Angabe des Eigennamens, der flaschenhalsartige Einlass, die räumliche Anordnung, die karge Ausstattung und separierende Kostüme (T-Shirts), die dramaturgische Intervention Duyvendaks und nicht zuletzt die «Potentialform»<sup>129</sup> der Partizipation als Laienrichter\*innen.

### Gerichtliche Publikumspartizipationsmodi

Im Feld der Partizipation zweiter Ordnung an theatralen Gerichtsformaten, also dem Mitwirken der Theaterbesucher\*innen, welches über das Zuschauen hinausgeht, untersuche ich ausgehend von vier Funktionsrollen im Gericht (Richter\*in, Kläger\*innen, Anwält\*innen, Angeklagte\*r) vier Partizipationsmodi des Publikums: Urteilen, Anklagen, Befragen und Aussagen. Diese Kategorien sind nicht abschliessend, son-

126 Vgl. Duyvendak: Home Sheet, S. 1 (Web). Personen, welcher von Teilnehmer\*innen eingeladen wurden, dürfen nicht auf die Liste. Potenziell Minderjährige werden auf der Liste markiert. Schulklassen werden separat aufgeführt. Generell gilt: Wenn Minderjährige unter den Zuschauer\*innen sind, sollen diese auf der Liste markiert und bei der Auswahl miteinbezogen werden, jedoch nicht die Mehrheit der Geschworenen ausmachen.

127 Vgl. Duyvendak: Technical Rider, S. 2 (Web).

128 Vgl. Duyvendak: Home Sheet, S. 4 (Web).

129 van Eikels 2013, S. 133.

dem bilden die vorgefundenen Modi in den von mir ausgesuchten Beispielen ab.<sup>130</sup> Andere Partizipationsmodi wie jener des Protokollierens gemäss der Funktionsrolle des oder der Gerichtsschreiber\*in sind ebenfalls denkbar. Im Folgenden beschreibe und analysiere ich die im zweiten Kapitel bereits vorgestellten Inszenierungen beziehungsweise Performances mit Fokus auf die Art der Publikumspartizipation: *Please, Continue (Hamlet)* und *Terror* (Partizipationsmodus: Urteilen), *Das Kapitalismustribunal* (Partizipationsmodus: Anklagen) und *Trials of Money* (Partizipationsmodus: Befragen und Aussagen). Einleitend liefere ich zum besseren Verständnis einen historischen Abriss des Laienrichtertums.

Bürger\*innen nehmen ihre Möglichkeit, Gerichtsverhandlungen als Publikum beizuwohnen, in der Regel nicht wahr, weil es sich dabei um Aufführungen einer Expertokratie handelt, welche in ihrer Formelhaftigkeit und Fachsprache schwer verständlich sind. Eine Partizipation erster Ordnung von Bürger\*innen an der Rechtsprechung ist folglich selten, es gibt jedoch unter diversen Bedingungen und Auflagen die Möglichkeit zur Partizipation zweiter Ordnung: als Laienrichter\*in. Neben der Partei- und der Gerichtsöffentlichkeit galten seit dem 18. Jahrhundert die Geschworenen- beziehungsweise Schöffengerichte als Manifestation der Öffentlichkeitsmaxime.<sup>131</sup> Schon Carl Joseph Anton Mittermaier, einer der bedeutendsten Strafrechtler des 19. Jahrhunderts, war der Überzeugung, dass das Geschworenengericht für den Vertrauensaufbau in die Justiz und somit auch für die Akzeptanz der Rechtsprechung elementar sei.<sup>132</sup> Die Diskussion um die Einführung der Öffentlichkeitsmaxime verursachte im Strafrecht – im Unterschied zum Zivilrecht – laut Fögen keine Kontroverse, da die Verurteilung von gemeinschaftsstörenden Straftäter\*innen von öffentlichem Interesse sei. Die Diskussion über die Art des Laiengerichts war grundsätzlich von zwei Positionen bestimmt: Auf der einen Seite standen Verfechter des im deutschen Schöffengericht bereits etablierten französischen Modells des Geschworenengerichts, in dem die Geschworenen gemeinsam über Schuld beziehungsweise Unschuld der Beschuldigten urteilten, jedoch Berufsrichter das Strafmass festlegten. Auf der anderen Seite standen die Befürworter des englischen Modells, in dem ein Schwurgericht gemeinsam, ohne Berufsrichter, zusätzlich zur Behandlung der Tatfrage das Strafmass festlegte. Die Reichsstrafprozessordnung setzte schliesslich 1877/79 einen Kompromiss um:<sup>133</sup>

«Kleinere Strafsachen kamen vor Schöffengerichte, mittlere vor ausschliesslich mit Berufsrichtern besetzte Strafkammern, die schwere Kriminalität dagegen vor Schwurgerichte, die nach dem englischen Modell die Tat- und Schuldfrage gemeinsam entschieden.»<sup>134</sup>

130 Bei der Selektion der Beispiele wurde auf ein möglichst breites Spektrum an gerichtlichen Funktionsrollen als Partizipationsmöglichkeit für die Zuschauer\*innen geachtet. Vgl. hierzu die Einleitung dieser Arbeit.

131 Vgl. Fögen 1974, S. 13.

132 Vgl. Oestmann 2015, S. 238.

133 Vgl. ebd., S. 245–248. Ergänzt wurden die beiden Prozessrechte durch das Gerichtsverfassungsgesetz.

134 Ebd., S. 246.

Im deutschsprachigen Raum sprechen heute unabhängige Berufsrichter\*innen Recht.<sup>135</sup> Sie können in Österreich und Deutschland in Strafverfahren und in der Schweiz (in fast allen Kantonen) in erstinstanzlichen Straf- und Zivilverfahren unter bestimmten Umständen von Laienrichter\*innen unterstützt werden.<sup>136</sup> In allen drei Ländern dominiert in der Zusammensetzung des Gerichtskollegiums die bewährte Dreierkonstellation bestehend aus einem oder einer Berufsrichter\*in und zwei Laienrichter\*innen; das Urteil muss nach der Beratung dem Mehrheitsprinzip folgend angenommen werden. Die Laienrichter\*innen werden abhängig vom jeweiligen Land als Schöff\*innen oder Geschworene eingesetzt: Während Deutschland kein Geschworenengericht, sondern nur das Schöffengericht auf der Amts- und Landesebene kennt, kann in Österreich das erstinstanzliche Landesgericht abhängig von dem zu erwartenden Strafmass (Rechtsfolgeerwartung) sowohl als Schöffen- wie auch als Geschworenengericht mit Nichtjurist\*innen besetzt werden.<sup>137</sup> In der Schweiz ist das Schöffengericht unbekannt, es ist von Laienrichter\*innen die Rede. 2011 wurden Geschworenengerichte, die zuvor nur noch in wenigen Kantonen eingesetzt worden waren, mit der Strafrechtsreform endgültig abgeschafft.<sup>138</sup> Die Voraussetzungen zur Ernennung von Laienrichter\*innen sind von Land zu Land unterschiedlich.

### **Urteilen: *Please, Continue (Hamlet)***

Bemerkenswert scheint mir, dass die Partizipation zweiter Ordnung in *Please, Continue (Hamlet)* konzeptionell angelegt ist, selbst wenn sie im Widerspruch zum geltenden Strafrecht steht. Als Beispiel lassen sich die Aufführungen in der Schweiz nennen, in denen entgegen der Rechtslage Geschworene eingesetzt wurden. Dieser Umstand ist Duyvendak absolut bewusst, er macht sogar in der Aufführung innerhalb der vorgesehenen dramaturgischen Intervention darauf aufmerksam. Die Partizipationsmöglichkeit des Publikums besteht in allen Aufführungen unabhängig davon, ob die landesspezifische Strafprozessordnung Laienrichter\*innen vorsieht. Ein anderer konzeptioneller Bruch mit der Anbindung an das geltende Recht ist die Akteneinsicht der Laienrichter\*innen. Duyvendak händigt die Gerichtsakte den Zuschauer\*innen aus, welche alle potenzielle Geschworene beziehungsweise Schöff\*innen sind. Diese haben in der Regel weder im Zivil- noch im Strafrecht Akteneinsicht: Den Prozessmaximen der Unmittelbarkeit und Mündlichkeit entsprechend, sollen sie nur das beurteilen, was in den Gerichtsverhandlungen verbal vorgebracht wird.<sup>139</sup>

135 Vgl. ebd., S. 16.

136 Vgl. Giger: Laienbeteiligung (Web).

137 Das Schwurgericht in Deutschland ist nur dem Namen nach ein Geschworenengericht, es handelt sich ebenfalls um ein erstinstanzliches Schöffengericht der grossen Strafkammer des Landgerichtes; vgl. Landgericht Karlsruhe: Aufgaben & Verfahren (Web); Deutsches GVG: Art. 28–58; vgl. Österreichische StPO: Art. 31 und Art. 32. Beim Geschworenengericht urteilen drei Berufsrichter\*innen (Schwurgerichtshof) zusammen mit acht Laienrichter\*innen (Geschworenenbank).

138 Vgl. Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement EJPd: Neue Prozessordnungen (Web). Laienrichter\*innen sind abhängig von Kanton, Gerichtsbarkeit und Instanz noch immer vorgesehen.

139 Vgl. Duyvendak: Journal de la 100e, S. 77 (Web). Duyvendak sieht in der beschriebenen Einschränkung der Prozessmaximen der Mündlichkeit, Unmittelbarkeit und Öffentlichkeit zugunsten der aktenbasierten

Die aus dem Publikum gemäss den rechtlichen Gegebenheiten als Laienrichter\*innen ausgewählten Personen werden in *Please, Continue (Hamlet)* in der Regel (gegebenfalls nach einer Einschwörung) in ein Nebenzimmer geführt, in dem sie sich 20 Minuten lang beraten – meist mit dem beziehungsweise der Richter\*in. Dort befindet sich eine Filmkamera, die das Geschehen auf eine Leinwand im Theatersaal überträgt, jedoch ohne Tonspur. Die Zuschauer\*innen können in dieser Theater- beziehungsweise Verhandlungspause dem Leinwandgeschehen folgen oder den Theaterraum verlassen. Auch wenn Duyvendak nicht so weit geht, auch die Tonspur zu veröffentlichen, macht die Liveübertragung der Urteilsfindung nonverbale Codes sichtbar, die von den Zuschauer\*innen gedeutet werden können. Hinzu kommt, dass es den Zuschauer\*innen Freude bereiten kann, (ihnen möglicherweise bekannte) Personen beim Abwägen zu beobachten. Sofern nicht mit Handheben oder anderen visuell eindeutigen Zeichen abgestimmt wird, bleibt für die Performance das konkrete Abstimmungsverfahren (nach geltendem Recht) und der jeweilige Stimmenanteil geheim.

Die bildliche Übertragung der Beratungsszene ist historisch betrachtet insofern besonders bemerkenswert, als die Öffnung des richterlichen Entscheidungsprozesses – im Unterschied zur Veröffentlichung der Urteilsbegründung – selbst im 19. Jahrhundert, als die Diskussion um die Gerichtsöffentlichkeit leidenschaftlich geführt wurde, nicht einmal von den radikalsten Vertretern gefordert wurde:<sup>140</sup> «So als sei jedem von Anfang an klar gewesen, dass die Entscheidung im Moment der Entscheidung nicht darstellbar sei.»<sup>141</sup> Grund für den Rückzug der Richter in die Kammer zur Beratung sei, so Fögen, primär die persönliche Sorge um die potenziell rufschädigende Aussenwirkung gewesen: das Tasten, Irren, Korrigieren, Ent- und Verwerfen hätte die richterliche Kompetenz infrage stellen können. Als Resultat der deutschen aufklärerischen Rechtsvorstellung, dass der Richter dem vernünftigen Naturrecht zufolge die Gesetze nicht zu interpretieren, sondern einfach anzuwenden habe, sei die subjektive Angst der Richter zur Sorge um die Würde des Gerichts abstrahiert worden: Zweifel am Richter würden in der Konsequenz Zweifel am Recht beziehungsweise an der rechtsetzenden Instanz bedeuten.<sup>142</sup> Bis heute gilt der Rückzug der Richter\*innen zwecks Beratung als undiskutierbar. Die Beratung ist nicht einsehbar und wird nicht protokolliert – es umgibt sie die Aura des Geheimnisvollen, welches sich auch im Beratungsgehemnis rechtlich niederschlägt.<sup>143</sup> Der Rückzug der Richter\*innen zur Beratung sei, so Vismann, schon an sich Teil des Rituals der Gerichtsverhandlung:

«Die Geste, mit der das Justiztheater die Zuschauer in seinem letzten Akt vor der Urteilsverkündung ausschließt, integriert das Prozesspublikum als ausgeschlossenes.

Jurisdiktion in der deutschsprachigen Rechtsprechung mit einem Grund – neben der vernichtenden Kritik anlässlich der Aufführung an den Wiener Festwochen – für den vergleichsweise geringen Erfolg von *Please, Continue (Hamlet)* im deutschsprachigen Raum.

140 Vgl. Fögen 1974, S. 98.

141 Vismann 2011, S. 143.

142 Vgl. Fögen 1974, S. 99.

143 Vgl. Vismann 2011, S. 144; vgl. Müller-Mall 2019, S. 46 f.

Die Unterbrechung der Verhandlung ist nicht weniger theatral als die öffentlichen Teile des Verfahrens. Was auch könnte eindrucksvoller sein als jener Moment des Rückzugs? [...] Die Ungewissheit des Prozessausgangs könnte sich nicht besser als in dieser Lücke inszenieren, dem Aussetzen des Verfahrens.»<sup>144</sup>

Auch im Falle von *Please, Continue (Hamlet)* wurde der Rückzug der Geschworenen entsprechend inszeniert, wie ich in der Aufführung in Basel beobachten konnte. Als die durch die Beratung der Geschworenen bedingte halbstündige Pause für die Zuschauer\*innen zu Ende war, strömte das Publikum vom Hof wieder zurück in den Theatersaal. Während es noch dabei war, Platz zu nehmen, kamen bereits einige Geschworene nach vorne und wollten sich in die erste, für sie reservierte Sitzreihe auf der linken Seite der Spielfläche setzen. Plötzlich eilte Duyvendak, der sich zuvor unter das Publikum gemischt hatte, herbei und schickte die Geschworenen hinter die Bühne zurück. Nachdem im Saal Ruhe eingekehrt war, traten die Geschworenen erneut, diesmal in geschlossener Formation als Gruppe auf die Bühne und setzen sich auf ihre vorgesehenen Plätze. Dieser gemeinsame Einmarsch war effektvoller als das spontane Eintreten einzelner Personen während der Pause. Duyvendak hatte diesen kollektiven Auftritt vorgesehen und musste während der Aufführung korrigierend eingreifen. Dies führt vor Augen, dass gewisse Wirkungen, wie beispielsweise die Spannung vor der Urteilsverkündung, innerhalb des vorgegebenen Ablaufs dramaturgisch gesetzt sind. Diese Beobachtung konnte ich nachträglich verifizieren, da Duyvendak in den Anweisungen für den oder die Gerichtsdiener\*in genau diese Situation festhielt: «Le public doit avoir pris place avant que le jury quitte la salle des délibérés, ceci afin que le public les voie encore délibérer à l'écran et que le jury n'entre pas avec la salle encore à demie vide!»<sup>145</sup>

Gemäss Sabine Müller-Mall zeigt sich im Rückzug zur richterlichen Beratung die <Inszenierung der Nichtinszenierung>:

«Die vollkommene Abwesenheit, Unsichtbarkeit, die Nichtinszenierung des Gerichts beim wichtigsten Momentum des gesamten Verfahrens, der Urteilsbildung, wird also gerahmt von inszenatorischen Höhepunkten des Verfahrens. Das Zusammenspiel dieser so gegensätzlichen Anordnungen erlaubt dem Gerichtsurteil nun gerade, seine Autorität wie seine Legitimation zu behaupten und durch Inszenierungstechniken herzustellen.»<sup>146</sup>

Dieselben Anordnungen, welche der Gerichtsverhandlung zu jurisdiktorischer Legitimation verhelfen, können sich auch, so Müller-Mall, Schauprozesse zu eigen machen, um vorgefassten politischen Urteilen den Anschein eines echten Entscheids während der geheimen Beratung zu geben. Die Unsichtbarkeit der Urteilsbildung könne eine

144 Vismann 2011, S. 145.

145 Duyvendak: *Vademecum Huissier*, S. 2 (Web).

146 Müller-Mall 2019, S. 48.

doppelte Funktion haben: «jene, einem juristischen Urteil zur Wirklichkeit zu verhelfen, sowie jene, einem politischen Urteil juristische Wirklichkeit zu verschaffen.»<sup>147</sup>

### Urteilen: *Terror*

Die Ankündigung der potenziellen Partizipation zweiter Ordnung hat, ähnlich wie in *Please, Continue (Hamlet)*, auch in Oliver Reeses *Terror* Auswirkungen auf die Rezeptionshaltung des Publikums. Jedoch wissen die Zuschauer\*innen im Falle von *Terror* alle schon zu Beginn, dass jede\*r Einzelne ein Urteil fällen soll, während bei *Please, Continue (Hamlet)* bis zum Moment des Aufrufens der Namen oder der Sitznummern unklar ist, ob man als Laienrichter\*in ausgewählt wird. Im Drama wendet sich der Vorsitzende vor Verhandlungsbeginn mit folgenden Worten ans Publikum:

«Bevor wir anfangen, möchte ich Sie bitten, alles zu vergessen, was Sie über diesen Fall gelesen oder gehört haben. Wirklich alles. Nur Sie sind dazu berufen, hier zu urteilen, Sie sind die Schöffen, die Laienrichter, die heute über den Angeklagten Lars Koch zu Gericht sitzen. Das Gesetz stattet Sie mit der Macht aus, über das Schicksal eines Menschen zu entscheiden. Bitte nehmen Sie diese Verantwortung ernst. [...] Am Ende des Prozesses werden Sie Ihre Stimme angeben müssen, und ich werde das Urteil verkünden, das Sie finden werden.»<sup>148</sup>

Wie Wolfgang Schild in seiner Analyse von *Terror* detailliert aufzeigt, gibt es deutliche dramaturgisch bedingte Abweichungen von der deutschen Rechtsprechung: So werde etwa die Verhandlung als Parteienprozess mit zwei Seiten dargestellt, was nicht dem deutschen Strafverfahren entspreche, weil dort die Staatsanwaltschaft wie auch das Gericht der Aufdeckung der materiellen Wahrheit verpflichtet seien. *Terror* folge somit dem (anglo)amerikanischen Verfahrensmodell.<sup>149</sup> Er hält weiter fest, dass die Art, wie das Schöffenpublikum urteile, nicht mit dem heutigen deutschen Strafrecht konform sei:

«Eigentlich sind die ZuschauerInnen keine Schöffen, wie sie das heutige deutsche Strafverfahren kennt [...], auch nicht [...] Schöffen im <Schwurgericht> [...], da sie nicht gemeinsam mit den Berufsrichtern entscheiden. Sie entsprechen den <Schöffen> (<scabini>) im altdeutschen Sinne, den bis zur Verordnung über Gerichtsverfassungen und Strafrechtspflege vom 4. Januar 1924 vorgesehenen <Geschworenen> und der auch heute noch agierenden angloamerikanischen <Jury> als Urteiler, die getrennt von den Berufsrichtern den Fall (nämlich: die Schuldfrage) zu lösen haben.»<sup>150</sup>

Die beiden Optionen Freispruch oder Schuldspruch bei 164-fachem Mord stellen angesichts der Instruktion durch den Vorsitzenden kurz vor der Abstimmung eine

147 Ebd.

148 Schirach 2016, S. 7.

149 Vgl. Schild 2016, S. 12 f.

150 Ebd., S. 12.

starke Komplexitätsreduktion dar. Der Vorsitzende in *Terror* ruft das Publikum auf, in einem Gerichtsverfahren darüber zu urteilen, ob eine Verletzung der Verfassung rechtens gewesen sei: «Ihre Beratung wird sich also mit der Frage beschäftigen, ob der Angeklagte gegen die Bindungen, die ihm das Bundesverfassungsgericht und die Verfassung auferlegt haben, verstoßen durfte. Das ist der Kern.»<sup>151</sup> Wie bereits im zweiten Kapitel dargelegt, ist diese Frage juristisch eindeutig zu verneinen; ethisch gesehen scheint das vorgegebene binäre Urteil der Komplexität der Fragestellung nicht gerecht zu werden.

Schild erkennt in Schirachs konzipiertem, unlösbarem Konflikt zwischen Individuum und Recht beziehungsweise Staat Ähnlichkeiten zur griechischen Tragödie, in welcher der Held in einem Konflikt mit den griechischen Göttern steht. Denn obschon Koch kein tragischer Held sei, da er seine Schuld abstreitet – also kein Opfer erbringt – befinde er sich in einer tragischen Situation, einem Dilemma, aus dem es keinen Ausweg gebe: Egal, wie er sich entscheidet, wird er zwangsläufig schuldig. Nach Schild existiert eine unüberwindbare Diskrepanz zwischen der tragischen Anlage des Konflikts und der neuzeitlichen Subjektconstitution Kochs, welcher sich im Sinne Kants «von seinem Gewissen her versteht und daher auch den Befehl des Vorgesetzten nicht befolgt».<sup>152</sup> Der Rechtshistoriker stellt die Frage: «Wie kann unser Autor eine griechische Tragödie in einem heutigen Sitzungssaal eines deutschen Strafgerichts spielen und uns moderne Menschen die Entscheidung fällen lassen in einem Verfahren mit Schuldstrafrecht?»<sup>153</sup> Während für Schirach die Urteile absolut zentral sind, sind sie für Rau ein notwendiges Übel des Gerichtsformats:

«Es [das Urteil] ist wie beim berühmten MacGuffin bei Hitchcock: Selbst ist es nichts, substanzlos, aber es treibt die Handlung voran. Im Moment des Urteils findet eine komplette Entdramatisierung statt, die unauflösbar antagonistische Tragödie kommt an ihr Ende – wie in der *Orestie*, in der Athene den Kreislauf der Gewalt und der Rache am Ende mit einer Abstimmung, einem Urteil beendet. Nun lautet natürlich die Frage, die sich das politische Theater stellt: Wie zivilisiere ich die Tragödie, ohne sie zum Stillstand zu bringen?»<sup>154</sup>

Gemäss Schirach wird das Publikum, indem es über den Angeklagten richtet, Teil der Tragödie.<sup>155</sup> Der Germanist Hans Brittnacher meint, in der Funktion der Publikumsschöpfung\*innen sogar die «ästhetische[ ] Autorität eines griechischen Chors»<sup>156</sup> zu erkennen, welche die öffentliche Meinung artikuliere. Die eigentliche Tragödie der Figur Kochs in den *Terror*- Aufführungen liegt meiner Meinung nach darin, dass sich der Held schuldig gemacht hat, aber von der Mehrheit der Zuschauer\*innen bezie-

151 Schirach 2016, S. 131.

152 Schild 2016, S. 53.

153 Ebd., S. 57, Fussnote 139.

154 Sasse: Gespräch mit Milo Rau (Web). Hervorhebung im Original.

155 Vgl. Wittstock: *Terror* (Web).

156 Brittnacher 2014, S. 9.

ungsweise von der Öffentlichkeit für nicht schuldig befunden wurde. Wie im zweiten Kapitel aufgezeigt, hat Schirach in *Terror* durch die Überlagerung der Schuldfrage mit jener nach der Rechtswidrigkeit und unter Zuhilfenahme von historischen Fällen und ethischen Dilemmata die Gerichtsverhandlung absichtlich so verfremdet, dass ein Freispruch wahrscheinlich wird. Von der erfolgreichen Beeinflussung zeugt der Umstand, dass bisher von 2411 Verhandlungen 92,1 Prozent mit dem Freispruch Kochs endeten, darunter auch jene, die ich am Schauspiel Frankfurt besucht habe. Diese Auffassung vertritt auch Decker, der an der Uraufführung im Deutschen Theater Berlin teilnahm:

«Vergessen Sie alles, was Sie zu wissen meinten», sagt der Vorsitzende. Aber wer will das schon? Die eigenen Erfahrungen sind es doch, die einen davor schützen, in einem konstruierten Szenario nach Belieben manipuliert und instrumentalisiert zu werden. Und das Gefühl, dass es hier vorrangig darum geht, befällt mich gleich am Anfang – und es bleibt bis zum Schluss.»<sup>157</sup>

Für den Regisseur des Doppelprojektes Oliver Reese handelt es sich bei der Abstimmung des Publikums um einen «dramaturgischen Taschenspielertrick»<sup>158</sup> Schirachs. Der inszenatorische Reiz des Dramas liege dennoch gerade in der Gestaltung dieses Urteilens. Reese entschied sich für die Abstimmung mittels elektronischer Geräte, bei denen man per Knopfdruck die Nummer 1 für Schuldspruch und die Nummer 2 für Freispruch wählen konnte.

«Uns erschien der dem Gehalt nach richtigste Weg, das Publikum per Sender persönlich und also vor allem auch geheim abstimmen zu lassen. So kann man sicher sein, dass niemand seine Meinung ändert, weil er nicht mit der Mehrheit/der Minderheit gehen (oder dagegen gehen) will, sondern wirklich individuell auf sein «Gewissen» geworfen ist, nicht wissend wie das Urteil ausfällt.»<sup>159</sup>

In der zeitgleichen Uraufführung von *Terror* im Deutschen Theater Berlin unter der Regie von Hasko Weber wurde die Abstimmung mittels «Hammelsprung» vollzogen:<sup>160</sup> Ein Abstimmungsverfahren, wie es unter anderem im Deutschen Bundestag, bei nicht-namentlichen Abstimmungen und uneindeutigen Stimmverhältnissen im Durchschnitt zwei Mal im Jahr durchgeführt wird.<sup>161</sup> Die Abgeordneten verlassen dabei nach einem Glockenschlag den Saal und kehren durch eine von drei Türen, über denen «Enthaltung», «Ja» oder «Nein» steht, in den Saal zurück, während jeweils zwei Schriftführer\*innen an jeder Tür mitzählen. In der Aufführung im Deutschen Theater gab es jedoch nur zwei

157 Decker und Leibold 2015, S. 34 f.

158 Reese: Neue Ernsthaftigkeit (Web). Der Leserlichkeit halber habe ich das Original, welches in konsequenter Kleinschreibung verfasst ist, gemäss regulärer Gross- und Kleinschreibung abgeändert.

159 *Terror Theater: Stimmen* (Web).

160 Vgl. Kümmel: 255 gegen 207 (Web); vgl. zum Fokus auf die Medialität dieser Inszenierung: Stenzel 2019.

161 Zum Hammelsprung vgl. Kowalski 2014, S. 177 f.

Optionen beziehungsweise zwei Türen; die eine war mit <Ja>, die andere mit <Nein> beschriftet – eine Enthaltung war nicht möglich. In dieser Anlage gleicht der Hammelsprung des Deutschen Theaters jenem des englischen Parlaments, welches ebenfalls nur eine binäre Entscheidung zulässt.<sup>162</sup> In anderen Inszenierungen wurden weitere Formen der Abstimmung wie das Hochheben von Karten oder das Legen von Steinen in Urnen eingesetzt.<sup>163</sup> Die Abstimmungsergebnisse jeder Aufführung von *Terror* werden statistisch ausgewertet, archiviert und die Übersicht regelmässig aktualisiert; sie sind auf Schirachs Homepage öffentlich einsehbar.<sup>164</sup> Paradoxiere Weise insistierte Schirach darauf, dass das Urteil nicht entscheidend sei, sondern die Diskussion im Vordergrund stehe.<sup>165</sup> Dies steht konträr zu Yan Duyvendaks Haltung: Für ihn ist die Vielzahl der Urteile in den Aufführungen von *Please, Continue (Hamlet)* für die Erzeugung von Kontingenz relevant – dennoch veröffentlicht er die von ihm geführte Statistik nicht.

### **Exkurs: *Terror* – Ihr Urteil**

Publikumspartizipation in Form des richterlichen Urteilens in deutschen Gerichtsformaten ist kein neues Phänomen. Die Hörspielreihe *Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück*, welche von 1952 bis 1956 im Nordwestdeutschen Rundfunk (ab Jahreswechsel 1955/56 im Norddeutschen Rundfunk) ausgestrahlt wurde, gilt als Begründerin des populären deutschsprachigen medialen Gerichtsformats. Die Hörspiele basierten auf Gerichtsverhandlungsprotokollen. Nach den Plädoyers der Staatsanwaltschaft und der Verteidigung wurde mit ins Studio eingeladenen Hörer\*innen diskutiert und anschliessend die Urteilsverkündung gesendet.<sup>166</sup> 1961 erfolgte die Umwandlung der Hörspielreihe in die TV-Serie *Das Fernsehgericht tagt*, welche 17 Jahre lang im Norddeutschen Rundfunk zu sehen war. Die Manuskripte basierten ebenfalls auf realen Gerichtsverhandlungen, die von praktizierenden und pensionierten Jurist\*innen und Schauspieler\*innen nachgespielt wurden.<sup>167</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt fand im TV-Gerichtsformat keine Publikumspartizipation statt. Dies sollte sich 1974 ändern: Die ZDF-Sendung *Wie würden Sie entscheiden?* geriet zum Kassenschlager und lief während 26 Jahren. Das Konzept ähnelte der Sendung *Das Fernsehgericht tagt*, doch stimmte das Publikum, welches der nachgespielten TV-Gerichtsverhandlung beiwohnte, vor Ort über das Urteil ab.<sup>168</sup>

Dass ein Gerichtsfall nach den Schlussplädoyers vom anwesenden Publikum beurteilt wird, ist auch die Anlage von *Terror* und *Please, Continue (Hamlet)*. In *Terror* liegt der Schwerpunkt auf dem Publikumsurteil, das eines von zwei Enden <auslöst>. Im Falle von *Wie würden Sie entscheiden?* fungierte das Publikumsurteil hingegen als Gesprächsstoff. In einer moderierten Diskussion mit Expert\*innen konnten Reaktio-

162 Vgl. ebd.

163 Vgl. Ris: Freilicht-Terror (Web).

164 Vgl. Terror Theater: Abstimmungsergebnisse (Web).

165 Vgl. o. A.: Demokratie braucht Diskussion (Web); vgl. Wittstock: Terror (Web): «Genau genommen ist das Ergebnis der Abstimmung nicht so wichtig – die Diskussion selbst ist das Entscheidende.»

166 Zu *Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück* vgl. Kobayashi 2009, S. 23 f., Fussnote 33.

167 Zu *Das Fernsehgericht tagt* vgl. Hömke 2017, S. 5.

168 Zu *Wie würden Sie entscheiden?* vgl. ebd., S. 5 f.

nen und Fragen bezüglich der potenziellen Differenz zwischen dem Rechtsempfinden und dem gesprochenen Recht aufgefangen werden. Die Absetzung der Serie im Jahr 2000 wurde vom deutschen Richterbund kritisiert: «Diese Sendung bot als einziges der Gerichtsformate, die derzeit im deutschen Fernsehen laufen, nicht Theatralik und Show, sondern Erklärungen und Transparenz und brachte dem Bürger das Rechtssystem näher.»<sup>169</sup>

Ab der Jahrtausendwende ist in medialen Gerichtsformaten eine Tendenz weg von der Informations- hin zur Unterhaltungssendung bemerkbar, die sich symptomatisch auch bei der Neuausrichtung der populären Gerichtsshow *Richterin Barbara Salesch* von Sat. 1 zeigte.<sup>170</sup> Von 1999 bis 2000 wurden aufgezeichnete reale Schiedsgerichtsprozesse ausgestrahlt, ab 2000 wurden zwölf Jahre lang ausschliesslich fiktive Fälle verhandelt, die sich vor allem durch das meist ungläubwürdige Spiel von Laiendarsteller\*innen auszeichneten.

«Die Umstellung geschah so stillschweigend, und der Hinweis auf die Fiktionalität kam so unauffällig im Abspann, dass Umfragen zufolge auch Jahre später noch eine erkleckliche Prozentzahl von Zuschauern den Werbeslogan «Echte Fälle, echte Urteile, echte Richterin» im Ohr hatte und die Fälle für echt oder maximal nachgestellt hielt.»<sup>171</sup>

Die Begeisterung für mediale Gerichtsformate nahm ab den 2010er-Jahren ab, es wurden weder neue Sendungen produziert noch alte wiederholt. *Please, Continue (Hamlet)* verbleibt weder in der Behauptung eines realen Gerichtfalles, wie es populäre TV-Gerichtsformate suggerierten, noch in einer binären Matrix von Schuld und Unschuld, wie es in *Terror* der Fall ist: Die Jury, welche aus zufällig ausgewählten Zuschauer\*innen besteht, berät mit einem oder einer Berufsrichter\*in über die Schuldfrage und das Strafmass nach geltendem Recht.

Die im zweiten Kapitel aufgezeigte Intensität der Diskussion um *Terror* potenzierte sich mit der starbesetzten Fernsehverfilmung des Dramas inklusive Abstimmung von Fernsehzuschauer\*innen. *Terror – Ihr Urteil* von Lars Kraume wurde einmalig drei Tage vor der TV-Ausstrahlung in 100 deutschen Kinos vor 17 000 Kinobesucher\*innen gezeigt.<sup>172</sup> Julia Stenzel macht auf die Gestaltung des Pressebildes (welches später auch die DVD als Cover zierte) aufmerksam: Der Angeklagte – nicht etwa der Richter – wird zentral und im Vordergrund stehend abgebildet, auf seiner linken Seite stehen sein Verteidiger und die Staatsanwältin, auf seiner rechten Seite der Richter: «Mit Vismann zu sprechen: das Agonale und das Theatrale werden als entscheidungskonstituierende Instanzen aus-, die Institution Gericht wird auf der Bühne performativ hergestellt.»<sup>173</sup>

169 Rafael: Wie würden Sie entscheiden (Web).

170 Zu *Richterin Barbara Salesch* vgl. Hömke 2017, S. 4–9.

171 Ebd., S. 6.

172 Vgl. *Terror – Ihr Urteil*. Regie: Lars Kraume, Spiel: Burkart Klausner, Jödis Triebel, Martina Gedeck, Lars Eidinger und Florian David Fitz, D 2016, 85 Min.; vgl. Schwartz: TV-Publikum (Web).

173 Stenzel 2019, S. 219.

Am 17. Oktober 2016 strahlte Eurovision, eine Einrichtung der Europäischen Rundfunkunion, welche seit 1956 auch den bekannten *Eurovision Song Contest* überträgt, den Spielfilm in Deutschland (ARD), Österreich (ORF 2), der Schweiz (SRF 2), Tschechien (ČT2) und in der Slowakei (2 Dvojka) parallel aus, mit der Möglichkeit, telefonisch und online abzustimmen.<sup>174</sup> So erreichte *Terror – Ihr Urteil* ein breites, auch altersmässig durchmischtes Publikum. Dem TV-Event wurde von der *Neuen Zürcher Zeitung* sogar das Prädikat «völkerverbindend» verliehen.<sup>175</sup> In der Schweiz erzielte der Fernsehabend 18,6 Prozent Marktanteil (284 000 Zuschauer\*innen), in Deutschland 20,2 Prozent (6,88 Mio. Zuschauer\*innen) und in Österreich sogar 30 Prozent (850 000 Zuschauer\*innen).<sup>176</sup> Während der Beratungs- beziehungsweise Werbepause stürzten diverse Homepages ab, Telefonleitungen waren überlastet und auf Twitter gab es Fehlermeldungen.<sup>177</sup> Das aufgrund von Messfehlern umstrittene Abstimmungsergebnis lautete in der Schweiz mit 84 Prozent und je 86,9 Prozent in Deutschland und Österreich auf «Freispruch».<sup>178</sup> Der Dreh fand in einem imposanten Filmset statt, welches in einem Studio in Berlin-Spandau errichtet worden war. Dort wurde ein ausladender, moderner Gerichtssaal als einziger Drehort installiert. Der Saal schliesst nach hinten mit einer grossen Fensterfront ab, welche dank CGI-Technologie den Blick auf das Reichstagsgebäude mit gehisster Deutschlandfahne preisgibt. Stenzel bemerkt, dass es sich bei der Suggestion, der Gerichtssaal befinde sich auf Strassenniveau, um eine Selbstdarstellung des öffentlich-rechtlichen Senders ARD handelt, der sich «einmal mehr als auf der Höhe der gegenwärtigen Mediengesellschaft präsentieren» will. Diese «Skené des Gerichtsdramas»<sup>179</sup> sowie das gezeigte Stadtwappen Berlins loziert das Gericht in der deutschen Hauptstadt. Das Kammerpielartige wird durch die Öffnung des Raumes gebrochen. Im Hinblick auf die Deutung von *Terror* als Tragödie scheint mir erwähnenswert, dass im Film das Vergehen von Zeit durch das szenische Mittel des Fensters dargestellt werden kann: So beginnt die Sitzung am Vormittag und endet erst bei Sonnenuntergang – die Tragödienhandlung findet offensichtlich, wie von Aristoteles gefordert, innerhalb eines Sonnenumlaufs statt.<sup>180</sup> Neben dieser dramaturgischen Funktion kann die imposante Fensterfront als Referenz auf den gläsernen Bau des Bundesverfassungsgerichts in Karlsruhe gelesen werden, dessen Urteil bezüglich des Luftsicherheitsgesetzes Grundlage für Schirachs *Terror* ist.<sup>181</sup>

Vor der Fensterfront sitzen fünf Richter\*innen in schwarzer Robe, erhöht und durch eine Absperrung vom restlichen Raum getrennt. Die Richterbank befindet sich dia-

174 Mittels Telefonanrufen, SMS, Online-Services, E-Mails und Twitter konnten die Zuschauer\*innen zeitgleich über Schuld- oder Freispruch abstimmen.

175 Vgl. Stadler: Resonanz (Web).

176 Vgl. o. A.: Schuldig oder nicht (Web).

177 Vgl. Roth: Terror (Web).

178 Vgl. o. A.: Publikum als Geschworene (Web). Für die Slowakei und Tschechien liegen mir, trotz Recherche, keine Resultate vor.

179 Beide Zitate: Stenzel 2019, S. 219.

180 Vgl. Aristoteles 1982, S. 17.

181 Vgl. zur baulichen Umsetzung der Transparenzforderung am Beispiel des Bundesverfassungsgerichts in Karlsruhe: Behrmann 2019, S. 76–80.

metral entgegengesetzt zum Publikumsbereich, welcher vier Stuhlreihen und eine Galerie umfasst. Zwischen Richterbank und Zuschauerraum spannt sich das <Herz> des Gerichtssaals auf – dieser Sektor wurde früher Parterre genannt.<sup>182</sup> Es dominieren Stein, Glas und Beton, das Gericht wirkt kühl, distanziert und professionell mit einer bürokratisch wirkenden Gravitas. Mittig steht ein Bürostuhl vor einem Tisch, welcher der Richterbank zugewandt ist: der Zeugenstand. Links von ihm befinden sich in einem grossen Glaskasten ein Tisch und ein Stuhl. Zu Beginn ist der Angeklagte darin eingeschlossen, danach wird der Kasten nicht mehr bespielt. Vor der Glasbox stehen quer zur beschriebenen Längsachse des Raumes wiederum zwei Tische, wobei sich nur am hinteren Tisch, zur Fensterfront hin, der Verteidiger und ab Verhandlungsbeginn auch der Angeklagte niederlassen, der andere Tisch bleibt leer. Gegenüber vom unbespielten Tisch sitzen die Nebenklägerin und ihr Anwalt. Hinter diesem Tisch, ebenfalls erhöht, sind zwei Tische mit je zwei Plätzen positioniert. Am hinteren Tisch, nahe der Richterbank und der leicht versetzt positionierten Protokollantin, nimmt die Staatsanwältin Platz. Die zwei Figuren am Nebentisch werden nicht eingeführt, ihre Funktion bleibt unklar.

Im deutschen Fernsehen wurde die Ausstrahlung mit Frank Plasbergs Polit-Talkshow *hart aber fair* verbunden; in den 15 Minuten Beratungszeit der Fernsehzuschauer\*innen wurde in der Runde mit Gerhart Baum, dem ehemaligen Verteidigungsminister Franz-Josef Jung, der Theologin Petra Bahr sowie dem ehemaligen Kampfpiloten Thomas Wassmann bereits über das Publikumsurteil spekuliert und im Anschluss an den Spielfilm diskutiert. Auch gab es eine Umfrage unter Parteianhänger\*innen: Das Spektrum des Prozentanteils für Freispruch reichte von 82 Prozent (Alternative für Deutschland, AfD) bis zu 18 Prozent (Sozialdemokratische Partei Deutschlands, SPD); insgesamt sprach sich parteiübergreifend eine Mehrheit für den Freispruch aus.<sup>183</sup> Im österreichischen Fernsehen wurde nach dem Spielfilm eine Sonderausgabe der Reportagereihe *Am Schauplatz Gericht* unter der Leitung von Peter Resetarits mit Justizminister Wolfgang Brandstetter, Rechtsphilosophin Elisabeth Holzleithner und Verfassungsjurist Heinz Mayer ausgestrahlt. Das Schweizer Fernsehen SRF sendete eine Spezialausgabe der Politsendung *Arena*, moderiert von Jonas Projer, mit einer ausschliesslich aus Politiker\*innen bestehenden Runde: Chantal Galladé (Nationalrätin Sozialdemokratische Partei der Schweiz, SP), Thomas Hurter (Nationalrat Schweizerische Volkspartei, SVP und Militär- und Linienpilot), Josef Lang (Alt Nationalrat Grüne Fraktion und Mitbegründer der Gruppe für eine Schweiz ohne Armee, GSoA), Philipp Müller (Ständerat Freisinnig-Demokratische Partei, FDP). Das SRF-Programm bot neben der nachträglichen Diskussion zusätzlich einen zehnminütigen Auftakt vor der Spielfilmausstrahlung. Auch die kostenlose Pendlerzeitung *20 Minuten* – die meistgelesene Tageszeitung der Schweiz – veröffentlichte einen Liveticker inklusive Vor- und Nachberichterstattung.<sup>184</sup> Auffallend ist der durchge-

182 Vgl. Seibert: Rechtszeichen 2016, S. 282.

183 Vgl. Huber: Terror (Web).

184 Vgl. Bircher: Themenabend Terror (Web).

hende Umgang der Medien mit *Terror – Ihr Urteil* als Politikum; durch das Verweben mit politischen Diskussionsformaten wurde die Grenze zwischen Fiktion und Realität, welche bereits bei Schirachs literarischer Vorlage verwischt ist, nahezu unkenntlich gemacht.

Gerhart Baum und Burkhard Hirsch, welche 2005 die Verfassungsklage gegen das Luftsicherheitsgesetz vorbrachten, äusserten angesichts der angekündigten Ausstrahlung des Spielfilms *Terror – Ihr Urteil* scharfe Kritik. Öffentlich forderten sie den ARD-Programmmanager Volker Hesse dazu auf, auf die angekündigte Ausstrahlung zu verzichten. Sie begründeten die Forderung damit, dass das Drama an sich bereits suggestiv und juristisch verfremdet sei und durch die emotionalisierende Wirkung des Mediums Film die Zuschauer\*innen dazu verleitet würden, sich gegen die Verfassung zu positionieren. Als besonders gefährlich sahen sie zum einen die breite Öffentlichkeit des Massenmediums Fernsehen an: «Ein Theater ist noch ein relativ intimer Raum. [...] Aber eine Fernsehabstimmung mit Deutschland, Österreich und der Schweiz, das hat ja eine ganz andere Dimension.»<sup>185</sup> Problematisch sei zum anderen die Abstimmungsmöglichkeit der Fernsehzuschauer\*innen: «Ich würde das Stück zeigen, ist doch gar kein Problem, und ich würde auch darüber diskutieren, aber ich würde nicht eine Massenumfrage machen. Das ist meines Erachtens dem ethischen Grundprinzip, nach dem wir leben, nicht angemessen.»<sup>186</sup>

Als Gegenargument wurde gebetsmühlenartig wiederholt, dass es nicht um die Abstimmungsergebnisse selbst, sondern um die Diskussion derselben gehe.<sup>187</sup> Zudem bleibe das Urteil ja folgenlos.<sup>188</sup> Trotz der Betonung der Konsequenzverminderung kommt dem medialen Gerichtsformat im Vergleich zum theatralen Gerichtsformat aufgrund seiner grossen Öffentlichkeit eine andere politische Relevanz zu: das tragische Kammerstück ohne Held wird zum «Populisten-Porno».<sup>189</sup> Diese Breitenwirkung problematisiert auch Verfassungsrichter Thomas Fischer, welcher sich gewohnt pointiert dazu äussert:

«Der Einstieg über den Begriff des ‹Terrors›, verbunden mit einer naturalistisch imitierenden Gerichtsverhandlung mit Anklage, Beweiserhebung, Urteil und vor allem der Aufforderung an den Zuschauer, an letzterem aktiv – als eine Art Geschworener durch ‹Entscheidung über das Schicksal eines Menschen› – mitzuwirken (!), ist eine unverschämte, schwer erträgliche *Manipulation der Öffentlichkeit* im Namen eines quasisstaatlichen Anliegens, ohne dem auch nur die mindesten staatlichen Garantien an Wahrfähigkeit und Unvoreingenommenheit zugrunde zu legen. Das ist ein starkes Stück.»<sup>190</sup>

Anhand von *Terror* kann meines Erachtens Christopher Balmes Konzept der Sphäre der Theateröffentlichkeit veranschaulicht und gleichzeitig bis zu seinem Kollabieren

185 Armbrüster: Terror und Gegenterror (Web).

186 Ebd.

187 Vgl. Haeming: Terror (Web).

188 Vgl. Wittstock: Terror (Web).

189 Prantl: Populisten-Porno (Web).

190 Fischer: Terror (Web). Hervorhebung G. B.

weitergedacht werden: Nicht als Lesedrama wurde Schirachs *Terror* erfolgreich, sondern erst durch die partizipatorische Inszenierung, welche ausgehend von Stadttheatern hin zu einer Vielzahl an Aufführungen an kleineren, ländlicheren Theatern führte, wurde das Stück Gegenstand des Feuilletons und politischer Diskussionen. Die transnationale Ausstrahlung des starbesetzten Spielfilms *Terror – Ihr Urteil* zur Primetime mit der Möglichkeit der Fernseh Zuschauer\*innen, das Ende mitzubestimmen, machte *Terror* schliesslich engültig zum Politikum. Denkt man also Balmes Konzept der Sphäre am Beispiel von *Terror* weiter, so scheint Theater sein maximales politisches Potenzial dort zu erreichen, wo es aufhört, Theater zu sein.

### Urteilen: Kognitive Dissonanz

Wenn Zuschauer\*innen als Laienrichter\*innen in den Vollzug der Gerichtsverhandlung einbezogen werden, zeigt sich eine Tendenz zur Anreicherung des Gerichtskonfliktes im theatralen Gerichtsformat um eine zweite Ebene (beispielsweise durch Überlagerung von zwei verschiedenen Konflikten, Fragen oder Wahrnehmungsebenen). Diese künstlerische Setzung erschwert absichtlich die Urteilsbildung der Zuschauer\*innen, denen formatbedingt nur zwei Optionen zur Verfügung stehen: «schuldig» oder «nicht schuldig». Die binäre Entscheidung über miteinander konkurrierende Fragen und Wahrnehmungsebenen innerhalb der agonalen Konfliktsituation muss zwangsläufig zu einem Erleben von kognitiver Dissonanz führen. Die einflussreiche Theorie der kognitiven Dissonanz entwickelte der Psychologe Leon Festinger im Jahr 1957. Sie beschreibt ein alltägliches Phänomen, welches bei allen Entscheidungsfindungen auftritt, jedoch graduell unterschiedlich stark ausfällt beziehungsweise erlebt wird. Der Mensch strebe, so Festinger, nach Konsonanz, einem Zustand der Übereinstimmung seiner Kenntnisse, Überzeugungen, Meinungen und Werte (verstanden als Kognition) mit seinen Handlungen.<sup>191</sup> Jede Entscheidung stelle die Beziehung zwischen Kognition und Handlung auf die Probe und führe, wenn keine Passung vorhanden ist, zu einem unangenehmen Erleben von kognitiver Dissonanz.<sup>192</sup> Es entstehe ein psychischer Druck, die Konsonanz wieder herzustellen; durch das Anpassen des Verhaltens, durch die Anpassung der Meinung oder durch das Vermeiden der Entscheidungssituation.

«Kognitive Dissonanz kann als eine Antezedenzbedingung betrachtet werden, die zu Aktivitäten führt, welche auf eine Reduktion der Dissonanz abzielen, ebenso wie Hunger zu Aktivitäten führt, die auf die Reduktion des Hungers gerichtet sind.»<sup>193</sup>

Theatrale Gerichtsformate sind durch die strukturellen und funktionellen Anleihen an die Gerichtsverhandlung, welche auf das Urteil ausgerichtet ist, ebenfalls durch eine

191 Zu den Grundlagen vgl. Festinger 1978, S. 15–42.

192 Zu aktuellen Forschungsperspektiven auf Festingers Theorie vgl. Harmon-Jones und Mills 2019, S. 3 f. Die aktuelle Forschung unterscheidet zwischen kognitiven und emotionalen Aspekten der Theorie. Festinger verwendete den Begriff kognitive Dissonanz sowohl für die kognitive Diskrepanz als auch für die emotionale Dissonanz.

193 Festinger 1978, S. 17.

agonale Entscheidungssituation gekennzeichnet. Wie aufgezeigt wurde, evoziert und verstärkt der Theaterkontext jedoch die kognitive Dissonanz bewusst durch die Überlagerung von moralischen Fragen, verschiedenen Wahrnehmungsebenen und komplexen Konflikten.<sup>194</sup> Die Zuschauer\*innen versuchen die so entstandene kognitive Dissonanz, da die Handlungsmöglichkeiten aufgrund der meist binären Vorlage des Gerichtsformats eingeschränkt sind, durch einen Abgleich mit der Umwelt wiederherzustellen, kurz: es entsteht Redebedarf («Hast du das auch so empfunden?»). Durch das Bedürfnis sich mit Anderen (auch ausserhalb des Theaterrahmens) auszutauschen, erhalten die verhandelten Fragen und Konflikte eine weitreichendere Relevanz. In der intendierten Erzeugung von kognitiver Dissonanz mittels Erschwerung eines einfachen Entscheids durch Überlagerung von Konflikten, Fragen und Wahrnehmungsebenen liegt meines Erachtens ein spezifischer Aspekt des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten.

### **Anklagen: *Das Kapitalismustribunal***

Im *Kapitalismustribunal* war es prinzipiell jeder Person mit Internetzugang möglich, Anklage gegen den westlichen Kapitalismus zu erheben, indem sie auf kapitalismustribunal.org ihre selbstformulierte Klage einreichte.<sup>195</sup> Die Ankläger\*innen bestimmten durch ihre «Universalanklage»<sup>196</sup> folglich die zu verhandelnde Sache des Gerichtsprozesses. Die Publikumpartizipation ist in diesem Falle nicht die Teilnahme des im Theatersaal anwesenden Publikums, sondern eigentlich – im Sinne Balmes – jene eines sich noch zu verwirklichenden Publikums beziehungsweise der Öffentlichkeit.<sup>197</sup>

Diese Klagen wurden während der ersten Prozessphase 2016 in Wien auf ihre Zulässigkeit hin untersucht. Zu einer Hauptverhandlung kam es bisher nicht, da *Das Kapitalismustribunal* ironischerweise aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nicht weitergeführt werden konnte. Die Prozessordnung, welche die Prozessmaximen der Unmittelbarkeit, Mündlichkeit und Öffentlichkeit beibehält, wurde im Vorfeld der ersten realisierten Prozessphase publiziert.<sup>198</sup> In ihr ist festgehalten, dass es zwei Arten von Zuschauer\*innen gibt: Das Publikum fungiert zum einen als Versammlung, welche am Ende des Prozesses die Schuldfrage klären soll. Aus der Versammlung ist zum andern eine Anzahl Personen auszuwählen, welche sich als Mitglieder der Jury im Hauptverfahren mit Wortmeldungen an Verteidigung, Anklage und Zeug\*innen richten; am Ende liegt bei Schuldspruch die Entscheidung über das Strafmass bei der Jury. Die Prozessordnung sieht eine Pro-

194 Vgl. Schlicht 1984, S. 155: «Ungerechtigkeit bedeutet: Nicht-Rechtfertigbarkeit und damit kognitive Dissonanz.»

195 Vgl. *Das Kapitalismustribunal*. Regie: Haus Bartleby e. V. – Zentrum für Karriereverweigerung, Aufführung: brut Theater Wien, 1. 5.–12. 5. 2016. Ich habe keine Veranstaltung im Rahmen von *Das Kapitalismustribunal* besucht. Auf YouTube sind vollständige Videoaufzeichnungen der Verhandlungen und der Rahmenveranstaltungen greifbar: Vgl. Das Kapitalismustribunal. Frei zugängliche Videoaufzeichnungen aller Veranstaltungen am brut Theater Wien auf dem YouTube-Channel von Capitalism Tribunal, [www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHBh5W1XSZUfYrLdg](http://www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHBh5W1XSZUfYrLdg), 27. 11. 2019.

196 Stockmann 2016, S. 125.

197 Vgl. Balme 2017, S. 254.

198 Vgl. Haus Bartleby: Prozessordnung 2016, S. 141.

tokollierung und Veröffentlichung der Jury-Beratung vor. Wie bereits dargelegt, ist das rechtshistorisch betrachtet eine äusserst radikale Forderung, welche selbst heute nur von wenigen Personen (wie beispielsweise Fögen oder Schwarte) geäussert wurde.<sup>199</sup>

Da es nicht zu der geplanten Hauptverhandlung gekommen ist und die Publikumsversammlung somit keine Gelegenheit hatte, ein Urteil festzulegen, wirkt es so, als ob das Publikum während der Vorverhandlungen in Wien nur als Zuschauer\*innen, also vornehmlich im Partizipationsmodus der ersten Ordnung teilnahm. Das dies nicht zutreffend ist, möchte ich im Folgenden anhand der für dieses theatrale Gerichtsformat existentiellen Publikumspartizipation der Sphäre der Theateröffentlichkeit als Ankläger\*innen zeigen.

Beim *Kapitalismustribunal* liegt eine Verschränkung zweier Ziele vor, die sich eigentlich gegenseitig ausschliessen: Es soll gleichzeitig ausdrücklich geklärt werden, ob der Kapitalismus ein Verbrechen sei und ob der Kapitalismus ein Verbrecher sei, beziehungsweise welcher Verbrechen er sich schuldig gemacht habe.

«Um es ohne Umschweife zu sagen: Wir werden hier mit einer logischen Inkonsistenz konfrontiert. Einerseits wird die Frage gestellt, ob «der Kapitalismus ein Verbrechen» sei, andererseits wird versucht, die «Schuld des Kapitalismus» zu bestimmen. Das heisst, dass Prozessgegenstand und Angeklagter, Tat und Täter identisch sind! Wir werden ersucht, die schwierige Frage zu lösen, ob der Kapitalismus am Kapitalismus schuld ist.»<sup>200</sup>

Gemäss dem am *Kapitalismustribunal* mitwirkenden Publizisten Guillaume Paoli ist diese Tautologie jedoch nicht gravierend, da die Ob-Frage dieses Tribunals aufgrund der Parteilichkeit sowieso eine rhetorische sei. Meines Erachtens ist das Initiieren des Tribunals durch das Haus Bartleby bereits als Anklage zu verstehen: Das geltende Recht wird für die Verbrechen des Kapitalismus als unzureichend wahrgenommen und daher eine Plattform geschaffen, auf der Klagen eingereicht werden können. Der Impetus jedes Tribunals ist die Anklage, es kann daher trotz vorgeschriebener Unschuldsvermutung und zugestander fairer Verteidigung nicht unvoreingenommen sein.

Der Name des Vereins ist eine Anlehnung an Herman Melvilles Figur Bartleby aus der gleichnamigen Erzählung von Mitte des 19. Jahrhunderts; Bartleby ist ein dienstfertiger Anwaltsgehilfe, der sich – höflich, aber bestimmt – mit den Worten «I would prefer not to» jeglichen Bitten, Ansprüchen und Forderungen verwehrt.<sup>201</sup> In ihrer Eröffnungsrede erläutert Initiatorin Alix Fassmann, dass das *Kapitalismustribunal* entwickelt wurde, «um von einem «I would prefer not to» zu einem «We would prefer not to» zu kommen».<sup>202</sup> Die Ankläger\*innen sollen sich zusammenschliessen und die wahrgenommene Ungerechtigkeit in einem eigens dafür konzipierten Tribunal mit eigener Prozessordnung untersuchen. Da jedoch der Kapitalismus als Wirtschafts-

199 Vgl. ebd.; vgl. Fögen 1974, S. 120 f.; vgl. Schwarte 2012, S. 183.

200 Paoli 2016, S. 50.

201 Vgl. Melville 1997.

202 Faßmann, Alix: Eröffnungsrede. Das Kapitalismustribunal. Grand Opening Ceremony, 1. 5. 2016, <https://vimeo.com/165127690>, 17. 11. 2019, Timecode 00:04:15–00:04:20.



Abb. 9: Vorverhandlung im Rahmen von *Das Kapitalismustribunal* im brut Theater Wien: Mittig befindet sich das erkennende Gericht, links ist die Anklage, rechts die Verteidigung positioniert. Foto: Christian Michelides.

system nicht als Person angeklagt werden kann, sollen quasi als Stellvertreter\*innen «Konzerne, staatliche Institutionen und Personen des öffentlichen Lebens»<sup>203</sup> angeklagt werden. Paoli sieht gerade in der Greifbarmachung des Unsichtbaren das dynamische Potenzial der Produktion:

«Das Ziel des Tribunals ist es, gerade das Abstraktum zu veranschaulichen. Im Gerichtssaal erscheint die mannigfaltige Gestalt in Form von Anklagen, die vom allgemeinen Publikum erstellt worden sind. Der Kapitalismus wird also durch die Summe der Anklagen gegen ihn definiert, besser gesagt rekonstruiert. Mit einem Beschwerdekatalog wird zugleich ein Phantombild des Täters erstellt und der Tatbestand beschrieben. [...] Voraussichtlich werden die direkten Klagen nicht so sehr über ihren Gegenstand Auskunft geben, als über die Klagenden selbst.»<sup>204</sup>

Aus den gefällten Urteilen sollte ein neuer Gesetzestext entstehen: eine Verfassung für ökonomische Menschenrechte. Da das Projekt nach der ersten Prozessphase in Wien (Anklageerhebungen und Klärung ihrer Rechtmässigkeit) abgebrochen wurde,

203 Paoli 2016, S. 51.

204 Ebd., S. 50 f.

verblieb es im Gestus des *J'accuse!*<sup>205</sup> Während das Vietnam-Tribunal als «politische Privatveranstaltung»<sup>206</sup> angesehen werden kann, besteht das politische Potenzial des *Kapitalismustribunals* in der Beteiligung der Öffentlichkeit an der Anklage über die Homepage; der Zugang wurde quasi demokratisiert: Die Öffentlichkeit konnte so gestalterisch am Tribunal mitwirken, ohne als Publikum zwangsläufig anwesend sein zu müssen.

### **Befragen: *Trials of Money***

In der Performance *Trials of Money* von Christophe Meierhans wird nicht das Wirtschaftssystem Kapitalismus, sondern das Geld beschuldigt:<sup>207</sup> Auf der Anklagebank sitzt die Semi-Human Person namens Money. Den Zuschauer\*innen wird von der Erzählfigur, welche im Turnus von allen Schauspieler\*innen wechselnd gespielt wird, vermittelt, dass sie eine Vielzahl an gerichtlichen Funktionsrollen einzunehmen haben: Sie seien gleichzeitig Kläger\*innen, Angeklagte, Anwält\*innen der Verteidigung oder der Anklage und dazu noch Geschworene. Im Unterschied zum *Kapitalismustribunal* ist weder die Öffentlichkeit als sich zu realisierendes Publikum noch das anwesende Theaterpublikum in die Anklageerhebung involviert. Es wird zwar während der Verhandlung mehrmals in der Geschworenenfunktion adressiert und explizit aufgefordert, sich nach Verhandlungsende ein Urteil zu bilden: Jedoch findet weder eine Beratung noch eine Urteilsverkündung statt; die Performance endet nach den Schlussplädoyers. Die Zuschauer\*innen üben nur zwei der Rollen aktiv im Rahmen der Aufführung aus: jene der Anwält\*innen der Anklage oder der Verteidigung während der Kreuzverhöre und jene der angeklagten Semi-Human Person Money in einer Art Séance, die zwischen zwei Zeugenaussagen im Beweisverfahren stattfindet. Im Folgenden gehe ich zunächst auf den Partizipationsmodus des Befragens und im Anschluss auf jenen des Aussagens ein.

Im Beweisverfahren treten neun Zeug\*innen auf, deren Leben in irgendeiner Weise von Money beeinflusst wurden oder die selbst auf Money einwirkten. Sie sagen dem (anglo)amerikanischen Prinzip folgend vor Gericht für oder gegen die beschuldigte Partei aus. Die Zeug\*innen werden von allen vier Schauspieler\*innen, zu denen auch Meierhans zählt, abwechselnd gespielt. Die Aussagen der Zeug\*innen basieren angeb-

205 *J'accuse!* ist der Titel eines offenen Briefes von Émile Zola an den damaligen Präsidenten der Französischen Republik. Der Artikel, welcher 1898 in einer Tageszeitung erschien, gab dem Justizskandal um Alfred Dreyfus eine entscheidende Wendung. Der französische Ausdruck wird im deutschen Sprachgebrauch für eine öffentliche, mutige Kritik an Machtmissbräuchen verwendet. Meines Erachtens weist der Gestus des *J'accuse!* Ähnlichkeiten zu Foucaults *parrhesiastic game* auf, da auch hier die öffentliche Rede und deren Wahrheitsanspruch mit einem persönlichen Risiko für Zola verbunden war.

206 Wesel 2016, S. 39.

207 Vgl. *Trials of Money*. Konzept und Umsetzung: Christophe Meierhans, Spiel und Co-Kreation: Shila Anaraki, Jochen Dehn, Luca Mattei, Christophe Meierhans, Adva Zakai. Premiere: Kaaithheater Studio Brüssel, 18. 4. 2018. Besuchte Aufführungen: Tojo Theater Bern 20. 5. 2018 und 21. 5. 2018. Von Christophe Meierhans wurde mir eine Aufzeichnung zur Verfügung gestellt: Vgl. *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithheater Studio Brüssel auf Vimeo.

lich auf Interviews, die im Vorfeld der Inszenierung geführt worden seien.<sup>208</sup> Während der Aufführung weisen einige Zeug\*innen ausdrücklich auf diese Gesprächssituation hin («When I met her ...» oder «XY ist actually a friend of mine» usw.). Dass Interviews mit Melinda Gates (Philanthropin und Ehefrau des Multimilliardärs Bill Gates) oder Frank Ochberg (der Psychiater, der das Stockholm-Syndrom als Erster erforschte) geführt wurden, erscheint hingegen eher unwahrscheinlich. Die Schauspieler\*innen sind barfuss; nur bevor sie als Zeug\*innen die Treppe zum erhöhten Zeugenstand besteigen, ziehen sie sich zu ihrer jeweiligen Biografie passende Socken beziehungsweise Strümpfe und Schuhe an (beispielsweise trägt der Ex-Banker Gummistiefel, da er neu als Landwirt arbeitet). Jede\*r Zuschauer\*in kann während des Beweisverfahrens im Sinne der Anklage oder der Verteidigung Fragen an die Zeug\*innen stellen (auch ein Changieren zwischen den Positionen ist möglich), indem er oder sie eines von zwei durch Leuchtkörper verlängerte Mikrofone – sogenannte *talking sticks* – ergreift. Diese zirkulieren frei im Publikum und geben mittels Aufleuchten die durch die Richterfigur per Knopfdruck zugestandene Redezeit zu erkennen. Auch die Zeug\*innen sprechen in einen *talking stick*, der auf einem Mikrofonständer montiert ist. Den fünf Zeug\*innen der Verteidigung und den vier Zeug\*innen der Anklage stehen je ungefähr zwanzig Minuten Redezeit zur Verfügung.

Die ersten beiden Zeug\*innen, Pascal Vandeplas – ein Ex-Filialleiter der KBC Bank in Leuven – und Anne Kleinewefers – Stellvertreterin des Generalsekretärs der Schweizerischen Nationalbank – sprechen sich aus professioneller Sicht gegen beziehungsweise für das Geld aus. Sie treten beide implizit als Sachverständige auf, indem sie dem Publikum gleich zu Beginn zwei grundlegend verschiedene Finanzmodelle vorstellen: das Money Creation Model und das Money Multiplier Model. Diese beiden Modelle, welche die Herkunft des Geldes erklären sollen, finden sich auch als Grafiken in der ausgeteilten Gerichtsakte wieder.<sup>209</sup> Ein Grossteil der Publikumsfragen bezog sich in den von mir besuchten Aufführungen denn auch auf die Funktionsweise des Finanzsystems beziehungsweise der Modelle.

Auf die professionellen Bankerperspektiven folgen nach einer fünfzehnminütigen Pause zwei Zeug\*innen – ein Obdachloser namens Patrick Blancheaud und die Philanthropin Melinda Gates –, welche das gemeinnützige Potenzial des Geldes unterschiedlich einschätzen. Während die Fragen an Blancheaud in allen drei von mir besuchten Aufführungen vornehmlich im Sinne der Anklage gestellt wurden, wurde Melinda Gates als Personifikation von Money befragt, worauf die Richterfigur jeweils das Publikum daran erinnerte, dass nicht die Zeug\*innen, sondern Money angeklagt sei. Nach dem Abgang von Gates bietet sich tatsächlich die Gelegenheit, Money selbst zu befragen – jedoch nicht in einem Kreuzverhör. In einer unangekündigten Séance soll Money, welches Teil von uns allen sei, durch die Mäuler der Theaterzuschau-

208 Vgl. Meierhans: *Trials of Money* (Web): «Based on interviews with a large variety of people, the performers deliver their testimonies by responding to any question the spectators might want to ask them.»

209 Vgl. Meierhans, Christophe: Gerichtsakte zu *Trials of Money*. Verteilt während der besuchten Aufführung, Archiv von G. B.

er\*innen auf Fragen antworten. Nach der Beschwörung beziehungsweise Befragung des Angeklagten folgt eine fünfzehnminütige Pause. Auf diesen unerwartet mystischen Einschub werde ich im Anschluss vertieft eingehen.

Auf Gates müsste dem regulären Wechsel von Zeug\*innen der Anklage und Verteidigung eigentlich ein Zeuge oder eine Zeugin der Anklage auftreten – stattdessen tritt erneut einer der Verteidigung, Pierre-Laurant Châtaigner, auf. Er ist ein Befürworter von freien, elektronischen Währungen, in denen er die zukünftige Alternative zum jetzigen staatskontrollierten Schuldensystem sieht. Die Fragen an ihn sind vor allem inhaltlicher Natur, da vielen Zuschauer\*innen die Funktionsweise und Vor- und Nachteile von *free currencies* unbekannt sind. Die nächste Zeugin der Anklage, die Native American und Naturheilpraktikerin Pretty Shield, glaubt, dass Money die Gier im Menschen fördere und so die Umwelt zerstöre. Sie spricht von Money als *evil spirit* namens Vendigo, der die Menschen in Besitz nimmt.

Der siebte Zeuge, der Ökonomieprofessor Jordi Broner, spricht sich für die Neutralität von Money und für die Chancen des Kapitalismus aus. Seine optimistische Position bezüglich des Potenzials des endlosen Wachstums erscheint als Ergänzung zu den ersten beiden Zeug\*innen und wurde in den von mir besuchten Aufführungen jeweils kritisch hinterfragt. Da zwei Zeug\*innen der Verteidigung aufeinander folgen, schlägt Tahel Tirosh inhaltlich in die gleiche Kerbe. Sie habe zwanzig Jahre ihres Lebens in einem israelischen Kibbuz ohne Geld und daher ohne Freiheit und Selbstbestimmung verbracht. Die Fragen der Zuschauer\*innen fokussierten in den von mir besuchten Aufführungen vor allem auf die Lebensweise im Kibbuz und die persönliche Bedeutung von Geld. Der neunte und letzte Zeuge – Frank Ochberg, der als Kriminologe für die Erforschung und Definition des Stockholm-Syndroms mitverantwortlich war – sieht Parallelen in den Verhaltensweisen der Menschen im Finanzsystem und dem Sympathisieren und Kollaborieren von Geiseln mit Täter\*innen. Die wenigen Fragen, welche auf die Analogie zwischen dem Krankheitsbild und unserer Beziehung zu Geld zielen, beantwortet der Zeuge sehr langsam, überlegt und ausführlich.

Wie aus der Paarung der Zeug\*innen ersichtlich ist, spielen – ähnlich wie bei Raus theatralen Gerichtsformaten – Überlegungen zur «antagonistischen Dramaturgie»<sup>210</sup> bei der Auswahl und Reihenfolge der Aussagen eine Rolle: Die ersten beiden Zeug\*innen – beide aus dem Finanzwesen kommend – stellen einleitend zwei miteinander in Konflikt stehende Erklärungen zur Entstehung des modernen Geldsystems vor. Die darauffolgende Kombination eines Obdachlosen mit einer philanthropischen Milliardärin rückt einerseits den krassen Gegensatz der beiden individuellen Lebensrealitäten in den Vordergrund, andererseits wird aber auch das Potenzial von Spenden als gesellschaftlicher Entwicklungshilfe hinterfragt. Es folgen als nächste Zeug\*innen: ein Befürworter von digitalen Währungen und eine spirituelle Heilpraktikerin. Diese dramaturgische Abfolge knüpft an die Publikumsséance an und setzt so das moderne

210 Wihstutz 2019, S. 179: Wihstutz bezieht sich nur auf Raus Theatertribunale: Ich finde, dass Chantal Mouffes Konzept der Agonistik auch in der Auswahl und Abfolge von Zeug\*innen in *Trials of Money* sichtbar wird.

Geldwesen in den Kontext des Esoterischen. Es folgen zwei Zeug\*innen der Verteidigung: ein Befürworter des endlosen wirtschaftlichen Wachstums (was als ergänzende Position zum Giervorwurf der vorausgehenden Aussage der Heilpraktikerin gelesen werden kann) und eine in einer geldlosen religiösen Gemeinschaft aufgewachsene Person, für die Geld elementare Bedingung der Selbstbestimmung ist. Ihre Erfahrung von Geld als Mittel zur Befreiung wird mit dem Standpunkt eines Kriminologen, der Geld als Geiselnahmer sieht, kontrastiert. Potenziale und Gefahren von Geld werden anhand der dramaturgischen Gesamtkomposition von Theorien und (fiktiven) Biografien kontrastreich dargestellt: In Form von Theorieträgern (deren Biografie die Verlässlichkeit ihrer Aussagen authentifizieren soll) und in Form von subjektiven, lebensnahen Einblicken in Einzelschicksale soll den Zuschauer\*innen ein möglichst ausgewogenes Spektrum an Positionen dargeboten werden.

In den zwei besuchten Aufführungen und auch in der Videoaufzeichnung der Premiere sahen die Zuschauer\*innen einen Reiz darin, auszutesten, inwieweit persönliche, stark fachspezifische oder etwas weit hergeholte Fragen vorgesehen waren und wie die Zeug\*innen auf sie reagierten. Fiel den Schauspieler\*innen die Beantwortung einer Frage schwer, behaupteten sie meistens, die Frage nicht verstanden zu haben und baten um eine Neuformulierung. In der Zwischenzeit konnten sie sich eine mehr oder weniger passende Antwort zurechtlegen. Manchmal wurde auf das eigene Nichtwissen oder die Nichtzuständigkeit der Zeug\*innen auf diesem Gebiet hingewiesen. Die Richterfigur konnte auch in das Kreuzverhör eingreifen, indem sie inhaltliche Folgefragen stellte oder Fragen an die Zeug\*innen nicht zuließ. War die Frage in keiner Weise sinnvoll beantwortbar, wie jene eines Premierzuschauers nach der Meinung der Zeugin zur Verwandtschaft von Geld und Fäkalien, wie Freud sie postulierte, konnten sich die Befragten direkt an die Richterfigur wenden: «Do I really have to answer that question?»<sup>211</sup> Diese forderte «for the coherence of the trial and the clarity of the record»<sup>212</sup> wiederholt die Zuschauer\*innen dazu auf, knappe und sachrelevante Fragen zu stellen. Die Richterfigur konnte auch Fragen aus dem fiktiven Protokoll streichen lassen:

«The judge directs her gaze firmly towards the person who asked the question and says: <The accusation will refrain from pushing forward their own opinion and restrict themselves to only questioning the witness.> Then, with a slightly softer look, she turns to the assembly and says: <The jury will kindly disregard the last remarks made by the accusation. His remarks will be deleted from the record.>»<sup>213</sup>

Das geschilderte Publikumsverhalten entspricht dem Ausloten der Spielregeln im Sinne von Compliance, wie ich es zu Beginn dieses Kapitels beschrieben habe. Mit fortschreitender Zeit war eine gewisse Ermüdung zu beobachten, denn es verfestigte

211 Trials of Money. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaitheater Studio Brüssel auf Vimeo, Part 2, Timecode 00:10:30–00:10:34.

212 Ebd., Timecode 00:10:36–00:10:40.

213 Ebd., Timecode 00:42:42–00:43:13.

sich bei den Zuschauer\*innen der Eindruck, dass die Zeug\*innen ein Repertoire an individuellen Textfragmenten besaßen, welche sie auf unterschiedliche Stichworte in den Publikumsfragen hin wiedergaben. Die erste Frage wurde in einigen Fällen von der Erzählerfigur gestellt, und zwar so, dass eine bestimmte Richtung, in die sich das Verhör entwickeln könnte, wahrscheinlicher wurde. Viele Fragen waren antizipierbar (und wahrscheinlich nimmt die Berechenbarkeit mit jeder Aufführung zu) und daher waren viele der vorbereiteten Textfragmente als Antwort einigermaßen zufriedenstellend. In einigen Fällen jedoch erinnerte die Antwort der Zeug\*innen an Ausweichmanöver, bekannt aus Interviews und Pressekonferenzen von Politiker\*innen, in denen die Antworten die Fragen zwar inhaltlich streifen, sie aber nicht wirklich befriedigend beantworten. Dies hat auch damit zu tun, dass das Ringen der Schauspieler\*innen um die passende Antwort real war. Es erinnerte an das Verhalten von Zeug\*innen im Kreuzverhör in einem (anglo)amerikanischen Strafrechtsverfahren (welches wiederum durch verschiedene mediale Gerichtsverfahren bestens bekannt ist); daher schien das Auftreten der Schauspieler\*innen innerhalb dieses Settings authentisch.

Je länger die beiden besuchten Verhandlungen andauerten (ungefähr vier Stunden), desto mehr beschlich mich das Gefühl, dass wir Zuschauer\*innen in der Rolle als Anwält\*innen (meist der Anklage) im Kreuzverhör mit den Zeug\*innen wie mit einem Nichtspielercharakter (*non player character*) eines Videospiele in der Beta-Version agierten: Eine Eingabe führte entweder zu einer passenden Reaktion, zu einem Vorschlag («Meinten Sie XY?») oder gar zu einer Fehlermeldung («Versuchen Sie es nochmal») beziehungsweise zu einem vollständigen Ausbleiben einer Reaktion. Kurzum, das Kreuzverhör gestaltete sich für die Zuschauer\*innen zunehmend frustrierend und unbefriedigend, da sie es partout nicht schafften, die passenden Fragen zu den <programmierten> Antworten zu stellen. Dennoch schien weder diese Frustration noch die lange Dauer des Prozesses die Zuschauer\*innen davon abzuhalten, ihrer Aufgabe als Anwält\*innen nachzukommen.

### **Aussagen: *Trials of Money***

Die Erzählerfigur erklärt zu Beginn der Aufführung, dass Money durch die Existenz von Menschen existiere und nur durch die Handlungen von Menschen selbst handle, daher könne sich die angeklagte Semi-Human Person Money auch durch Menschen innerhalb des Gerichtssaales äussern – «the accused is a part of us as much as we are a part of it».<sup>214</sup> Diese metaphysische Verbindung wird genutzt, um zwischen der vierten Zeugin Melinda Gates und dem fünften Zeugen Pierre-Laurent Châtaigner in einer unangekündigten Séance Money selbst zu verhören. Die Erzählerfigur schildert, dass ein «court medium»,<sup>215</sup> in der Gestalt eines kleinen Mannes undefinierbaren Alters, den Gerichtssaal betritt. Das Saallicht erlischt, der ganze Raum ist in Dunkelheit gehüllt. Die Zuschauer\*innen werden von einer männlichen Stimme dazu aufgefordert, ihre

214 *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaitheater Studio Brüssel auf Vimeo, Part 1, Timecode 00:07:09–00:07:18.

215 *Trials of Money*. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaitheater Studio Brüssel auf Vimeo, Part 3, Timecode 00:30:43.

Brieftasche in ihren Schoß zu legen und ihren eigenen Puls zu fühlen. Nachdem sie diesen gefunden haben, sollen sie das Handgelenk des oder der Sitznachbar\*in zur Rechten ergreifen und ihren oder seinen Puls fühlen. Im Anschluss sollen sie die Augen schliessen und dem Fluss zwischen Geld und Äther nachspüren. Money sei, so erklärt die Stimme, ein pulsierendes Netzwerk, das zwischen den Menschen frei flottiere und sich in unserem Denken, in unserem Fühlen und in unseren Beziehungen manifestiere. Das Medium ermahnt das Publikum: «Let Money speak. Let Money answer through your mouth. Speak. Answer the questions that are addressed to Money. But only speak, if you're sure that it's not you speaking.»<sup>216</sup> Nachdem jede\*r Zuschauer\*in für sich, anhand des Pulses des Sitznachbarn, von 21 flüsternd rückwärts gezählt hat, wird Money vom Medium mit Fragen zu seiner Beziehung zu den Menschen gelöchert:

«Money? Is it you? Do you know the people sitting in this room? What do they mean to you? How long have you known them for? When have you met for the first time? When was that exactly? When the last time you've met these people was, was it yesterday, last month, five minutes ago? How often do you see each other? Do you wish these people good? What do you do, when you're together? Does anybody know about your relationship? Have you ever had any conflict with these people? Was there ever any violence between you? Have you ever suffered because of them? What are your hopes for the future with these people?»<sup>217</sup>

In den beiden von mir besuchten Aufführungen und in der mir zur Verfügung stehenden Videoaufnahme der Premiere macht das Publikum bereitwillig kichernd mit und gibt vor allem kurze, ironisch-humorvolle Antworten, die sich häufig gegenseitig widersprechen. Nach der erfolgreichen Séance wird ein vom Gerichtszeichner angefertigtes Bild des Publikums auf den Samtvorhang gepinnt: Wurde in der Séance etwa der Dämon Vendigo, wie die Zeugin Pretty Shield ihn beschrieben hatte, beschworen? Einen Hinweis auf diese Deutung gibt eine andere Skizze des Gerichtszeichners, welche er während der Aussage Shields angefertigt und auf der eine dämonartige Figur zu sehen ist. Shield gibt in ihrer Aussage an, Hoffnungen in die neue Verhandlungsform des *Special Tribunal for Semi-Human Persons* zu setzen, da es im Unterschied zu den herkömmlichen Gerichten vielleicht das böse Wesen Vendigo bannen könne. Sie verortet das Tribunal in der Tradition alter Sühngerichte, beispielsweise der Tierprozesse. Prozesse gegen Tiere finden sich in vielen Kulturen, etwa bei den griechischen Stieropfern, den Buphonien. Nach der Schlachtung und dem Verspeisen des Stiers wurde ein ritueller Prozess abgehalten, in welchem die Schuld am Tod des Stiers verhandelt wurde. Dabei wurde die Schuld stets dem Messer gegeben, welches sich nicht verteidigen konnte und daher ins Meer geworfen und somit aus der Polis verbannt wurde: Schuldig war das Ding.<sup>218</sup> Auch in *Trials of Money* erhält die ange-

216 Ebd., Timecode 00:35:52–00:36:12.

217 Ebd., Timecode 00:36:19–00:38:30.

218 Vgl. Vismann 2011, S. 29 f.

klagte Partei eine beziehungsweise mehrere Stimmen, nichtsdestotrotz kann sie sich nicht verteidigen.

Gemäss Vismann entfällt

«die gesamte Geständnis- und Reue-, wie auch die Urteilsdimension [...], wenn die Verurteilung auf ein Objekt trifft, das seinerseits nicht in der Lage ist, sich zu verteidigen, und aus einem Urteil für zukünftiges Verhalten auch keine Konsequenzen ziehen wird. Damit verlagert sich in diesem Extremfall die Funktion des Gerichts auf den Akt des Gerichthaltens selbst, um des Gerichthaltens willen.»<sup>219</sup>

In der Schuldigsprechung und Bestrafung eines Dings kann man nach Vismann zweifelsfrei «ein einziges Ablenkungsmanöver von eigener menschlicher Schuld» sehen, jedoch berge der Tier- beziehungsweise Objektprozess auch «eine befriedende Kraft».<sup>220</sup> Durch die Partizipation der Zuschauer\*innen als Angeklagte wird das Sündenbockprinzip unterlaufen, da die Mitschuld der Anwesenden betont wird. Der Umstand, dass die Performance *Trials of Money* nach der letzten Zeugenaussage mit einem Appell an die Geschworenen endet und ein Urteil aussetzt, stützt meiner Meinung nach den Punkt, dass die kollektive Befriedung des Dings – und nicht etwa die Verurteilung – im Vordergrund der Performance steht.

### 4.3.3 Partizipation dritter Ordnung: Widerstand

Unter Partizipation kann auch das Gegenteil von Compliance verstanden werden. Gemäss der Kunsthistorikerin Irit Rogoff findet Partizipation gerade dann statt, wenn Museumsbesucher\*innen bewusst nicht dorthin schauen, wohin ihr Blick durch Kuratation und Inszenierung gelenkt wird: So entstehe ein individueller Raum, der nach den eigenen, subjektiven Bedingungen funktioniere.<sup>221</sup> Die eigentliche Partizipation im Sinne Rogoffs ist der Widerstand, in der vorgesehenen Weise zu partizipieren. Von diesem Gedanken ausgehend wird Partizipation gemäss Adam Czirak «gerade in jenen Momenten hinfällig, in denen die Zuschauer lediglich die für sie vorgesehenen Verhaltensweisen aktualisieren».<sup>222</sup> In diesem Sinne können partizipatorische Praxen als «subversive Handlungsvollzüge»,<sup>223</sup> als Emanzipation von den designierten Handlungsmöglichkeiten verstanden werden. Folglich sind Verweigerungsakte und Protestbekunden, welche nicht im Zusammenhang mit einer zugetragenen Aufgabe oder Rolle im Sinne der zweiten Ordnung stehen, sondern als Reaktion innerhalb der ersten Ordnung Zuschauen stattfinden, nicht Gegenstand der Untersuchung (etwa das Ausdrücken von Missfallen durch Buhrufe). Das Verlassen der

219 Ebd., S. 30.

220 Ebd.

221 Vgl. Rogoff 2005. Weiterführend zu Rogoff vgl. van Eikels 2013, S. 185–193.

222 Czirak 2014, S. 242.

223 Ebd., S. 248.

Aufführung beziehungsweise der Performance verstehe ich nicht als widerständige partizipatorische Praxis, da sich die Spielsituation, an der sie partizipieren könnten, für die Zuschauer\*innen durch das Verlassen auflöst. In der folgenden Untersuchung beschränke ich mich auf das politische Potenzial des Widerstandes gegen eine aufgetragene Aufgabe in theatralen Gerichtsformaten. In jenen Aufführungen, in denen keine Partizipation zweiter Ordnung stattfindet, da den Zuschauer\*innen keine Aufgaben oder Rollen übertragen werden, erübrigt sich auch die Untersuchung der dritten Ordnung des Widerstandes gegen den Auftrag.

*Trials of Money* ist auf die Compliance der Zuschauer\*innen als Fragesteller\*innen angewiesen und auch *Das Kapitalismustribunal* baut auf die Einreichung der Anklagen durch die Öffentlichkeit auf. Bei beiden Performances sind die Aufgaben so unverbindlich gestellt, dass sich vermutlich kaum Widerstand gegen sie regt. In *Please, Continue (Hamlet)* und *Terror* hingegen wird mehr Druck aufgebaut: Im erstgenannten Beispiel ruft der oder die Gerichtsdiener\*in die Zuschauer\*innen mit Namen oder Sitznummern direkt und mit Nachdruck auf. In Reeses *Terror* suggeriert der Vorsitzende während der Urteilsfindung, die einige Minuten dauert, er könne die Abstimmung auf einem Bildschirm live mitverfolgen und sehen, wie viele Enthaltungen es gebe. Auch er erinnert wiederholt an die Abstimmungspflicht und appelliert an die Verantwortung der Schöff\*innen. Stenzel spricht in diesem Zusammenhang von einer inszenatorischen Umsetzung des rechtlichen Entscheidungsverweigerungsverbots (auch bekannt als Rechtsverweigerungsverbot), wie es für Richter\*innen gilt: Sie müssen ein Urteil fällen.<sup>224</sup> Das Nichtdrücken eines Knopfes des Abstimmungsgeräts bleibt für die sich Enthaltenden – im Theater – jedoch folgenlos.<sup>225</sup> Erschöpft sich Widerstand als Partizipation also in der individuellen Verweigerung der zugewiesenen Aufgabe beziehungsweise in der «Non-Compliance»?<sup>226</sup> Gemäss der Theaterwissenschaftlerin Sрати Bala ist eine mögliche Reaktion der einzelnen Theater\*teilnehmer\*innen auch die «unsolicited participation»,<sup>227</sup> also die unaufgeforderte Partizipation: Die Teilnehmer\*innen partizipieren zwar, jedoch nicht in der vorgesehenen Weise; sie verändern teilweise sogar die Spielregeln.

Im Folgenden interessiert mich – hier am Beispiel der *Moskauer Prozesse* – erstens, inwiefern die alleinige Anwesenheit des Publikums (partizipierend in der ersten Ordnung: Zuschauen) an einer Theaterveranstaltung ohne offensichtliche Verweigerungsakte und Protestbekundungen als Widerstandshandlung interpretiert werden kann und wo das politische Potenzial dieser kollektiven Form der Publikumspartizipation liegt. Zweitens untersuche ich, inwiefern die unaufgeforderte Teilnahme von Zuschauer\*innen an einem theatralen Gerichtsformat als Widerstand zu verstehen ist und welche Auswirkung sie auf das politische Potenzial der Theaterveranstaltung ausüben kann.

224 Vgl. Stenzel 2019, S. 210; vgl. weiterführend zum Entscheidungsverbot: Fögen 2006.

225 Während meines Aufführungsbesuchs vom 30. 12. 2015 verweigerte ich die Stimmabgabe, was ohne Folgen blieb.

226 Bruchhausen: Compliance (Web).

227 Bala 2017, S. 274.

### **Die Moskauer Prozesse als Urteilsschelte**

Indem Rau in den *Moskauer Prozessen* drei bereits abgeschlossene Prozesse erneut verhandelte und dabei nicht Schauspieler\*innen, sondern ehemalige Prozessteilnehmer\*innen und Personen verschiedener politischer Couleur auf die Bühne brachte, wurde mittels des theatralen Gerichtsformats diskursiv versucht, «die rechtskräftigen Urteile im Theater zu revidieren, beziehungsweise einen fairen Gerichtsprozess überhaupt erst zu ermöglichen, indem erstmalig alle Stimmen zu Wort kommen sollten.»<sup>228</sup> Der Kurator Marat Gelman, der in den *Moskauer Prozessen* als Zeuge auftrat, äusserte sich folgendermassen:

«Der besondere Reiz an diesem Projekt liegt darin, dass es in Russland ja kein unabhängiges Gericht gibt. Deswegen findet heute eine gespielte Verhandlung statt, die für mich aber glaubwürdiger ist als eine echte. Wer weiss, vielleicht wird sich ja diese inszenierte Verhandlung als eine Alternative herausstellen zur üblichen Rechtsprechung.»<sup>229</sup>

Durch eine Neuverhandlung realer Gerichtsprozesse in einem Kunstrahmen wird nicht nur Kritik an den gefällten rechtskräftigen Urteilen geübt, sondern – im Unterschied zu den kritisierten Kunstgerichtsprozessen – auch eine freie Urteilsbildung ermöglicht. Rau setzte ein Geschworenengericht ein, dessen Zusammensetzung das russische Volk repräsentieren sollte. Der Assistent der Richterin, Michail Kaluschki, sagte in seiner Eröffnungsrede: «In a way everyone who is present is a member of the jury to a certain degree»:<sup>230</sup> Den anwesenden Zuschauer\*innen wurde eine indirekte urteilende Funktion zugesprochen, ohne ihnen direkt diese Aufgabe zuzuweisen.

Die Teilnahme des Publikums an den *Moskauer Prozessen* kann – so meine These – im Gestus der Urteilsschelte gelesen werden. Die Urteilsschelte hat ihre Wurzeln in der Praxis der Thinggerichte, in der berufene Urteiler den Entscheidungsvorschlag anderer Urteiler ablehnen und einen Gegenvorschlag vorbringen konnten.<sup>231</sup> Sie wurden auch Umstände genannt, da sie sich um die Thingstätte versammelten:

«Wenn heute von Umständen in einem juristischen Zusammenhang die Rede ist, dann sind diese sächlich gemeint, die *circumstantia*, wie sie etwa in der peinlichen Gerichtsbarkeit abgefragt wurden [...]. Aus diesen Umständen in Person sind unter den Prozessmaximen der Aufklärung demnach sächliche Umstände und bloße Zuschauer geworden.»<sup>232</sup>

Obschon diese Praxis der Thinggerichte nicht viel mit der seit den 1960er-Jahren öffentlichen und zunehmend harschen Kritik an Gerichtsurteilen zu tun hat, wird die Rüge ohne juristische Kompetenz von mächtigen Personen – beispielsweise von Politiker\*innen – noch heute Urteilsschelte genannt (über Social Media häufig

228 Wihstutz 2019, S. 167.

229 Rau: Tag 3 Moskau 2014, S. 131.

230 Rau: Tag 1 Moskau 2014, S. 36.

231 Vgl. Seibert: Rechtszeichen 2016, S. 295.

232 Vismann 2011, S. 133 f. Hervorhebung im Original.

in Form eines Shitstorms). Das Gewicht einer solchen Urteilsschelte dürfe, so der Rechtshistoriker Thomas M. Seibert, nicht unterschätzt werden:

«Seine Macht [des Publikums] ist freilich auf wenige Einzelfälle beschränkt, die zur öffentlichen Skandalisierung taugen. Dieser Macht ist diskursiv nicht mehr beizukommen, weil sie von Ernstheit flankiert wird, von direkten oder indirekten Drohungen, persönlichen Sentiments und Einflüssen, die sich [...] diskursiv nicht ändern lassen.»<sup>233</sup>

Raus theatrales Gerichtsformat *Die Moskauer Prozesse*, welches alternative Urteile möglich macht, ist jedoch nicht nur als Kritik an den gefällten Urteilen beziehungsweise an den Richter\*innen zu verstehen, sondern als Schelte des russischen Rechtsapparates und seiner engen Beziehung zur Kirche. Das alternative Urteil der Geschworenen, dem ja durch den in Szene gesetzten Kunstrahmen kein performativer Anspruch zukommen kann, ist jedoch für die Urteilsschelte weniger entscheidend als das theatrale Gerichtsformat selbst: «Rechtsprechung [...] wird hier nicht allein als *Transitional Justice* im theatralen Ersatzgericht vorgeführt, sondern selbst einer kritischen Reflexion zugänglich, die weniger auf ein die Justiz korrigierendes Urteil als vielmehr auf eine Unabschliessbarkeit und Kritik des Urteilens zielt.»<sup>234</sup> Nichtsdestotrotz sollte berücksichtigt werden, dass die Urteile im Theaterrahmen eine symbolische Aussagekraft entfalten können, welche möglicherweise realpolitische Konsequenzen für die Beteiligten zeitigen.

Ich bin der Meinung, dass die Publikumspartizipation in *Die Moskauer Prozesse* – verstanden als Urteilsschelte – als Gestus des Widerstands der Zuschauer\*innen gelesen werden kann. Es handelt sich dabei nicht um einen Widerstand gegen eine zugewiesene konkrete Aufgabe oder Rolle. Die Partizipation erster Ordnung, das alleinige Zuschauen ohne Verweigerungsakte, kann als Ausdruck des Widerstandes gegen die politisch-rechtlichen Grundbedingungen, welche eine alternative Gerichtsverhandlung unter den Als-ob-Vorzeichen eines Rechtsstaates überhaupt notwendig machen, gelesen werden.

Die Partizipation erster Ordnung an einem theatralen Gerichtsformat kann dann als Widerstand angesehen werden, wenn davon auszugehen ist, dass die Mehrheit der Zuschauer\*innen die Grundhaltung der Künstler\*innen beziehungsweise der Produktion als Kritik, Protest oder Gegenentwurf zu gefällten Urteilen, zum bestehenden oder geplanten Rechtssystem versteht. Die Teilnahme der Anwesenden als Publikum, das nicht in das Geschehen eingreifen, sondern ihm folgen will, kann als Anerkennung der Dringlich- und Notwendigkeit der Veranstaltung gewertet werden. Bezeichnend für Raus *Prozesse* ist die Ernsthaftigkeit, mit der die Beteiligten auf der Bühne ihre Funktionsrollen spielen, während gleichzeitig die Rahmung als Spiel so deutlich hervortritt, dass sie stets präsent ist. Die Künstlichkeit der Rezeptionssituation soll auch für die Zuschauer\*innen, welche in erster Ordnung partizipieren, idealiter für ein

233 Seibert: Rechtszeichen 2016, S. 296.

234 Wihstutz 2019, S. 165. Hervorhebung im Original.

so intensives Erleben des Verhandelten sorgen, «dass die Barriere zwischen passivem Zuschauen und aktivem Nachvollzug überschritten wird».<sup>235</sup>

Meines Erachtens hängt die Frage, unter welchen Bedingungen die Partizipation erster Ordnung (Zuschauen) an einem theatralen Gerichtsformat als Widerstand gelesen werden kann, stark mit der Rahmung der Veranstaltung beziehungsweise mit der von den Zuschauer\*innen wahrgenommenen Theatralität der Aufführung zusammen.<sup>236</sup> Wäre beispielsweise auch die Partizipation der Zuschauer\*innen am *Das Kapitalismustribunal* analog zum Publikum der *Moskauer Prozesse* als Widerstand zu verstehen? Einerseits kann *Das Kapitalismustribunal* in der Tribunaltradition eingeordnet werden, welche sich sui generis durch einen Anklagegestus auszeichnet. Insofern deutete die Teilnahme der Zuschauer\*innen an einer solchen Anklageveranstaltung auf eine Widerstandshandlung hin. Das Haus Bartleby nannte jedoch nicht nur die rechtsetzenden Nürnberger Prozesse, sondern auch das symbolische, konsequenzverminderte Vietnam-Tribunal als Referenzpunkt und zeigte sich in der Inszenierung ambivalent. Anders als bei Raus Arbeiten wurde der Rahmen des *Kapitalismustribunals* von den Initiator\*innen nicht deutlich benannt: Es oszillierte sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung als auch in der Selbstbeschreibung zwischen politischer Veranstaltung und Kunstaktion:

«Wenn Theater heute noch seinem aufklärerischen Anspruch gerecht wird und die Bühne wahrhafter Ort der Aushandlung der öffentlichen Sache ist, wäre diese Form mindestens ein Verbündeter. Die Urteile des Kapitalismustribunals aber sind real und werden unmittelbar gültig.»<sup>237</sup>

Im *Kapitalismustribunal* sollten die Urteile des «Revolutionsgerichtshofs» letztendlich über das Richterrecht zu einer neuen Verfassung führen. Obschon die Urteile nach eigenen Aussagen unverzüglich rechtskräftig würden, gehören die (geplanten) Austragungsorte eindeutig der Kunstsphäre an: jene des brut Theater Wien. Trotz der starken Gewichtung der agonalen Urteile im Hinblick auf die wirklichkeitskonstituierenden Verfassungsartikel wurde also ein Kunstrahmen gewählt, der das politische Potenzial abschwächen kann.<sup>238</sup>

Wie die Initiator\*innen wiederholt versicherten, nahm Haus Bartleby das ambitiöse Unterfangen der Rechtsetzung sehr ernst. Während sich die Präambel der Prozessordnung wie ein Gedicht liest, finden sich in der Prozessordnung selbst Paragraphen, welche meiner Meinung nach parodistische Züge tragen: So wurde beispielsweise unter Paragraph 65 festgehalten, dass dem nächstgelegenen Hubschrauberlandeplatz derselbe Status wie dem Gerichtshof zukommen solle, oder dass UN-Blauhelme die Sicherheit des Gerichtshofs gewährleisten könnten (Paragraph 63). Die Gravitas von Gerichten und Tribunalen verträgt keine Lächerlichkeit, wollen sie denn ihre juristische bezie-

235 Sasse und Rau 2013, S. 63.

236 Vgl. Féral 2002.

237 Haus Bartleby: Krise 2016.

238 Vgl. Warstat: Politisches Theater 2012, S. 72.

hungsweise politische Wirksamkeit nicht einbüßen – es sei denn, es handelt sich um eine Gerichtsparodie im Kunstrahmen, welcher durchaus ein politisches Potenzial zukommen kann (wie beispielsweise seinerzeit *Der zerbrochne Krug*).

Warum nahmen die Organisator\*innen diese dem ausgewiesenen politisch-rechtlichen Ziel (neue Charta) nicht zuträgliche unentschlossene Haltung ein? Denkbar wäre ein strategischer Grund: Der Theaterahmen sollte die Veranstaltung durch die Kunstfreiheit schützen, ohne die Performativität der Urteile abzuschwächen – quasi eine politische Revolution mit künstlerischem Sicherheitsnetz.<sup>239</sup> Diese Rechnung kann nicht aufgehen, da rechtsstaatliche Gerichtsverfahren Urteile legitimieren: Steht das Verfahren unter Verdacht, bloss Theater zu sein, so kann den Urteilen nachträglich nicht durch einen Sprechakt Rechtskraft verliehen werden, zumal – wie Alain Badiou kritisch festhielt – dem Tribunal nicht die dafür erforderliche politische Machtposition zukomme.<sup>240</sup> Auf die von Haus Bartleby in einem Briefwechsel mit dem Philosophen gestellte Frage, was dieser vom vertikalen Vorgang halte, die notwendige Revolution zu legalisieren (gemeint war die Genese einer Verfassung aus den Urteilen des Tribunals), antwortete Badiou irritiert: «Wen wollt Ihr bitten, einen historischen und politischen Prozess für legal zu erklären, welcher sich gerade darüber definiert, nicht im juristischen Rahmen zu sein, den die bürgerlichen Staaten festgelegt haben [...]?»<sup>241</sup> Entsprechend schlug Badiou vor, das Zentrum solle doch einfach Politik machen.<sup>242</sup>

Interessanterweise inszenierte sich *Das Kapitalismustribunal* nicht etwa als revolutionäre zivilgesellschaftliche Alternative zur ordentlichen Gerichtsbarkeit, sondern als Ergänzung dazu. So wurde etwa in der Vorverhandlung bei einigen verlesenen Anklagen von Verteidigung und Anklagevertretung darauf hingewiesen, dass diese in die Zuständigkeit von ordentlichen Gerichten, welche nach positivem Recht urteilen, fielen. Die Anklagen wurden deshalb entweder abgewiesen oder modifiziert und unter andere Klagen subsumiert. Durch die Anerkennung der anderen Gerichtsbarkeiten neben dem *Kapitalismustribunal* reiht es sich als ethische Gerichtsbarkeit, welche gestützt auf das Naturrecht urteilt, in die bestehende Rechtsordnung ein. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum die Vorverhandlungen sich so eng am gerichtlichen Ablauf, an der räumlichen Anordnung und dem Gestus orientierten und kaum künstlerische Setzungen vorgenommen wurden beziehungsweise versucht wurde, die Nichtinszenierung zu inszenieren.<sup>243</sup> Das Verfahren sollte (retrospektiv) im Vergleich zu den anderen Gerichtsbarkeiten als glaubwürdige Legitimation der Urteile funktionieren. Ganz anders funktionieren Raus theatrale Gerichtsformate, deren Hervorhebung und Konsequenzverminderung die künstliche Setzung betonen beziehungsweise die Inszeniertheit ausstellen:

239 Vgl. Badiou 2016, S. 131: «Das Kapitalismustribunal ermittelt nun durch gerichtliche Rechtsetzung und setzt Urteile durch die Versammlung im Theater, das durch die Kunstfreiheit geschützt werden muss.»

240 Vgl. ebd., S. 132.

241 Ebd.

242 Vgl. ebd., S. 133. «Warum unter diesen Bedingungen nicht, anstatt eines falschen «Kapitalismus-Prozesses», eine Versammlung unter der Überschrift «Lob des neuen Kommunismus» organisieren?».

243 Vgl. zu Nichtinszenierung: Müller-Mall 2019, S. 45.

«Die Ästhetisierung von Recht in Raus Theatertribunalen [ist] nicht allein auf einen Theaterahmen [sic] bezogen [...], sondern eine Ästhetisierung von Recht, die das Urteilen selbst aufschiebbar, reflexiv und unbestimmt werden lässt und mithin eine Art Metajustiziabilität installiert. Das Theatertribunal steht dann nicht mehr unter, sondern vielmehr über dem realen Gericht, weil es die Gerichtsbarkeit selbst zur Disposition stellt.»<sup>244</sup>

Die Ambivalenz bezüglich des eigenen Status, welche die Stärke des *Kapitalismus-tribunals* ausmachen sollte (Kunst als Schutzmantel), entpuppte sich als Fallstrick, welcher spätestens bei der Deklaration der geplanten *Wiener Verfassung* zur elementaren Frage nach dem Mehrwert des Kunstrahmens geführt hätte. Gegen die Lesart der Publikumpartizipation erster Ordnung als Widerstand spricht, dass sich die Zuschauer\*innen ob der ambivalenten Haltung und Ausgestaltung des Projektes nicht im Klaren waren, ob es sich um eine Veranstaltung mit ernsthaften Widerstandsabsichten handelte.

### **Unaufgeforderte Partizipation in *Die Moskauer Prozesse***

Betrachtet man Raus dreitägige Aufführung in Moskau als Urteilsschelte, erstaunt es nicht, dass der dritte Verhandlungstag, an dem der aktuellste und kontroverseste Prozess gegen Pussy Riot auf dem Programm stand, zweimal unterbrochen werden musste. Die erste Störung ereignete sich ungefähr um 13 Uhr nachmittags, als Beamt\*innen der Migrationsbehörde eintraten, um die Papiere Raus und seines Teams zu kontrollieren – der Vorwurf lautete, er sei ohne Arbeitsvisum eingereist. «Den Realauftritt der Herren in den weinroten Westen hätte wirklich kein Theaterdramaturg mustergültiger in Szene setzten können»,<sup>245</sup> so die anwesende Theaterkritikerin Christine Wahl. Die Verteidigerin Anna Stawickaja stand Rau als Anwältin zur Seite und führte die Gespräche mit den Beamt\*innen – nach einer Stunde konnte die Aufführung fortgesetzt werden. Der russische Staat inszenierte sich gleich zweifach: Einerseits als demokratischer Staat, der auch kritischen Stimmen eine Bühne gibt, indem er Raus Theaterprojekt im Vorfeld nicht verbot; andererseits nutzte er mittels der bürokratischen Schikane gewaltsam diese Bühne zur Machtdemonstration.

Um ca. 15 Uhr kam es zu einer erneuten Unterbrechung: Orthodoxe Gläubige, als Kosaken gekleidet, protestierten vor dem Saal. Ihnen wurde Einlass gewährt, um den Dialog zu suchen. Wie sich herausstellte, nahmen sie Raus Performance als eine Veranstaltung zum Schutz von Pussy Riot wahr und sahen die Würde der Kirche verletzt. Ein protestierender Kosake äusserte sich folgendermassen: «Sie können die Sache einfach nicht auf sich beruhen lassen. Nun reiten sie wieder auf diesem Thema herum. Diese bekloppten Mädchen! Lassen Sie es doch gut sein. Es gab schon ein Gerichtsurteil. Sie haben ihre Strafe bekommen, hören Sie doch einfach damit auf!»<sup>246</sup> Die orthodoxen Gläubigen empfanden die erneute Verhandlung als Angriff auf Staat und Kirche und

244 Wihstutz 2019, S. 182.

245 Wahl 2014, S. VI.

246 Rau: Tag 3 Moskau 2014, S. 140.

fühlten sich durch Raus Theaterveranstaltung offensichtlich bedroht. Paradoxerweise vermochte es gerade Maxim Schwetschenko, der als rechter Journalist in der orthodoxen Szene sehr populär ist, die aufgebracht Kosaken zu beruhigen.

«Dass der politische (und moralische) Gegner eine oppositionelle Veranstaltung damit qua schirmherrlicher Vereinnahmung quasi ad absurdum führt, ist natürlich ein ambivalenter Vorgang, den man nichtsdestotrotz als erhellenden Vorführeffekt in einem Debatenspiel werten kann, in dem sich Personen und Rollen, künstlerische und politische Inszenierungsstrategien längst heillos – sprich: aufs Aufschlussreichste – ineinander verknäueln haben.»<sup>247</sup>

Schwetschenko nahm als Rechtsexperte der Anklage ebenfalls an Raus Urteilsschelte teil, nicht etwa um damit Kritik an den bereits gefällten Urteilen zu üben, sondern um sie, wenn möglich, zu reproduzieren und so das Bild des russischen Unrechtsstaates widerlegen zu können. Er erkannte, wie wahrscheinlich auch einige der für die Anklage auftretenden Zeug\*innen, die Möglichkeit, die Urteilsschelte in eine Urteilsaffirmation wandeln.

Indem sich die russischen Staats- und Kirchenvertreter\*innen unaufgefordert Zugang zum theatralen Gerichtsformat verschafften, wurden sie Teil der Aufführung. Ihr Eindringen in den Theaterraum brach die Geschlossenheit des Gerichtsformats auf und störte die zeitliche Einheit der Verhandlung durch Unterbrüche und Zwangspausen. Das Sacharow-Zentrum, in dem *Die Moskauer-Prozesse* stattfanden, war für die Teilnehmer\*innen nicht nur ein Theaterraum, sondern zugleich auch ein Tatort, an den jene Gruppierung, welche die in den historischen Kunstgerichten verhandelten Ausstellungen verwüstet hatte, nun zurückkehrte. Die orthodoxen Gläubigen sehen sich jedoch gerade nicht als Täter, sondern inszenierten sich am Tatort als Opfer, welche sich einerseits durch die ausgestellten Kunstwerke und den Auftritt von Pussy Riot und andererseits durch Raus Urteilsschelte persönlich angegriffen fühlten.

Die Reaktion auf unaufgeforderte Partizipation von Teilnehmer\*innen in Gerichtsverhandlungen ist in der Regel missbilligender Natur: Jede anwesende Person hat ihre Funktionsrolle im Gerichtsformat zu erfüllen und soll nicht mehr und nicht weniger machen, als diese Rolle von ihr verlangt. Setzen sich Teilnehmer\*innen über diese Erwartungen hinweg oder wird die Gravitas der Gerichtsverhandlung gefährdet, kann dies zu Sanktionen wie Geldbussen oder das Entfernen aus dem Gerichtssaal führen. Da im theatralen Gerichtsformat nicht nur Urteile, sondern auch Sanktionen von Störverhalten (nicht alle unaufgeforderte Partizipation fällt darunter) konsequenzvermindert ausfallen, kann eigentlich die eigenmächtig teilnehmende Person nur animiert werden, das Verhalten zu unterlassen oder die Spielsituation zu verlassen. Im Extremfall muss die ganze Aufführung abgebrochen werden. Während die unaufgeforderte Partizipation im Applied-Theatre-Bereich von Bala als fruchtbar beschrieben wird, ist das theatrale Gerichtsformat mit seinen starren Strukturen und eindeutigen

Funktionsrollen anfällig für diese Form von Partizipation, da es ihm an Flexibilität fehlt, um mit ihr produktiv umzugehen. Unter Umständen ist es aber genau die ungebetene, aufgezwungene Teilnahme, die dem theatralen Gerichtsformat die Notwendigkeit der künstlichen agonalen Setzungen aufzeigt. Mit den Worten von Benjamin Wihstutz: «Es ist die Unterbrechung des politischen Theaters, die das Politische plötzlich und unverhofft in den Theatersaal katapultiert.»<sup>248</sup> Trotz der Störungen und Machtdemonstrationen wurden *Die Moskauer Prozesse* weitergeführt: Dadurch, dass das theatrale Gerichtsformat abgeschlossen werden konnte, fügten sich retrospektiv die Unterbrechungen als Szenen in das Geschehen ein, die die Notwendigkeit der Theaterveranstaltung zusätzlich beglaubigen.

## 5 Fazit

### 5.1 Zusammenfassung

Im ersten Hauptkapitel habe ich Cornelia Vismanns theatrales und agonales Dispositiv auf die ihm zugrunde liegenden Begriffe Theater und Agon hin analysiert und mit Andreas Kottes Modell der szenischen Vorgänge vergleichend diskutiert.<sup>1</sup> Trotz des unterschiedlichen Untersuchungsgegenstands (Rechtsprechung versus Theater) fanden sich erstaunlich viele Parallelen zwischen beiden Konzepten. Diese lassen sich anhand von Johan Huizingas Spielbegriff erklären, welcher eine Verknüpfung von Spiel und Agon aufweist.<sup>2</sup> Im Unterschied zu Huizinga, der sogar den tödlichen Ernst unter Spiel subsumiert, führt Kotte die entscheidende Abgrenzung zwischen Theater und Gericht mit dem Konzept der Konsequenzverminderung ein. Die Konsequenzen eines Vorgangs sind über den entrückten, zeitlichen und örtlichen Raum des Spiels hinaus wirksam und lassen sich graduell einordnen; so wird zwischen Spiel und Ernst (beziehungsweise Pflicht), zwischen Spiel und Agon unterschieden. Eine Aufteilung, welche sich in Vismanns theatralem und agonalem Dispositiv der Rechtsprechung wiederfindet. Besonders hervorgehoben werden sollte, dass beiden Dispositiven eine spezifische Performativität zukommt: Innerhalb des theatralen Dispositivs wird das Ding durch Versprachlichung zu einer Sache transformiert und durch die Verhandlung in der Versammlung gemeinsam befriedet. Hinsichtlich der Öffentlichkeit steht das theatrale Dispositiv der Gerichtsverhandlung im Vordergrund, welches reguliert, was gezeigt und was verborgen wird (im Unterschied zum agonalen Tribunal). Im agonalen Dispositiv wird der Status der Angeklagten durch das Gerichtsurteil verändert. Bezüglich der Performativität dominiert in der modernen Rechtsprechung das agonale Dispositiv. Vismanns enger Theaterbegriff führt zu einer Übereinstimmung mit der Geschlossenheit von Ort, Zeit und Handlung der Gerichtsverhandlung, welche wiederum Parallelen zu Huizingas Spieldefinition aufweist.

Den Vergleich von Vismanns und Kottes Konzepten habe ich anhand von acht Beispielen von Gerichtsformaten aus dem Gegenwartstheater illustriert. Vismann bezieht ihr Dispositivkonzept der Rechtsprechung auf zwei Prozessdramen: *Der zerbrochne Krug* (theatrales Dispositiv) von Heinrich von Kleist und *Die Eumeniden* von Aischylos (agonales Dispositiv). Den Überlegungen Vismanns zu *Der zerbrochne Krug* fügte ich die Überlagerung zweier Konflikte innerhalb der Gerichtsverhandlung (ein zerbrochener Tonkrug und die Unschuld Eves) hinzu.

1 Vgl. Vismann 2011; vgl. Kotte 2012.

2 Vgl. Huizinga 2017.

Kleists Lustspiel stellte ich das moderne Prozessdrama *Terror* von Ferdinand von Schirach gegenüber und diskutierte, inwiefern das Drama als Kasus betrachtet werden kann. Ich argumentierte, dass es sich bei *Terror* um einen Pseudokasus handle, da Schirach einen juristisch geklärten Fall durch die Überlagerung von zwei Fragen (Schuld und Rechtswidrigkeit) geschickt zu einem Kasus stilisierte. Im Bühnenbild von Oliver Reeses Doppelszenierung *Der zerbrochne Krug / Terror* am Schauspiel Frankfurt waren szenische Spuren von Vismanns Dispositivkonzept auszumachen. Vismann stützt sich bei der Entwicklung ihres agonalen Dispositivs auf Benjamins Agonbegriff.<sup>3</sup> Dessen Deutung von Agon als Opferritual fusst auf Orests Flucht zu und Wettlauf um den Gottesaltar. Vismann wählt naheliegenderweise die Tragödie *Die Eumeniden*, um das agonale Dispositiv zu verdeutlichen, und fügt meiner Meinung nach den beiden bestehenden Lesarten des Zählsteins der Minerva (politisch und juristisch) eine dritte (theatral) hinzu. Sie teilt die Mehrheitsmeinung, dass in den *Eumeniden* die Grundzüge der modernen Rechtsprechung als «Stunde Null des Rechts»<sup>4</sup> vorskizziert seien.

Die Performance *Trials of Money* von Christophe Meierhans untersuchte ich als ein solches Preenactment aus dem Bereich des Gegenwartstheaters hinsichtlich seiner rechtlichen und gesellschaftlichen Vision: Angesichts der neusten technologischen und wirtschaftlichen Entwicklungen müssen nach Meierhans die bestehenden Kategorien der natürlichen und der juristischen Person um eine dritte Kategorie ergänzt werden: jene der Semi-Human Person. In einer Gerichtsverhandlung, die straf- und zivilrechtliche Züge trägt, werden Anklagepunkte gegen Money verhandelt, welche aus bestehenden Strafrechtstexten unterschiedlicher Länder zusammengetragen wurden. Da Money erst durch die Menschen überhaupt aktiv werde und gute oder verwerfliche Taten begehen könne, sind die Ankläger\*innen gleichzeitig auch Angeklagte. Durch diese Überlagerung muss ein Gerichtsurteil folglich ausbleiben beziehungsweise ins Innere der einzelnen Zuschauer\*innen verlegt werden.

Auch im *Kapitalismustribunal* von Haus Bartleby ist das Geld beziehungsweise der Kapitalismus angeklagt. In einem ambitionierten mehrstufigen Grossprojekt sollte, geschützt durch den Kunstrahmen, ein «Revolutionsgerichtshof» eingerichtet werden, um die im Vorfeld von Bürger\*innen eingereichten Klagen gegen den Kapitalismus zu verhandeln. Das Tribunal verortet sich in der rechtsetzenden Tradition der Nürnberger Prozesse, welche – angetrieben von einer ethischen Empörung – den Grundstein für ein supranationales Völkerrecht legten. Gleichzeitig bediente sich *Das Kapitalismustribunal* der Strategien des historischen Vietnam-Tribunals von Bertrand Russell. Auch im Kapitalismustribunal sollte die Jury über zwei sich gegenseitig ausschliessende Fragen beraten: «Ist der Kapitalismus ein Verbrechen (Straftat)?» und «Ist der Kapitalismus ein Verbrecher (Straftäter)?» Wie sich diese Überlagerung von Fragen auf das Urteilen der Jury auswirkte, ist nicht beantwortbar, da das Projekt nach den Vorverhandlungen in Wien nicht fortgeführt wurde. Die geplante *Wiener*

3 Vgl. Benjamin 1978.

4 Vismann 2011, S. 92.

*Verfassung*, welche auf den Urteilen der Hauptverhandlung hätte basieren sollen, konnte folglich nicht realisiert werden.

Ergänzend zu den beiden Preenactment-Beispielen *Trials of Money* und *Das Kapitalismustribunal* untersuchte ich das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* von Milo Rau. Neben der Berühmtheit der Fernsehbilder, dem nationalen Weihnachtsmärchen einer verratenen rumänischen Revolution, eignete sich gerade die Scheingerichtsverhandlung um die Ceaușescus für das Reenactment. Die Militärgerichtsverhandlung, welche zwischen Schau- und Geheimprozess oszillierte, fand während eineinhalb Stunden in einem Raum statt; in diesem Zeitraum vollzog sich eine in sich geschlossene Handlung. Sie entsprach somit den von Vismann für das theatrale Dispositiv der Rechtsprechung postulierten zentralen drei Einheiten. Die realistische Spielweise der Schauspieler\*innen in dem nachgebauten, atmosphärisch übersteigerten Kasernenraum, auf den durch Wände geblickt werden konnte, die mit Metallgerüsten angedeutet waren, erzeugte eine hyperrealistische Wirkung, in der sich Realität und Fiktion überlagerten beziehungsweise die Realität durch die Fiktion potenziert wurde. Der für den Theaterrahmen obligate Schlussapplaus brachte die Zuschauer\*innen in ein moralisches Dilemma: den Mord an einem Diktator beklatschen oder die Leistung der Schauspieler\*innen und der anderen Beteiligten geringschätzen?

Ausgehend von Münz' Theatralitätsgefüge stellte ich Kottes Modell der szenischen Vorgänge vor, welches sich als methodische Ergänzung dazu versteht.<sup>5</sup> Ich verwendete das Modell nicht, um die Theatralität einer Epoche zu untersuchen, sondern um Grenzphänomene zwischen szenischen und aszenischen Vorgängen, zwischen Theater und Rechtsprechung zu beleuchten. Ausgangspunkt bildete der mittelalterliche Inquisitionsprozess, in dessen Pervertierung des endlichen Rechtstags Theater und Gericht miteinander verschmolzen. Die stalinistischen Schauprozesse funktionierten nach einem sehr ähnlichen Prinzip und hatten dasselbe Ziel: das Urteil durch die inszenierte Verhandlung und das öffentliche Geständnis zu legitimieren. Rau kokettierte in den *Moskauer Prozessen* mit den historischen Rückbezügen auf die stalinistischen Schauprozesse. Indem er in einem Kunstsetting in Moskau die Wiederverhandlung von drei Kunstgerichtsprozessen der 2000er- und 2010er-Jahre, welche ursprünglich zwar nicht als Schau-, aber als Scheinprozesse stattgefunden hatten, als *Moskauer Prozesse* bezeichnete, reihte er sowohl die Kunstgerichtsprozesse als auch seine eigene Arbeit in diese Aufstellung ein. In den *Zürcher Prozessen* inszenierte Rau eine Verhandlung, die juristisch bisher nicht stattfinden konnte: einen Prozess gegen die tendenziösen und von Rassismuskorruptionen begleiteten Texte und Covers des Magazins *Die Weltwoche* unter seinem Chefredakteur Roger Köppel. Sowohl bei den *Zürcher Prozessen* als auch bei den *Moskauer Prozessen* fand eine Überlagerung der von den Geschworenen zu beantwortenden Fragen statt: In Moskau wurden drei unterschiedliche Gerichtsprozesse in einer dreitägigen Verhandlung vereint und mit einem einzigen Sammelurteil abgeschlossen. Die Geschworenen hatten zwei Fragen zu beantworten: Erstens, ob die Beschuldigten

5 Vgl. Münz 1998.

die vorgeworfenen Taten verübt hatten, und zweitens, ob die Beschuldigten diese unter Vorsatz begangen hatten. Die Verneinung der zweiten Frage hatte automatisch die Negation der ersten Frage zur Folge, da die Intention ein Kriterium des Tatbestandes darstellte. Künstlerische Intention kann nicht zweifelsfrei geklärt werden, daher ist ein Schuldspruch nahezu unmöglich.<sup>6</sup> In den *Zürcher Prozessen* wurde eine juristische mit einer moralischen Frage kombiniert: «Hat die Weltwoche mit den Artikeln, die Gegenstand der Anklage bildeten die Grenzen der Medienfreiheit zum Schaden Dritter und der Zivilgesellschaft überschritten und sich so der Verletzung ihrer gesellschaftlichen Verantwortung schuldig gemacht, ja oder nein?»,<sup>7</sup> und: «Soll die Gesellschaft diese Art des Journalismus ablehnen?».<sup>8</sup>

Theater und Rechtsprechung lassen sich als agonale Spiele betrachten, welche als exklusive Spielgemeinschaften im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert institutionalisiert wurden und deren Spielregeln der Produktion und Rezeption noch heute nachwirken.<sup>9</sup> Die Regeln dieser agonalen Spiele, welche sich sowohl durch diskontinuierliche (schriftliche) formelle Setzungen als auch durch kontinuierliche (mimetische) Institutionalierungsprozesse ausbildeten, können als Gerichtsformat bezeichnet werden. Van Eikels folgend, verstehe ich theatrale Gerichtsformate als «hybride Institutionalisierungen».<sup>10</sup> Um die Frage nach der strukturellen und funktionellen Spezifik des theatrale Gerichtsformats zu beantworten, habe ich mithilfe des Disziplinardispositivs als Denkfigur eine transfergeschichtliche Analyse der Institutionalierungsprozesse (welche mit Disziplinierungs- und Normierungsprozessen einhergingen) von Theater und Gericht im 18. und 19. Jahrhundert durchgeführt.

In beiden Sphären fand eine Professionalisierung und Ausdifferenzierung statt, die durch den Siegeszug der Schrift und der Druckmedien vorangetrieben wurde. Das «andere» Theater, das sich durch das körperliche Stegreifspiel und die lustige Figur auszeichnete, wurde durch «reinigende» und «nobilisierende» Theaterreformen zugunsten der Inszenierung verschiedener dramatischer Gattungen des «einen» Theaters als Sittenschule zurückgedrängt. Dies erforderte gänzlich neue Kompetenzen von Schauspieler\*innen, welche nicht mehr extemporierten, sondern Texte auswendig wiedergeben und ein neues gestisches Vokabular erlernen mussten. Die Zuschauer\*innen wiederum sollten der Handlung mit voller Aufmerksamkeit und Konzentration still von ihrem Platz aus folgen. Zuschauer\*innen wie auch Schauspieler\*innen wurden durch Theatergesetze und den Einsatz der «Theaterpolicey» entsprechend (wenn auch nie ganz vollständig!) diszipliniert. Schiller beschwor in seiner Schaubühnenrede die objektive und unabhängige Gerichtsbarkeit des Theaters, welche im Unterschied zum damals üblichen Aktenversendungsverfahren nicht anfällig für Korruption und Gefälligkeiten sei. Wie ich anhand der Diskussion seiner Ballade *Die Kraniche des Ibykus* aufzeigte, weist das von ihm entworfene Bild der Theatergerichtsbarkeit vielmehr auf

6 Vgl. Kedves und Rau 2013, S. 99.

7 Rau: Tag 3 Zürich 2014, S. 153 f.

8 Rau: Tag 1 Zürich 2014, S. 43.

9 Vgl. North 1990, S. 3.

10 van Eikels 2013, S. 158.

die Diskrepanz zwischen dem damaligen Theatererlebnis und dem schillerschen Ideal der Schaubühne als moralische Anstalt hin.

Bestrebungen nach einem bürgerlichen Nationaltheater spiegeln den Wunsch nach einer eigenen Verfassung und Rechtsgebung wider und setzten einen Nationalgeist voraus. Dem vernünftigen Naturrecht folgend, drücke sich der Nationalgeist in charakteristischen Rechtssitten aus und brauche nur verschriftlicht und durch einen Richter verlesen zu werden. In der Rechtsidee des Universalgelehrten Christian Wolff, einem geometrisch-mathematisch lückenlos aufgebauten vernünftigen Naturrecht, ist die Vollkommenheit Voraussetzung für die Erschaffung von Wahrheit.<sup>11</sup> Wolff war nicht nur ein wichtiger Vertreter des vernünftigen Naturrechts, sein Verständnis von Theater als *ars fingendi*, das durch seine sinnliche Lebendigkeit die Kraft besitze, mögliche Welten durch vollkommene Nachahmung herzustellen und damit eine Form von Wahrheit zu generieren, war Vorbild und Reibungsfläche für Gottsched, Lessing und viele weitere Gelehrte des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Im Strafverfahren gilt seit dem Inquisitionsprozess das Aufdecken der materiellen Wahrheit als Ziel, während im Zivilverfahren eine formelle Wahrheit hergestellt wird. Die Erzeugung einer formellen Wahrheit auf der Suche nach der vollkommenen Abbildung der materiellen Wahrheit sehe ich als eine Parallele von Theater und Recht im Disziplinardispositiv. Gemäss Rau wohnt dem Theater als *ars fingendi* ein politisches Potenzial inne:

«Vergessen wir nicht, dass es das Theater war, das im 18. Jahrhundert gegen alle Widerstände eine ästhetische (damals bürgerliche) Öffentlichkeit behauptete, dass es das Theater war, das sich über scheinbar ehrene künstlerische Gesetze und die damit verbundenen Vorurteile radikal hinwegsetzte. Es war das Theater, das auf ihr Sosein reduzierte Minderheiten zu Menschen, zu gleichberechtigten Bürgern und aus dem Geist der Aufklärung eine aktive Denk- und Lebenspraxis machte. Denn erst, was gezeigt wird – auf der Bühne, im öffentlichen Raum –, ist auch vorstellbar. Und erst, was vorstellbar ist, wird möglich.»<sup>13</sup>

Der Öffentlichkeitsbegriff, der sich als Substantiv ab Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitete, hängt eng mit der Wahrheitsproduktion zusammen. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wurde das Wort öffentlich auf Handlungen, nicht auf Institutionen oder Personen bezogen. Daher bezeichnete auch der Ausdruck öffentliches Gericht nicht das staatliche, obrigkeitliche Gericht, sondern die Tatsache, dass das Gericht vor aller Augen tagte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts nahm im Zuge einer Ausdifferenzierung der Staatsgewalt das Attribut «öffentlich» die Bedeutung «staatlich» an und auch das bisherige Gegensatzpaar «öffentlich» und «heimlich» wurde von der Dichotomie «öffentlich» und «privat» allmählich verdrängt.<sup>14</sup> Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde das vollständig schriftliche und daher behäbige Aktenversendungsverfahren, welches mit

11 Vgl. Aichele 2018.

12 Vgl. Buchenau 2018.

13 Rau: Theater für alle 2013, S. 85 f.

14 Vgl. Hölscher 1997, S. 24, S. 28 f.

Heimlichkeit, Korruption, Nepotismus und Gefälligkeitsdiensten assoziiert wurde, aufgegeben. Dies tat der Expertokratie des Rechts keinen Abbruch: Sie blieb ein opakes Konstrukt.

Gemeinsames Ziel von Recht und Theater war die Erschaffung eines zivilisierten Subjekts; der oder die Theaterzuschauer\*in kann in diesem Sinne als bürgerliches Ideal gelesen werden.<sup>15</sup> Das bürgerliche Subjekt sollte jedoch nicht als Störfaktor in Erscheinung treten; es galt sowohl im Theater- als auch im Gerichtssaal: «Das Publikum genießt Wertschätzung nur, solange man es nicht wahrnimmt.»<sup>16</sup> Im Nachhall der französischen Revolution wurde eine virulente Diskussion über die Gerichtsverhandlung als Versammlung und über das rechtliche Subjekt vor Gericht geführt. Es sollte bis Ende des 19. Jahrhunderts dauern, bis die noch heute gültigen Prozessmaximen der Mündlichkeit, Unmittelbarkeit und Öffentlichkeit schriftlich in den Reichsjustizgesetzen verankert wurden. In der gegenwärtigen Rechtspraxis ist jedoch eine starke Einschränkung dieser drei Prozessmaximen zu beobachten, welche die Frage nach sich zieht, ob eine Versammlung bei einem Rechtskonflikt notwendig ist.

Im vierten Kapitel wurden ausgehend von der Prämisse der Versammlung – als gemeinsame Wurzel von Theater und Rechtsprechung – die Prozessmaximen der Unmittelbarkeit, Mündlichkeit und Öffentlichkeit mit den theaterwissenschaftlichen Konzepten der physischen Kopräsenz, Performativität und der Theateröffentlichkeit in Beziehung gesetzt. Während der Theaterrahmen die Performativität des theatralen Gerichtsformats reduzieren beziehungsweise auslöschen kann, schwächt die wahrgenommene theatrale Dimension der Gerichtsverhandlung deren antizipierte Performativität nicht ab. Im Gegenteil: Sie ist eine Voraussetzung für das transformierende Gerichtsritual. Analog zu Fischer-Lichtes autopoietischer Feedbackschleife nimmt das Publikum eine wichtige unterstützende Funktion innerhalb des Gerichtsrituals ein.<sup>17</sup> Die Anwesenheit unbeteiligter Dritter im Saal war und ist die Ausnahme von der Regel. Die Gerichtsöffentlichkeit konstituiert sich nicht über das Publikum, sondern über Medien. Die kritische Hinterfragung von Verfahren und Urteilen sowie politische Urteilsschelten sind durchaus üblich. Mit der Erschaffung der Gerichtsöffentlichkeit durch die Medien – anstelle des als unpolitisch angedachten Kontrollorgans in Form eines anwesenden unauffälligen Publikums – wird die Öffentlichkeit politisiert.

Christopher Balme Argumente bezüglich der politischen Relevanz von Theater treffen teilweise auch auf die Gerichtsöffentlichkeit zu.<sup>18</sup> Dem Theaterpublikum komme innerhalb eines Raumes, in dem ein privater Konsens der Erduldung herrsche, keine politische Relevanz zu: Nur durch die mediale Erweiterung des Publikums zu einer Öffentlichkeit – verstanden als sich zu realisierendes Publikum – könne Theater politisch wirksam sein. Anhand von Schirachs *Terror* lässt sich die Korrelation von

15 Vgl. Heßelmann 2012, S. 93: «Die ‹gereinigte› Schaubühne sollte zu einem Ort der Disziplinierung werden, zu einer Sozialisationsinstanz, in der ‹zivilisierte› Standards vorzuführen und einzuüben waren.»

16 Seibert: Rechtszeichen 2016, S. 297.

17 Vgl. Fischer-Lichte 2004.

18 Vgl. Balme 2014; vgl. Balme 2017.

medialer Öffentlichkeit und politischer Relevanz mustergültig durchdeklinieren: vom Drama über die Inszenierung hin zur TV-Verfilmung wurde *Terror* schliesslich zum Politikum. Gleichzeitig zeigt dieses Beispiel auch die Sollbruchstelle von Balmes Theorie auf: Theater erlangt sein maximales politisches Potenzial dort, wo es aufhört, Theater zu sein. Da meines Erachtens das politische Potenzial von Theater nicht monokausal über die Öffentlichkeit erklärbar sein kann, habe ich mit Benjamin Wihstutz' Definition von politischem Theater eine zweite theaterwissenschaftliche Position hinzugezogen. Meiner Meinung nach eignete sich diese Definition aufgrund ihres Fokus auf den Konflikt hervorragend für die Untersuchung des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten (zumal der Anlass für jede Gerichtsverhandlung ein Konflikt ist).

Um die im zweiten Kapitel diskutierten theatralen Gerichtsformate hinsichtlich der Art und Weise der Publikumspartizipation zu gliedern, entwickelte ich ein Compliance-Modell mit drei Partizipationsordnungen. Die Partizipation erster Ordnung beschreibt die im dritten Kapitel dargestellte Rezeptionshaltung, wie sie vornehmlich im 19. Jahrhundert antrainiert wurde: nämlich jene der unauffälligen, immobilen Beobachter\*innen; sie ist in allen Beispielen als Grundmodus vorhanden. *Die letzten Tage der Ceausescus*, *Der zerbrochne Krug*, *Die Zürcher Prozesse* und *Die Moskauer Prozesse* sind Produktionen, in denen die Zuschauer\*innen in der ersten Ordnung partizipierten. Bei den *Zürcher Prozessen* wird das Theaterpublikum durch die intensive Berichterstattung und durchgängige Dokumentation auf vielen Medienkanälen ausgeweitet: das theatrale Gerichtsformat gewinnt so an medialer und politischer Aufmerksamkeit. Das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* untersuchte ich bezüglich der kathartischen Wirkung und stellte fest, dass die Zusammensetzung des Publikums entscheidend war. Durch den Vergleich der beiden Inszenierungen *Der zerbrochne Krug / Terror* von Oliver Reese wurde exemplarisch sichtbar, wie nachhaltig die Disziplinierungsbestrebungen in der Theatersphäre gewirkt haben, da die Zuschauer\*innen in ihrer gewohnten Haltung verblieben, obwohl die Schauspieler\*innen die Theaterrampe überwandern.

Compliance als Partizipation zweiter Ordnung beschreibt die auffallende Tendenz von theatralen Gerichtsformaten, die Zuschauer\*innen zusätzlich in einer gerichtlichen Funktionsrolle partizipieren zu lassen. In den meisten Fällen werden die aufgetragenen Aufgaben oder Rollen bereitwillig ausgeführt – nicht zuletzt aufgrund inszenatorischer und dramaturgischer Eingriffe, welche die Compliance der Zuschauer\*innen fördern sollen. Anhand von *Please, Continue (Hamlet)* führte ich eine exemplarische Untersuchung nach Faktoren durch, welche die Compliance erhöhen. Neben der Funktionsrolle als Laienrichter\*innen wie in *Terror* und *Please, Continue (Hamlet)* konnten die Zuschauer\*innen im *Kapitalismustribunal* auch als Ankläger\*innen partizipieren – sie taten dies jedoch nicht als Theaterpublikum, sondern (im Sinne Balmes) als Theateröffentlichkeit über eine Homepage im Vorfeld der Verhandlungen. In *Trials of Money* werden die Zeug\*innen im Kreuzverhör von den Zuschauer\*innen als Anwält\*innen der Anklage oder der Verteidigung befragt; auch die Zuschauer\*innen selbst werden als Angeklagte im Rahmen einer eingeschobenen

Séance vernommen. In *Trials of Money* werden alle Zuschauer\*innen als Geschworene adressiert, obschon die Aufgabe des Urteilens schlussendlich innerhalb der Performance nicht eingefordert wird. Das gesamte Publikum zieht sich zur Beratung aus dem Theatersaal in den öffentlichen Raum zurück (eine Verkehrung der gerichtlichen Beratungssituation), um gegebenenfalls im Austausch untereinander zu einer inneren Entscheidung zu gelangen. Wie beschrieben führt *Trials of Money* durch die Inkompatibilität von Fragen und Antworten zu Frustration und Ermüdungserscheinungen bei den Zuschauer\*innen. Eine Erklärung für deren dennoch aufrechterhaltenes Engagement könnte die zugeschriebene Funktionsrolle als Geschworene liefern. Es wird wiederholt suggeriert, dass das Publikum als Jury am Ende der Verhandlung ein Urteil fällen soll – was jedoch ausbleibt, da es nach den Schlussplädoyers entlassen wird. Diese Setzung der «Potenzialform»<sup>19</sup> hat jedoch vermutlich durch die Erwartung einer geforderten Urteilsfindung Einfluss auf die Motivation und das Engagement, mit dem die Funktionsrolle als ermittelnde Anwält\*innen von den Zuschauer\*innen übernommen wird: Sie wollen die ihnen zugeschriebenen Rollen zufriedenstellend erfüllen. Ähnlich wie in *Terror* und *Please, Continue Hamlet* sorgt also die Antizipation einer Entscheidungssituation für Compliance; die Fragen, die sich die Zuschauer\*innen angesichts der aufgetragenen Urteilsfindung stellen, sind jedoch jeweils unterschiedlich. In *Terror* lautete sie: «Wie entscheide ich?»; in *Please, Continue (Hamlet)*: «Wie hätte ich entschieden?» und in *Trials of Money*: «Wie würde ich entscheiden?». Unter der Partizipation dritter Ordnung als Widerstand, welcher sowohl die Verweigerung der Ausführung zugeteilter Aufgaben als auch die unaufgeforderte Teilnahme meint, habe ich die *Moskauer Prozesse* als Urteilsschelte diskutiert. Obwohl das Gerichtsformat prinzipiell aufgrund seiner immanenten Starrheit in der Regel nicht produktiv mit eigenmächtigen Partizipationen umzugehen vermag, kann in dieser Form der Partizipation dritter Ordnung politisches Potenzial liegen. Ich habe die These aufgestellt, dass auch die Zuschauer\*innen, welche in der ersten Ordnung, also als Publikum, teilnehmen, eine politische Haltung einnehmen, sofern sie die Wirkungsabsicht der Verantwortlichen identifizieren und einordnen können. Das politische Potenzial kann sich folglich nicht nur in der Partizipation zweiter und dritter Ordnung entfalten.

## 5.2 Die Spezifik des Gerichtsformats und dessen politisches Potenzial

Im Unterschied zur Gerichtsverhandlung kann das theatrale Gerichtsformat keine rechtskräftigen Urteile fällen, da die Legitimität durch die Konsequenzverminderung des Theaterrahmens abgeschwächt ist. Für einen charakteristischen Aspekt des politischen Potenzials des Gerichtsformats halte ich die performative Dimension der Dinghegung im Sinne einer gemeinsamen Aufarbeitung von gesellschaftlichen Ver-

<sup>19</sup> van Eikels 2013, S. 133.

letzungen. Das Format bietet sich an, um stellvertretend durch die Verhandlung von Rechtsfragen die grosse Frage nach dem demokratischen Miteinander als Publikum zusammen auszuhandeln. Beispielsweise geht es in den *Zürcher Prozessen* um die Pressefreiheit, in den *Moskauer Prozessen* um die Kunstfreiheit, in *Trials of Money* um die Rechte und Pflichten einer neuen rechtlichen Entität, im *Kapitalismustribunal* um Wirtschaftsethik, in *Terror* um die Würde des Menschen, in *Der zerbrochne Krug* um die Objektivität und Unabhängigkeit des Gerichts, in *Please, Continue (Hamlet)* um die Kontingenz der Rechtsprechung und in *Die letzten Tage der Ceausescus* um die juristische Legitimation von Gerichten.

Während im Theater fiktive Fälle verhandelt werden können, beschäftigt sich das Gericht ausschliesslich mit realen Vergehen und Verbrechen. In theatralen Formaten können im Unterschied zu Gerichtsverfahren, welche durch ein letztinstanzliches Urteil endgültig abgeschlossen werden, dieselben Fälle sogar mehrmals verhandelt werden. Das Urteil im theatralen Gerichtsformat kann vorgeschrieben, offen oder ausgesetzt sein. Eine Ausprägung des politischen Potenzials liegt somit darin, dass im Theater Fälle verhandelt werden, die nicht vor ein Gericht kommen, wie etwa aussichtslose oder abgewiesene Fälle. Gemäss dem Theologen und Historiker Rolf Bossart, der auch Mitarbeiter des IIPM ist, brauchen demokratische Institutionen «die Hilfe anderer Plattformen wie zum Beispiel der Kunst, die hypothetisch ausagieren kann, was sich eine Demokratie um ihrer selbst willen verbitten muss.»<sup>20</sup> Es können wie im *Kapitalismustribunal* und in *Trials of Money* Anklagen gegen abstrakte Konzepte oder ganze Systeme erhoben und in theatralen Gerichtsformaten verhandelt werden. Die Idee, abstrakte Konzepte zu verklagen, findet sich bereits in den sowjetischen Agitsudy der 1920er-Jahre, welche vor allem Raus *Zürcher Prozessen* als Inspiration dienten.<sup>21</sup> Das theatrale Gerichtsformat erlaubt es, durch historische und fiktive (auch visionäre) Gerichtsfälle der zeitlosen Frage nach dem Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit nachzugehen und gleichzeitig aktuelle, hochpolitische Thematiken zur Disposition zu stellen. Meines Erachtens sind theatrale Gerichtsformate keine leeren künstlerischen Ersatzhandlungen, sondern vielmehr ein Ausschöpfen der besonderen Möglichkeiten von Theater im Unterschied zu jenen des Gerichts, um Dinge denkbar, sagbar und somit verhandelbar zu machen.

Die Gerichtsverhandlung beruht auf der Versammlung zweier sich gegenüberstehenden Streitparteien um einen Konflikt. Gemäss Luhmann wird das Ding bereits durch das Straf- beziehungsweise Zivilrecht in seiner Komplexität auf einen sachlichen Tatbestand reduziert.<sup>22</sup> Durch den klar definierten Satz an Funktionsrollen, welche in manchen Ländern (im deutschsprachigen Raum in Deutschland und Österreich) an der Art der Robe kenntlich gemacht sind, und über die räumliche, hierarchische und agonale Anordnung wird die Komplexität des Konfliktes auch szenisch reduziert beziehungsweise darstellbar gemacht. Das binäre Urteil schuldig oder nicht schuldig ist die ultima-

20 Bossart 2014, S. 7 f.

21 Vgl. Frölicher und Sasse 2015, S. 13.

22 Vgl. Luhmann 1983.

tive Konsequenz dieser Komplexitätsreduktion. Auf inhaltlicher und szenischer Ebene ist sie ein strukturelles Merkmal und eine Funktion des theatralen Gerichtsformats. Der Einfluss des durch mediale Gerichtsformate vermittelten (anglo)amerikanischen Parteiprozesses mit seinen Kreuzverhören und Geschworenen ist in vielen theatralen Formaten deutlich erkennbar. Das Kreuzverhör sorgt für dramaturgische Spannung, indem es das Agonale der Verhandlung betont. Die Anwesenheit einer Jury führt dazu, dass vor Gericht anders gesprochen wird;<sup>23</sup> eine erneute Komplexitätsreduktion und eine emotionale Aufladung sind die Folgen. Das Gerichtsformat hat einen starren Ablauf, der stets beibehalten wird; Unsicherheiten oder Unvorhergesehenes können durch den oder die Richter\*in zwar aufgefangen, aber nicht produktiv integriert werden. Dieses Korsett aus Paragrafen und mimetischem Wissen engt ein, doch wirkt es gleichzeitig auch stützend. Das Gerichtsformat stellt so das geeignete Gerüst für die freie Rede (*parrhesia*) her. Rau instrumentalisiert das Format in dieser Hinsicht mustergültig, da er es quasi für sich arbeiten lässt. Seine Hauptaufgabe ist es, durch die Besetzung eine einmalige, möglichst komplexe Zusammenstellung von divergierenden Positionen zusammenzustellen: Der Wille zur freien Meinungsäußerung oder das Bedürfnis nach Selbstdarstellung der ausgesuchten Teilnehmer\*innen tun ihr Übriges. In *Please, Continue (Hamlet)*, wo ebenfalls das Gerichtsformat als Improvisationsgerüst genutzt wird, ist der Ansatz ein anderer – durch das freie Sprechen und Improvisieren der Jurist\*innen und Schauspieler\*innen wird die Kontingenz der Rechtsprechung selbst über die Wiederholung der Verhandlung erfahrbar gemacht.

Auffallend ist, dass in theatralen Gerichtsformaten die Zuschauer\*innen, wenn sie denn nicht – wie im Theater üblich – ausschliesslich in der Partizipation erster Ordnung verbleiben, als Laienrichter\*innen in den Vollzug der Verhandlung einbezogen werden. Sie selbst machen sich, sofern sie das agonale Spiel ernst nehmen, ein Bild von dem zur Verhandlung stehenden Konflikt. Die Suche nach beziehungsweise die Konstituierung von Wahrheit ist dem Gerichtsformat inhärent. Diese urteilende Rezeptionshaltung kann eine aktivierende Wirkung hervorrufen:

«Gleich, ob das Gerichtspublikum als solches auf der Bühne dargestellt wird oder nicht – immer wird sich der Zuschauer mit in der Rolle des Gerichtspublikums fühlen. So wird auf der Bühne ein Rechtsfall zur Entscheidung gestellt, über die auch das Theaterpublikum zum Richter bestellt ist.»<sup>24</sup>

Im Unterschied zur Gerichtsverhandlung, welche im Strafrechtsverfahren die Aufklärung der materiellen Wahrheit und im Zivilverfahren die Herstellung einer formellen Wahrheit zum Ziel hat, konnte ich ausgehend von meiner Untersuchung eine Tendenz zur Anreicherung des Konfliktes im theatralen Gerichtsformat um eine zweite Ebene feststellen (beispielsweise durch Überlagerung von zwei verschiedenen Konflikten, Fragen oder Wahrnehmungsebenen). Diese künstlerische Setzung erschwert

23 Vgl. Gysi 2014.

24 Hinck 1971, S. 74.

absichtlich die Urteilsbildung der Zuschauer\*innen, denen formatbedingt nur eine binäre Lösung möglich ist und führt bei den Zuschauer\*innen zu einem Erleben von kognitiver Dissonanz. Diese schafft mangels anderer Handlungsmöglichkeiten innerhalb des Gerichtsformats das Bedürfnis, sich mit seiner Umwelt über die erlebte Irritation auszutauschen. So erhalten die im Theater verhandelten Fragen eine Relevanz, die den konsequenzverminderten Kunstrahmen überwinden kann. Das Gerichtsformat ist ein Theater der Entscheidung, da es entweder ein Urteil einfordert oder zumindest in Aussicht stellt. Dies würde erklären, warum in diesen Formaten die Zuschauer\*innen tendenziell häufiger als Laienrichter\*innen partizipieren als in anderen gerichtlichen Funktionsrollen (wobei der Partizipationsmodus der Verteidigung interessanterweise am wenigsten vorzukommen scheint – eine Beobachtung, die nach weiterer Forschung verlangt). In der intendierten Erzeugung von kognitiver Dissonanz mittels Erschwerung eines einfachen Entscheids durch verschiedene Überlagerungen liegt meines Erachtens ein spezifischer Aspekt des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten. Hinsichtlich der Beziehung zwischen kognitiver Dissonanz und Compliance in theatralen Gerichtsformaten sind weitere Untersuchungen angezeigt.

Das von mir erarbeitete Compliance-Modell kann wie bereits erwähnt nicht nur für theatrale Gerichtsformate eingesetzt werden, sondern für alle Theaterformen, in denen die Zuschauer\*innen eine Aufgabe übernehmen oder eine Rolle einnehmen sollen. Wie an *Please, Continue (Hamlet)* exemplarisch durchgespielt, können mit dem Modell Faktoren analysiert werden, welche die Compliance beeinflussen. Das Modell umfasst jedoch auch die Non-Compliance und unaufgeforderte Arten der Partizipation als produktive Formen des Widerstandes gegen die zugewiesenen Aufgaben. Mögliche Anwendungsbereiche könnten in der Forschung zu Immersive Theater und zu Game Theater liegen. Spannend wäre auch eine Erprobung des Modells im Rahmen einer Untersuchung von dezidiert politischen Veranstaltungen wie beispielsweise der deutschlandweiten Initiative *Tribunal NSU-Komplex auflösen*, welche in regelmässig stattfindenden Verhandlungen im Kunst- und Theaterkontext die Aufklärung der Verbrechen der rechtsextremen Terrorgruppe Nationalsozialistischer Untergrund fordert.<sup>25</sup>

Benjamin Wihstutz sieht im Gegenwartstheater die Tendenz einer Wiederentdeckung des politischen Gemeinsinns, indem das Verhältnis zwischen Expert\*innen und der Masse im Theater und im Recht ausgehandelt werde. Gerade im theatralen Gerichtsformat erkennt er eine Verbindung von ästhetischen und politischen Urteilen, welche durch den Anspruch auf Mitteilbarkeit und universelle Gültigkeit dem Gemeinsinn nach Kants Verständnis *sensus communis* entspreche:

«Gerade weil das einzelne (ästhetische) Urteil auf die Zustimmung anderer hofft, betrifft der Gemeinsinn stets mehr als eine Frage des Geschmacks, sondern immer auch die implizite Frage, welche Normen und Werte wir teilen und in welcher Art Gesellschaft

25 Vgl. *Tribunal NSU-Komplex auflösen* (Web). Die NSU-Prozesse wurden in diversen Theaterprojekten verarbeitet. Ein theatrales Gerichtsformat zu den NSU-Prozessen habe ich aufgrund der inhaltlichen und methodischen Selektionsfaktoren nicht in die Studie aufgenommen.

wir leben wollen. Der Gemeinsinn ist es, der dem Urteilen selbst und der Frage nach der Beurteilbarkeit eine Öffentlichkeit verschafft. Der Gemeinsinn ist es auch, der eine Entscheidungskompetenz aller und damit den Urteilen der Zuschauer sowie deren Aushandlungsprozessen im Theater eine politische Relevanz verspricht.»<sup>26</sup>

Dass sich das theatrale Gerichtsformat nicht in der zentralen Funktion des Urteilens erschöpft, zeigen die ausgesuchten Beispiele. Im *Kapitalismustribunal* wurde die Öffentlichkeit – verstanden als sich zu realisierende Zuschauer\*innen (Balme) – eingebunden, das Versprechen eines zivilgesellschaftlichen Gerichtsprozesses wurde durch den niederschweligen Zugang zur Anklageerhebung eingelöst: Ihren Klagen wurde Gehör geschenkt. Daher liesse sich anhand der gesammelten Anklagen ein Verständnis dafür bekommen, welche Sorgen, Ängste und Konflikte viele Bürger\*innen beschäftigen – es entstand ein politisch relevantes Stimmungsbild. In *Trials of Money* vereinten die Zuschauer\*innen in der Erzählebene die Funktion der Ankläger\*innen, der Anwält\*innen und der Geschworenen; in der Performance agierten sie als investigative Anwält\*innen, welche wissend gegen sich selbst ermitteln. Sie glichen in dieser Beziehung Richter Adam aus *Der zerbrochne Krug*. Mit dem Aussetzen des Urteils wurde diesem Umstand sowohl in *Der zerbrochne Krug* als auch in *Trials of Money* Rechnung getragen: Das Entscheidende war nicht das Urteil, sondern die gemeinsame Aushandlung der Frage nach einer anderen möglichen Welt im Sinne von Christian Wolffs *ars fingendi*.<sup>27</sup> Die häufige Partizipation zweiter und gegebenenfalls auch dritter Ordnung unterscheidet das theatrale Gerichtsformat im Gegenwartstheater von den Formaten des Dokumentartheaters der 1960er-Jahre, gemeinsam ist ihnen in verschiedenen Graden die *parrhesia* beziehungsweise die *parrhesiatic speech* (Foucault), welche trotz Konsequenzverminderung durch den Theaterrahmen mit persönlichen Risiken für die Teilnehmer\*innen verbunden sein kann.

Das Spannungsfeld, welches sich zwischen Versammlung und Öffentlichkeit, Kopräsenz und Medien aufspannt, spielt bezüglich der Amplituden des politischen Potenzials von theatralen Gerichtsformaten wie aufgezeigt eine wichtige, wenn auch nicht die einzige Rolle. Das Format kann durch die Integration von Medien – wie die Homepage zur Anklageerhebung im *Kapitalismustribunal* – mehr Menschen erreichen und so potenziell mehr politische Schlagkraft entwickeln. Mittels der medialen Berichterstattung wird die Öffentlichkeit über das Publikum hinaus räumlich erweitert (Balme: Sphäre der Theateröffentlichkeit) und die öffentliche Aufmerksamkeit auf das Theaterereignis gelenkt: So kann entweder das politische Potenzial des theatralen Gerichtsformats verstärkt oder gegebenenfalls sogar erst erzeugt werden. Die Generierung einer theatralen Gerichtsöffentlichkeit durch Medien birgt auch potenzielle Risiken. Wie das Beispiel *Terror – Ihr Urteil* zeigt, kann eine politische Lagerbildung die Folge sein, der Konflikt wird nicht mehr als Ding in der Versammlung gehegt, sondern vor dem Fernseher disparat abgeurteilt. Das theatrale Gerichtsformat ver-

26 Wihstutz 2016, S. 596.

27 Vgl. Buchenau 2018.

mag im Unterschied zum medialen Gerichtsformat über die reine Referenz auf eine Gerichtspraxis beziehungsweise die kollektiven Vorstellungen davon hinauszugehen: Durch die vollzogene Aneignung der strukturellen und funktionellen Eigenschaften und das Partizipieren eines anwesenden Publikums kann sich eine künstlerische Praxis realisieren, welche «sich selbst als eine Version politischen Handelns begreift».<sup>28</sup> Gerade das Vollziehen als Kollektiv und der nachträgliche Austausch untereinander erscheint mir bei diesem Dissonanzformat elementar zu sein. Dass das deutschsprachige mediale Gerichtsformat zur selben Zeit (2010er-Jahre) fast gänzlich aus dem Fernsehprogramm verschwunden ist, wie das theatrale Gerichtsformat eine Konjunktur erlebt, halte ich für einen Anknüpfungspunkt für weiterführende theater- und medienwissenschaftliche Forschungsarbeiten.<sup>29</sup>

28 van Eikels 2013, S. 13.

29 Wiederholungen von Gerichtssendungen werden noch immer ausgestrahlt, jedoch mit deutlich tieferen Einschaltquoten als zu ihrer Blütezeit in den 2000er- und 2010er-Jahren. Das Schweizer Fernsehen SRF hat im Juni 2019 eine neu produzierte vierteilige Dokufiktion-Serie unter dem Titel *Das Tribunal* ausgestrahlt. Darin wird das Gerichtspersonal von Schauspieler\*innen gespielt, vier Volksvertreter\*innen mit unterschiedlichen Werten und Einstellungen sollen fiktive Fälle aus der rechtlichen Grauzone beurteilen. Der Clou: Die vier Geschworenen müssen zu einem einmütigen Urteil kommen und die TV-Zuschauer\*innen sehen ihnen bei der Urteilsfindung zu. Vgl. o. A.: *Das Tribunal* (Web).



## 6 Bibliografie

### 6.1 Literatur

- Accarino, Bruno: Vertrauen und Versprechen. Kredit, Öffentlichkeit und individuelle Entscheidung bei Simmel. In: Dahme, Heinz-Jürgen; Rammstedt, Ottheim (Hg.): Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien. Frankfurt a. M. 1995, S. 116–146.
- Aggermann, Lorenz: Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv. In: Ders.; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017, S. 7–32.
- Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017.
- Aichele, Alexander: Naturrecht. In: Theis, Robert; Eichele, Alexander (Hg.): Handbuch Wolff. Wiesbaden 2018, S. 269–290.
- Aigner, Susanne: Friedrich Schiller und die Politik. Schillers politisches Denken im Wandel der Zeit. Marburg 2012.
- Aischylos: Die Orestie. Agamemnon, Die Totenspende, Die Eumeniden. Übersetzt von Emil Staiger. Mit einem Nachwort des Übersetzers. Stuttgart 2008.
- Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 1. München 2009.
- Alt, Peter-André: Aufklärung. Stuttgart 1996.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhmann. Stuttgart 1982.
- Austin, John: How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Hg. von J. O. Urmson und Marina Sbisa. 2. Aufl. Oxford 1976.
- Badiou, Alain: «Man muss siegen». Vorwort zum Nachwort. In: Haus Bartleby et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 131–133.
- Bala, Sruti: The Art of Unsolicited Participation. In: Fisher, Tony; Katsouraki, Eve (Hg.): Performing Antagonism. Theatre, Performance and Radical Democracy. London 2017, S. 273–287.
- Balme, Christopher: Ereignis und Öffentlichkeit im postdramatischen Theater. In: Brauerhoch, Anette et al. (Hg.): Entautomatisierung. Paderborn 2017, S. 251–264.
- Balme, Christopher: The Theatrical Public Sphere. Cambridge 2014.
- Bandle, Rico; Köppel, Roger; Rau, Milo: «Und dann ab an den Pranger». In: Rau, Milo (Hg.): Die Zürcher Prozesse. Berlin 2014, S. 16–23.
- Baumbach, Gerda: Der Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs, Bd. 1. Leipzig 2012.

- Becker-Cantarino, Barbara: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500–1800). Stuttgart 1987.
- Behrmann, Caroline: Gericht aus Glas. Transparenz als Mythos normativer Konstitution. In: Münkler, Laura; Stenzel, Julia (Hg.): Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen. Weilerswist 2019, S. 74–94.
- Bender, Wolfgang F.; Bushuven, Siegfried; Huesmann, Michael (Hg.): Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. München 1994–2005.
- Benjamin, Walter: Moskauer Tagebuch. Aus der Handschrift hg. und mit Anmerkungen von Gary Smith. Mit einem Vorwort von Gershom Scholem. Frankfurt a. M. 1980.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M. 1978.
- Bernstorff, Elise von: Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts. In: Burri, Regula Valérie et al. (Hg.): Teilhabe und Versammlung. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste. Bielefeld 2014, S. 281–300.
- Best, Senta: «Der Kapitalismus ist pleite». Besuch beim «Haus Bartleby». In: Intro. Magazin für Musik- und Popkultur 24/233 (2015), S. 76–78.
- Bishop, Claire: Introduction. Viewers as Producers. In: Dies. (Hg.): Participation. London 2006, S. 10–17.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 2009.
- Blunck, Lars: Duchamps Readymade. München 2017.
- Boenisch, Peter M.: «An Actor, But in Life». Spectatorial Consciousness and Materialist Theatre: Some Notes Apropos Althusser. In: Fisher, Tony; Katsouraki, Eve (Hg.): Performing Antagonism. Theatre, Performance and Radical Democracy. London 2017, S. 81–99.
- Boesch, Géraldine: Geld und Gravitas. Untersuchung von Einflussfaktoren auf die Compliance des Publikums anhand Kaleiders The Money. In: Hochholdingler-Reiterer, Beate; Dies.; Behn, Marcel (Hg.): Publikum im Gegenwartstheater. Berlin 2018, S. 189–200.
- Boesch, Géraldine: Hinweis: Kann Spuren von Authentizität und Theatralität enthalten. Rimini Protokolls Hauptversammlung vor dem Hintergrund des dokumentarischen Theaters. In: Fournier, Anne et al. (Hg.): Rimini Protokoll. Bern 2015, S. 136–147.
- Bossart, Rolf: Die Weltwoche vor Gericht? In: Rau, Milo (Hg.): Die Zürcher Prozesse. Berlin 2014, S. 6–9.
- Bossart, Rolf; Rau, Milo: Milo Rau im Gespräch mit Rolf Bossart. Im Vorfeld der «Moskauer Prozesse». In: Rau, Milo (Hg.): Die Moskauer Prozesse. Berlin 2014, S. 6–12.
- Bossart, Rolf; Rau, Milo: Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt. In: Rau, Milo; das International Institute of Political Murder: Die Enthüllung des Realen. Hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013, S. 15–35.
- Bossart, Rolf: Symbolisierung und heroische Öffentlichkeit. Thesen zur politischen Wirksamkeit von Milo Raus Theaterarbeit. In: Rau, Milo; das International Institute of Political Murder: Die Enthüllung des Realen. Hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013, S. 80–89.
- Bossart, Rolf; Rau, Milo: Jener 25. Dezember 1989. In: Rau, Milo (Hg.): Die letzten Tage der Ceausescus. Berlin 2010, S. 35–39.

- Brakensiek, Stefan: Erfahrungen mit der hessischen Policey- und Niedergerichtsbarkeit des 18. Jahrhunderts. Zugleich Plädoyer für eine Geschichte des Gerichtspersonals. In: Münch, Paul (Hg.): «Erfahrung» als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte. München 2001, S. 349–368.
- Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Dies.; Stephan, Inge (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2006, S. 10–51.
- Braun, Johann: Einführung in die Rechtsphilosophie. Der Gedanke des Rechts. Tübingen 2006.
- Braun, Maximilian: Die «Eumeniden» des Aischylos und der Areopag. Tübingen 1998.
- Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M. 1972.
- Breuer, Stefan: Foucaults Theorie der Disziplinargesellschaft. Eine Zwischenbilanz. In: Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft 3 (1987), S. 319–337.
- Brittnacher, Hans Richard: Das Recht vor Gericht. In: Zagreber Germanistische Beiträge 1 (2014), S. 1–17.
- Buchenau, Stefanie: Wolffs Rezeption in der Ästhetik. In: Theis, Robert; Eichele, Alexander (Hg.): Handbuch Wolff. Wiesbaden 2018, S. 405–425.
- Bude, Heinz; Rau, Milo: Das geschichtliche Gefühl. In: Rau, Milo (Hg.): Die letzten Tage der Ceausescus. Berlin 2010, S. 72–85.
- Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity. New York 1990.
- Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Peter Geble. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Berlin 2017.
- Capus, Nadja: Schriftprotokolle im Strafverfahren: «der tote Buchstabe ist noch immer nicht das lebendige Wort selbst». In: Basler Juristische Mitteilungen 4 (2012), S. 173–192.
- Carassus, Émilien: De quelques surréalistes et du «Procès Barrès». Lettres inédites de Louis Aragon et de Pierre Drieu la Rochelle à Maurice Barrès. In: Littératures 2/13 (1985), S. 151–168.
- Cavell, Stephen: Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelman, Ralf et al. (Hg.): Grundlagen-texte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz 2002, S. 125–164.
- Crano, William D.: Conformity. In: Goethals, George; Sorenson, Georgia; MacGregor Burns, James (Hg.): Encyclopedia of Leadership. Thousand Oaks 2004, S. 248–251.
- Czirak, Adam: Das Theater der radikalen Fiktionalität. Episoden aus der Geschichte der (P) Reenactments. In: Ders. et al. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019, S. 39–64.
- Czirak, Adam et al. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019.
- Czirak, Adam: Partizipation. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 242–248.
- Decker, Gunnar; Leibold, Christoph: Im Widerspruchsfeld. In: Theater der Zeit 11 (2015), S. 34–35.
- Del Bello, Davide: Forgotten Paths. Etymology and the allegorical mindset. Bergamo 2005.

- Dewenter, Bastian; Jakob, Hans-Joachim: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2018, S. 7–14.
- Dewenter, Bastian; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2018.
- Dezza, Ettore: *Geschichte des Strafprozesses der frühen Neuzeit. Eine Einführung*. Hg. von Thomas Vormbaum. Berlin 2017.
- Diderot, Denis: De la poésie dramatique. Chapitre XI: De l'intérêt. In: Immer, Nikolas; Müller, Olaf: *Das Theater des Herrn Diderot. Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760*. St. Ingbert 2014, S. 453–462.
- Draganova, Viktoria et. al. (Hg.): *Die Inszenierung des Rechts. Law on Stage*. München 2011.
- Dülmen, Richard van: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. 3. Aufl. München 1988.
- Dumézil, Georges: *Maiestas et gravitas. De quelques différences entre les Romains et les Austronésiens*. In: *Revue de Philologie de Littérature et d'Histoire anciennes* 3/24 (1952), S. 7–29.
- Ebert, Udo: Schiller und das Recht. In: Manger, Klaus; Willems, Gottfried (Hg.): *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*. Heidelberg 2005, S. 139–169.
- Eiermann, André: *Aspekte des Scheins im Dispositiv der Aufführung*. In: Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M. 2017, S. 179–196.
- Eigenmann, Susanne: *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1994.
- Eikermann, Manfred: *Kasus*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 238–241.
- Eikels, Kai van: *Die Kunst des Kollektiven. Theater zwischen Kunst, Politik und Sozio-Ökonomie*. Paderborn 2013.
- Eisenring, Simone: *It's a mental disease*. In: Rau, Milo (Hg.): *Die letzten Tage der Ceausescus*. Berlin 2010, S. 40–43.
- Ernst, Wolfgang: *Rechtserkenntnis durch Richtermehrheiten. «Group Choice» in europäischen Justiztraditionen*. Tübingen 2016.
- Evreinov, Nikolaj: *Theater für sich*. Hg. und mit einem Nachwort von Sylvia Sasse. Zürich 2017.
- Fellmann, Christoph: *Die tieferen Schichten der Wahrheit*. In: Rau, Milo; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 41–43.
- Féral, Josette: *Theatricality. The Specificity of Theatrical Language*. In: *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 2/3 (2002), S. 94–105.
- Festinger, Leon: *Theorie der kognitiven Dissonanz*. Hg. von Martin Irle und Volker Möntmann. Bern 1978.
- Fick, Monika: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2010.

- Fiebach, Joachim; Münz, Rudolf: Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung (Nachdruck des Aufsatzes von 1974). In: Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981, S. 310–326.
- Fischer, Saskia: Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke. Paderborn 2019.
- Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater. In: Dies.; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 259–262.
- Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs. Tübingen 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: Das Theater der Rituale. In: Michaels, Axel (Hg.): Die neue Kraft der Rituale. Heidelberg 2008, S. 117–140.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 2. Aufl. Tübingen 1999.
- Fisher, Tony: Introduction. Performance and Tragic Politics of the Agon. In: Ders.; Katsouraki, Eve (Hg.): Performing Antagonism. Theatre, Performance and Radical Democracy. London 2017, S. 1–23.
- Fisher, Tony: On the Performance of «Dissensual Speech». In: Ders.; Katsouraki, Eve (Hg.): Performing Antagonism. Theatre, Performance and Radical Democracy. London 2017, S. 187–207.
- Foellmer, Susanne: Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance. In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten. Bielefeld 2014, S. 69–92.
- Fögen, Marie Theres: Rechtsverweigerungsverbot. Anmerkungen zu einer Selbstverständlichkeit. In: Vismann, Cornelia; Weitin, Thomas (Hg.). Urteilen /Entscheiden. München 2006, S. 37–50.
- Fögen, Marie Theres: Der Kampf um Gerichtsöffentlichkeit. Berlin 1974.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Paris 2005.
- Foucault, Michel: «Das Spiel des Michel Foucault». In: Ders.: Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Bd. 3. Frankfurt a. M. 2003. S. 391–429.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Ders.: Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Bd. 4. Frankfurt a. M. 2003, S. 931–942.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1977.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1977.
- Friedrichsen, Gisela: Kleist als Gerichtsberichterstatter. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Der zerbrochne Krug von Heinrich von Kleist. Balancen des Rechts in Bastian Krafts Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg 2015, S. 79–86.

- Frimmel, Sandra: Von Künstlern, Kuratoren, Gotteslästerern und Hooligans. Ein Überblick über die Russischen Kunstgerichtsprozesse seit der Perestroika. In: Rau, Milo (Hg.): Die Moskauer Prozesse. Berlin 2014, S. 13–27.
- Frölicher, Gianna: Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache? Sowjetische Agitationsgerichte der 1920er Jahre. In: Caduff, Marc; Heine, Stefanie; Steiner, Michael (Hg.): Die Kunst der Rezeption. Bielefeld 2015, S. 141–158.
- Frölicher, Gianna; Sasse, Sylvia: Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte. Leipzig 2015.
- Gabanyi, Anneli Ute: Das Parteiensystem in Rumänien. In: Geschichte und Gesellschaft 3 (1992), S. 252–370.
- Gabanyi, Anneli Ute: Die unvollendete Revolution. Rumänien zwischen Diktatur und Demokratie. 2. Aufl. München 1990.
- Geble, Peter: Nachwort. In: Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Peter Geble. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Berlin 2017, S. 249–274.
- Gehmann, Ulrich: Formats. In: Journal of New Frontiers in Spatial Concepts 4 (2012), S. 13–33.
- Geppert, Klaus: Der Grundsatz der Unmittelbarkeit im deutschen Strafverfahren. Berlin 1978.
- Gersmann, Gudrun: Der Kampf um die Gerichtsbarkeit. Adlige Hexenpolitik im frühneuzeitlichen Fürstbistum Münster. In: Münch, Paul (Hg.): «Erfahrung» als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte. München 2001, S. 369–376.
- Gilardi, Paola et al. (Hg.): Cie Yan Duyvendak. Bern 2019.
- Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften 1771–1805. Hg. von Friedmar Apel. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden. Bd. 18. Frankfurt a. M. 1998.
- Goertz, Heinrich: Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1974.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a. M. 1977.
- Goffman, Erving: Interaktion. München 1973.
- Gottsched, Johann Christoph: Schriften zur Literatur. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1972.
- Grimminger, Rolf: Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3. München 1980, S. 15–99.
- Gronau, Barbara: Rasen mit Geschichte. Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Boesch, Géraldine (Hg.): Spielwiesen des Globalen. Berlin 2016, S. 15–38.
- Gronau, Barbara: Global Transfer. Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters. In: Hochholdinger-Reiterer et al. (Hg.): Arbeitsweisen im Gegenwartstheater. Berlin 2015, S. 46–58.

- Gutjahr, Ortrud: Überblick zur Werk- und Aufführungsgeschichte. In: Dies. (Hg.): Der zerbrochne Krug von Heinrich von Kleist. Balancen des Rechts in Bastian Krafts Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg 2015, S. 25–36.
- Gysi, Gregor: Politische Rhetorik. In: Nikitin, Boris; Schlewitt, Carnea; Brenk, Tobias (Hg.): Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Berlin 2014, S. 180–187.
- Habel, Thomas: Brecht und das Fastnachtsspiel. Studien zur nicht-aristotelischen Dramatik. Göttingen 1978.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1985.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Unveränderte Neuaufl. Frankfurt a. M. 1990.
- Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien 1980.
- Harmon-Jones, Eddie; Mills, Judson: An Introduction to Cognitive Dissonance Theory and an Overview of Current Perspectives on the Theory. In: Harmon-Jones, Eddie (Hg.): Cognitive Dissonance, Reexamining a Pivotal Theory in Psychology. Washington DC 2019, S. 3–24.
- Hannemann, Jan-Gero Alexander: Praxisleitfaden Moot Court. Tipps und Tricks zur erfolgreichen Teilnahme. Zürich 2015.
- Härter, Karl: Erfahrungen in der frühneuzeitlichen Strafjustiz. In: Münch, Paul (Hg.): «Erfahrung» als Kategorie der Frühneuezeitgeschichte. München 2001, S. 377–388.
- Haß, Ulrike: Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist. In: Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017, S. 89–102.
- Haus Bartleby: Vorwort der Herausgeber. In: Ders. et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 13–16.
- Haus Bartleby: Das Kapitalismustribunal. Prozessordnung. In: Ders. et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 137–148.
- Haus Bartleby: Krise und Katharsis. In: Ders. et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 107.
- Haus Bartleby: Revolutionsgerichtshöfe. In: Ders. et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 43.
- Haus Bartleby et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016.
- Hedeler, Wladislaw: Chronik Moskauer Schauprozesse. 1936, 1937 und 1938. Planung, Inszenierung und Wirkung. Berlin 2003.
- Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2000.
- Heßelmann, Peter: Für ein «weises theatrales Gesetzbuch» und «Vehmgericht der deutschen Schaubühne». Interne Theaterreglements und nationale Theatergesetzgebung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Dewenter, Bastian; Jakob, Hans-Joachim

- (Hg.): Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts. Heidelberg 2018, S. 31–65.
- Heßelmann, Peter: Der Ruf nach der «Policey» im Tempel der Kunst. Das Theaterpublikum des 18. Jahrhunderts zwischen Andacht und Vergnügen. In: Korte, Hermann; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): «Das Theater glich einem Irrenhause». Das Publikum im 18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg 2012, S. 77–94.
- Heßelmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800). Frankfurt a. M. 2002.
- Hetzl, Andreas: Theater als Dispositiv der Demokratie. Foucault liest Euripides. In: Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017, S. 47–66.
- Hinck, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht. 5. durchges. Aufl. Göttingen 1971.
- Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin 1993.
- Höbel, Wolfgang; Rau, Milo: Die Gründe kann ich mir googeln. In: Rau, Milo (Hg.): Die Moskauer Prozesse. Berlin 2014, S. 164.
- Hochholding-Reiterer, Beate: Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung. Göttingen 2014.
- Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München 2003.
- Hogg, Michael A.: Obedience. In: Goethals, George; Sorenson, Georgia; MacGregor Burns, James (Hg.): Encyclopedia of Leadership. Thousand Oaks 2004, S. 1105–1111.
- Hölscher, Lucian: Die Öffentlichkeit begegnet sich selbst. Zur Struktur öffentlichen Redens im 18. Jahrhundert zwischen Diskurs- und Sozialgeschichte. In: Jäger, Hans-Wolf (Hg.): «Öffentlichkeit» im 18. Jahrhundert. Göttingen 1997, S. 11–32.
- Hömke, Nicolas: Ich war's nicht, Herr Richter! Antike Reklamation und moderne Fernsehgerichtsshow. In: Latein und Griechisch in Berlin und Brandenburg 1 (2017), S. 3–15.
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. 25. Aufl. Hamburg 2017.
- Hulfeld, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich 2007.
- Hulfeld, Stefan: Zählung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798. Zürich 2000.
- Iseli, Andrea: Gute Policey. Öffentliche Ordnung in der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2009.
- Jackob, Alexander: Dispositive im Notstand? Experimentelle Ensembles zwischen Theater und Wissenschaft. In: Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017, S. 219–234.
- Janda, Constanze: Medizinrecht. 3. komplett überarbeitete und aktualisierte Aufl. München 2016.
- Jerouschek, Günter: Die Herausbildung des peinlichen Inquisitionsprozesses im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. In: Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft 2 (1992), S. 328–360.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 5. Aufl. Tübingen 1974.

- Jünger, Georg Friedrich: Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung. Frankfurt a. M. 1953.
- Kedves, Alexandra; Rau, Milo: Politische Kunst gibt es nicht. In: Rau, Milo; International Institute of Political Murder: Die Enthüllung des Realen. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 97–103.
- Kemmerer, Alexandra; Krajewski, Markus: Vorwort. In: Vismann, Cornelia: Medien der Rechtsprechung. Hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2011, S. 7–15.
- Klaeui, Andreas: Das Schauspiel sei die Schlinge. Ein forensischer Theater-Streifzug, inspiriert von Please, Continue (Hamlet). In: Gilardi, Paola et al. (Hg.): Cie Yan Duyvendak. Bern 2019, S. 219–226.
- Kleist, Heinrich von: Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel. Anmerkungen von Helmut Sembdner. Stuttgart 2001.
- Kluge, Alexander; Rau, Milo: Da wird nachgedreht. In: Rau, Milo (Hg.): Die letzten Tage der Ceausescus. Berlin 2010, S. 58–62.
- Knudsen, Hans: Die Protokolle von Ekhs Schauspielers-Akademie. In: Maske und Kothurn 3 (1957), S. 284–285.
- Kobayashi, Wakiko: Unterhaltung mit Anspruch. Das Hörspielprogramm des NWDR Hamburg und NDR in den 1950er Jahren. Berlin 2009.
- Koenen, Gerd; Rau, Milo: Panik und Hast. Ein Gespräch mit Gerd Koenen über den Prozess gegen die Ceausescus und die Angst der neuen Machthaber vor dem Volk. In: Rau, Milo (Hg.): Die letzten Tage der Ceausescus. Berlin 2010, S. 250–258.
- Königshofer, Anna: Der performative Charakter rechtlicher Verfahren. Die Performance als hybride Institutionalisierung oder der Gerichtsprozess als Aufführung. Saarbrücken 2016.
- Korpanty, Józef: Römische Ideale und Werte im augusteischen Prinzipat. In: Klio. Beiträge zur Alten Geschichte 73 (1991), S. 432–447.
- Korte, Hermann: Historische Theaterpublikumsforschung. In: Ders.; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): «Das Theater glich einem Irrenhause». Das Publikum im 18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg 2012, S. 9–54.
- Korte, Hermann; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): «Das Theater glich einem Irrenhause». Das Publikum im 18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg 2012.
- Kossmann, Stephan: Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes. Zur Medialität dezisionistischer Gestimmtheit in Literatur, Recht und Theater. Paderborn 2012.
- Kotte, Andreas: Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020.
- Kotte, Andreas: Worauf Theater beruht. Das Konzept Szenische Vorgänge. In: Ders. (Hg.): Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020, S. 411–432.
- Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln 2013.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. akt. Aufl. Köln 2012.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln 2005.
- Kotte, Andreas: Vorwort. In: Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Hg. von Gisbert Amm. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Berlin 1998, S. 6–7.

- Kowalski, Hannah: Kollektive Entscheidungen und ihre performative Dimension. In: Burri, Regula Valérie et al. (Hg.): Teilhabe und Versammlung. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste. Bielefeld 2014, S. 173–196.
- Kreuder, Friedemann: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2010.
- Krug-Richter, Barbara: Konfliktregulierung zwischen dörflicher Sozialkontrolle und patri-monialer Gerichtsbarkeit. Das Rügegericht in der Westfälischen Gerichtsherrschaft Canstein 1718/19. In: Historische Anthropologie 2 (1997), S. 212–228.
- Kup, Johannes: What I say is who I am? Anmerkungen zu # 6 – Queer Sells von White on White. In: Hochholding-Reiterer, Beate; Boesch, Géraldine (Hg.): Spielwiesen des Globalen. Berlin 2016, S. 87–93.
- Landau, Peter: Reichsjustizgesetze und Justizpaläste. In: Mai, Ekkehard; Pohl, Hans; Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1982, S. 197–223.
- Lazardzig, Jan: «Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer Polizey für das Geräusch (1810)». In: Wagner, Meike (Hg.): Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert. Bielefeld 2014, S. 97–116.
- Lazardzig, Jan; Tkaczyk, Viktoria; Warstat, Matthias: Theaterhistoriografie. Eine Einführung. Tübingen 2012.
- Lazarowicz, Klaus: Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen. Frankfurt a. M. 1997.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2011.
- Lehmann, Hans-Thies: Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten Frage. In: Dreysse, Miriam; Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin 2007, S. 164–179.
- Lehmann, Hans-Thies: Die Gegenwart des Theaters. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Weiler, Christel (Hg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin 1999, S. 13–26.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1758–1759. Hg. von Gunter E. Grimm. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4. Frankfurt a. M. 1997.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1767–1769. Hg. von Klaus Bohnen. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6. Frankfurt a. M. 1985.
- Lévy, Jean-Philippe: Dignitas, Gravitas, Auctoritas Testium. In: Studi in onore di Biondo Biondi, Bd. 2. Milano 1965, S. 27–94.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Hg. von Jörg Rössel, Uwe Schimank und Georg Vobruba. Wiesbaden 2017.
- Luhmann, Niklas: Kontingenz und Recht. Rechtstheorie im interdisziplinären Zusammenhang. Hg. von Johannes F. K. Schmidt. Berlin 2013.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1984.
- Luhmann, Niklas: Legitimation durch Verfahren. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1983.
- Lukanitschewa, Swetlana: Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance. Tübingen 2013.

- Lukas, Anton; Naunheim, Silvie: «Diese unheimliche Verdoppelung». In: Rau, Milo (Hg.): Die letzten Tage der Ceausescus. Berlin 2010, S. 244–249.
- Machura, Stefan: Rechtsfilme und Rechtsalltag. In: Richter ohne Robe 10 (1998), S. 39–42.
- Mährlein, Christoph: Volksgeist und Recht. Hegels Philosophie der Einheit und ihre Bedeutung in der Rechtswissenschaft. Würzburg 2000.
- Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll. In: Dreyse, Miriam; Ders. (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin 2007, S. 14–43.
- Marchart, Oliver: Public Movement. The Art of Pre-enactment. In: Malzacher, Florian (Hg.): Not just a mirror. Looking for the political theatre of today. Berlin 2015, S. 146–150.
- Mason, Philip: The English Gentleman. The Rise and Fall of an Ideal. London 1982.
- Matthes, Isabel: «Der allgemeinen Vereinigung gewidmet». Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz. Tübingen 1995.
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld 2012.
- Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988.
- Melville, Herman: Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street. Berlin 1997.
- Menke, Bettine: Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aitiologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins. In: Dies.; Vogel, Juliane (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Flihenden. Berlin 2018, S. 203–241.
- Menke, Bettine: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld 2010.
- Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt a. M. 2005.
- Meyer, Reinhart: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung. In: Bauer, Roger u. Wertheimer, Jürgen (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. München 1983, S. 124–152.
- Miessen, Markus: Albtraum Partizipation. Berlin 2012.
- Möbius, Thomas: Ferdinand von Schirach. Terror. Textanalyse und Interpretation. Königs Erläuterungen Bd. 331. Hollfeld 2017.
- Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin 1990.
- Montesquieu, Charles-Louis de: Vom Geist der Gesetze. Auswahl, Übersetzung und Einleitung von Kurt Weigand. Stuttgart 2001.
- Moreno, Jakob L.: Psychodrama und Soziometrie. Essentielle Schriften. Hg. von Jonathan Fox, Köln 1989.
- Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken. 2. Aufl. Berlin 2016.
- Müller, Ingo: Der Wert der «materiellen Wahrheit». In: Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft 4 (1977), S. 522–537.
- Müller, Matthias: Das Entstehen neuer Freiräume. Vergnügen und Geselligkeit in Stralsund und Reval im 18. Jahrhundert. Köln 2019.

- Müller, Susanne: Formatieren. In: Christians, Heiko; Bickenbach, Matthias; Wegmann, Nikolaus (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 1. Köln 2014, S. 253–267.
- Müller, Tobi: Das Theater als unmoralische Anstalt. In: Rau, Milo (Hg.): *Die Zürcher Prozesse*. Berlin 2014, S. 10–15.
- Müller-Mall, Sabine: Juridische Szenen. Vor dem Gesetz/Im Gericht/In Camera. In: Münkler, Laura; Stenzel, Julia (Hg.): *Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen*. Weilerswist 2019, S. 41–50.
- Müller-Mall, Sabine: Rezension zu: Vismann, Cornelia. *Medien der Rechtsprechung*. In: *Kritische Justiz* 1 (2012), S. 108–113.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M. 2017, S. 67–88.
- Münch, Paul (Hg.): *«Erfahrung» als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte*. München 2001.
- Münkler, Laura: Inszenierung von Recht als Wirksamkeitsbedingung. Warum und wie Recht inszenieren? In: Dies.; Stenzel, Julia (Hg.): *Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen*. Weilerswist 2019, S. 19–40.
- Münkler, Laura; Stenzel, Julia (Hg.): *Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen*. Weilerswist 2019.
- Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Hg. von Gisbert Amm. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Berlin 1998.
- Münz, Rudolf: *Das «andere» Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell’arte in der Lessingzeit*. Berlin 1979.
- Niehaus, Michael: *Was ist ein Format?* Hannover 2018.
- North, Douglass C.: *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*. Cambridge 1990.
- O. A.: Klappentext. In: Haus Bartleby et al. (Hg.): *Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch)*. Wien 2016, o. S.
- Oestmann, Peter: *Wege zur Rechtsgeschichte. Gerichtsbarkeit und Verfahren*. Köln 2015.
- Otto, Ulf: Reenactment. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 287–290.
- Otto, Ulf: *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld 2013.
- Otto, Ulf: Krieg von gestern. Die Verkörperung von Geschichtsbildern im Reenactment. In: Röttger, Kati (Hg.): *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder*, Bd. 1. Tübingen 2010, S. 77–88.
- Paoli, Guillaume: Verteidigung ist die beste Anklage. In: Haus Bartleby et al. (Hg.): *Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch)*. Wien 2016, S. 49–53.
- Pasquinelli, Matteo: Was ein Dispositiv nicht ist: Archäologie der Norm bei Foucault, Canguilhem und Goldstein. In: Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg; Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M. 2017, S. 123–140.

- Petrovsky, Konrad; Tichindeanu, Ovidiu (Hg.): *Romanian revolution televised*. Cluj 2011.
- Pieroth, Bodo: *Theaterrecht im 18. und 19. Jahrhundert*. In: Dewenter, Bastian; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2018, S. 15–30.
- Pircher, Wolfgang: *Die Inszenierung von Vertrauen. Zur Theatralität des Geldes*. In: Bohn, Ralf; Willharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld 2009, S. 189–205.
- Politzer, Heinz: *Szene und Tribunal. Zur Dramaturgie einer Schiller-Ballade*. In: *Neue Rundschau* 3 (1967), S. 454–468.
- Primavesi, Patrick: *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel 1998.
- Probst, Peter: *Friedrich Schiller. Die Kraniche des Ibykus*. In: Feuchert, Sascha; Jablowska, Joanna; Riecke, Jörg (Hg.): *Literatur und Geschichte. Festschrift für Erwin Leibfried*. Frankfurt a. M. 2007, S. 299–304.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. 2. durchges. Aufl. Berlin 2008.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2007.
- Rang, Florens Christian: *Historische Psychologie des Karnevals*. Hg. von Lorenz Jäger. Berlin 1983.
- Rapp, Christof: *Dichtungstheorie*. In: Ders.; Corcilus, Klaus (Hg.): *Das Aristoteles Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011, S. 456–462.
- Rau, Milo; Bossart, Rolf: *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*. Zürich 2017.
- Rau, Milo (Hg.): *Die Zürcher Prozesse*. Berlin 2014.
- Rau, Milo: *Der Prozess. Tag 1*. In: Ders. (Hg.): *Die Zürcher Prozesse*. Berlin 2014, S. 28–59.
- Rau, Milo: *Der Prozess. Tag 3*. In: Ders. (Hg.): *Die Zürcher Prozesse*. Berlin 2014, S. 118–157.
- Rau, Milo (Hg.): *Die Moskauer Prozesse*. Berlin 2014.
- Rau, Milo: *Der Prozess. Tag 1. Eröffnungssitzung*. In: Ders. (Hg.): *Die Moskauer Prozesse*. Berlin 2014, S. 36–57.
- Rau, Milo: *Der Prozess. Tag 3*. In: Ders. (Hg.): *Die Moskauer Prozesse*. Berlin 2014, S. 104–159.
- Rau, Milo: *Mit den Augen eines Kindes oder eines Kriegsphotografen*. In: Ders.; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 80–83.
- Rau, Milo: *Ein Theater für alle*. In: Ders.; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 84–86.
- Rau, Milo; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013.
- Rau, Milo: *Genau so. Realitätseffekte in Die letzten Tage der Ceausescus*. In: Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld 2013, S. 185–198.

- Rau, Milo: Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments. In: Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): *Das Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld 2012, S. 71–78.
- Rau, Milo: *Die letzten Tage der Ceausescus. Material, Dokumente, Theorie*. Berlin 2010.
- Rector, Martin: Die Verbürgerlichung des Hoftheaters und der Wandel des Publikums vom 17. zum 18. Jahrhundert. Das Beispiel Hannover. In: Korte, Hermann; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): «Das Theater glich einem Irrenhause». *Das Publikum im 18. und 19. Jahrhundert*. Heidelberg 2012, S. 55–76.
- Reichert, Julia; Rau, Milo: Es gibt keinen Ort, der sich schlechter für Moral eignet. In: Rau, Milo; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 92–96.
- Riklin, Franz: Das Unmittelbarkeitsprinzip im Schweizer Strafrechtsverfahren. In: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 1 (2014), S. 172–183.
- Rippl, Coralie: *Erzählen als Argumentationsspiel. Heinrich Kaufringers Fallkonstruktionen zwischen Rhetorik, Recht und literarischer Stofftradition*. Tübingen 2014.
- Rogoff, Irit: Looking away. Participations in Visual Culture. In: Butt, Gavin (Hg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Malden 2005, S. 117–134.
- Rolin, Jan: Recht, Gesetz und Gesetzgebung bei Montesquieu. Zur Kontextualisierung eines Klassikers des politischen Denkens. In: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 15 (2003), S. 239–274.
- Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): *Das Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld 2012.
- Roth, Monika: *Compliance. Voraussetzung für nachhaltige Unternehmensführung*. 2. ergänzte und aktualisierte Aufl. Zürich 2016.
- Roth, Monika: *Compliance*. In a Nutshell. 2. Aufl. Zürich 2015.
- Ruppert, Rainer: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin 1995.
- Russell, Bertrand; Sartre, Jean-Paul: *Das Vietnam-Tribunal 2 oder die Verurteilung Amerikas*. Reinbek bei Hamburg 1971.
- Russell, Bertrand; Sartre, Jean-Paul: *Das Vietnam-Tribunal oder Amerika vor Gericht*. Reinbek bei Hamburg 1968.
- Sasse, Sylvia: When the Director Becomes a Spectator. In: Malzacher, Florian (Hg.): *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*. Berlin 2015, S. 151–155.
- Sasse, Sylvia; Rau, Milo: Das Reale des Simulacrums. In: Rau, Milo; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 54–69.
- Sasse, Sylvia: Gerichtsspiele. Fiktive Schuld und reale Strafe im Theater und vor Gericht. In: Koch, Gertrud; Dies.; Schwarte, Ludger (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München 2003, S. 123–147.
- Scheller, Jörg: Stage Presents. The Director Milo Rau and his Theatrical Hyper-Allegories. In: Rau, Milo; International Institute of Political Murder: *Die Enthüllung des Realen*. Hg. von Rolf Bossart. Berlin 2013, S. 144–151.

- Schild, Wolfgang: Verwirrende Rechtsbelehrung. Zu Ferdinand von Schirachs «Terror». Berlin 2016.
- Schiller, Friedrich: Gedichte. Hg. von Georg Kurscheidt. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1992.
- Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Hg. von Rolf-Peter Janz. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8. Frankfurt a. M. 1992.
- Schilling, Diana: Die Kraniche des Ibycus (Ballade) 1798. In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Das Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart 2011, S. 278–280.
- Schilling, Lothar: Gesetzgebung und Erfahrung. In: Münch, Paul (Hg.): «Erfahrung» als Kategorie der Frühneuezeitgeschichte. München 2001, S. 401–411.
- Schirach, Ferdinand von: Terror. Ein Theaterstück und eine Rede. Neuausgabe München 2016.
- Schlicht, Ekkehart: Die emotive und die kognitive Gerechtigkeitsauffassung. In: Jahrbuch Ökonomie und Gesellschaft 2 (1984), S. 141–157.
- Schmidt, Christina: Reenactment impossible. In: Cairo, Milena et al. (Hg.): Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit. Bielefeld 2016, S. 477–584.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart 2017.
- Schroer, Markus: «Bringing space back in» – Zur Relevanz des Raums als soziologische Kategorie. In: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, S. 125–148.
- Schwarte, Ludger: Legitimation durch Inszenierung? Ästhetische, mediale und politische Bedingungen der Rechtssprechung. In: Münkler, Laura; Stenzel, Julia (Hg.): Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen. Weilerswist 2019, S. 125–145.
- Schwarte, Ludger: Vom Urteilen. Gesetzlosigkeit, Geschmack, Gerechtigkeit. Berlin 2012.
- Schwarte, Ludger: Philosophie der Architektur. München 2009.
- Schwerhoff, Gerd: Justiz-Erfahrungen. Einige einleitende Gedanken. In: Münch, Paul (Hg.): «Erfahrung» als Kategorie der Frühneuezeitgeschichte. München 2001, S. 341–348.
- Seeba, Hinrich C.: «Einigkeit und Recht und Freiheit». The German Quest for National Identity in the Nineteenth Century. In: Boerner, Peter (Hg.): Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue. Baden-Baden 1986, S. 153–166.
- Seibert, Thomas-Michael: Die Lehre vom Rechtszeichen. Entwurf einer allgemeinen Rechtslehre. Tübingen 2016.
- Seibert, Thomas-Michael: Die theatrale Seite des Gerichts. In: Stürmer, Franziska; Meier, Patrick (Hg.): Recht populär. Popkulturelle Rechtsdarstellungen in aktuellen Texten und Medien. Baden-Baden 2016, S. 125–143.
- Simon-Muscheid, Katharina: Frauen vor Gericht. Erfahrungen, Strategien und Wissen. In: Münch, Paul (Hg.): «Erfahrung» als Kategorie der Frühneuezeitgeschichte. München 2001, S. 389–399.
- Sonnenfels, Joseph von: Briefe über die wienerische Schaubühne. Hg. von Hilde Haider-Pregler. Graz 1988.

- Steck, Ulrike: Der Zeugenbeweis in den Gerichtsreden Ciceros. Frankfurt a. M. 2009.
- Steinhauser, Monika :Théâtre et théâtralité urbaine au XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne. L'exemple des théâtres publics de Cour. In: Charle, Christophe et al. (Hg.): Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIIIe–XXe siècles. Paris 2002, S. 193–206.
- Steinweg, Reiner: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart 1972.
- Stenzel, Julia: Die Polis im Netz. Verhandlungen von Ferdinand von Schirachs Theatertext *TERROR*. In: Münkler, Laura; Dies. (Hg.): Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen. Weilerswist 2019, S. 208–232.
- Sterne, Jonathan: MP3. The Meaning of a Format, Durham 2012.
- Stockmann, Nils-Momme: Kleine Fussnote zur Universalanklage. In: Haus Bartleby et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 125–130.
- Stürmer, Franziska; Meier, Patrick (Hg.): Recht populär. Popkulturelle Rechtsdarstellungen in aktuellen Texten und Medien. Baden-Baden 2016.
- Thür, Gerhard: Das Gerichtswesen Athens im 4. Jahrhundert v. Chr. In: Burckhardt, Leonhard; Ungern-Sternberg, Jürgen von (Hg.): Grosse Prozesse im antiken Athen. München 2000, S. 30–49.
- Tobler, Andreas: Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten des dokumentarischen Theaters. In: Nikitin, Boris; Schlewitt, Carnea; Brenk, Tobias (Hg.): Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Berlin 2014, S. 147–161.
- Tschui, Susanna: Der Stadt zur Zierde, dem Publico zur Freude. Theater in Bern im 18. und 19. Jahrhundert. Hannover 2014.
- Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Mit einer Einleitung von Erika Fischer-Lichte. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 2009.
- Vismann, Cornelia: Medien der Rechtsprechung. Hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2011.
- Vismann, Cornelia: Drama des Entscheidens. In: Dies.; Weitin, Thomas (Hg.): Urteilen/Entscheiden. München 2006, S. 91–100.
- Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2001.
- Wahl, Christine: Das Agora-Prinzip. Milo Raus Prozess-Theater in Moskau und Zürich. In: Rau, Milo (Hg.): Die Moskauer Prozesse/Die Zürcher Prozesse. Berlin 2014, S. I–VIII.
- Warner, Michael: Publics and Counterpublics. New York 2002.
- Warstat, Matthias: Reenactment und Ritualisierung. Formen der Wiederholung in politischen Bewegungen. In: Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): Das Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Bielefeld 2012, S. 213–227.
- Warstat, Matthias: Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität. In: Fischer-Lichte et al. (Hg.): Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse. München 2012, S. 69–81.
- Warstat, Matthias: Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 68. In: Kreuder, Friedemann; Bachmann, Michael (Hg.): Politik mit dem Kör-

- per. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968. Bielefeld 2009, S. 13–25.
- Warstat, Matthias: Ausnahmen von der Regel. Zum Verhältnis von Theater und Gesellschaft. In: Weiler, Christel et al. (Hg.): Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte. Berlin 2008, S. 116–133.
- Weiler, Christel; Roselt, Jens: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen 2017.
- Wesel, Uwe: «Juristisch gesehen im freien Raum». Interview mit Uwe Wesel. In: Haus Bartleby et al. (Hg.): Das Kapitalismustribunal. Zur Revolution der ökonomischen Rechte (Das rote Buch). Wien 2016, S. 39–42.
- Wesel, Uwe: Geschichte des Rechts. Von den Frühformen bis zu Gegenwart. 4. neu bearb. Aufl. München 2014.
- Wesel, Uwe: Geschichte des Rechts in Europa. Von den Griechen bis zum Vertrag von Lissabon. München 2010.
- Wiese, Benno von: Schillers Ballade «Die Kraniche des Ibykus» und ihr Zusammenhang mit Schillers Auffassung vom Theater. In: *The German Quarterly* 3 (1956), S. 119–123.
- Wihstutz, Benjamin: Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen. In: Münkler, Laura; Stenzel, Julia (Hg.): Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen. Weilerswist 2019, S. 164–186.
- Wihstutz, Benjamin: Gerichtsbarkeit. Über politisches und ästhetisches Urteilen im Theater. In: Köhler, Sigrid et al. (Hg.): Recht fühlen. Paderborn 2017, S. 81–93.
- Wihstutz, Benjamin: Fünf Thesen zum Urteilen des Zuschauers. In: Hannemann, Moritz; Hass, Ulrike (Hg.): Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit. Bielefeld 2016, S. 585–596.
- Wihstutz, Benjamin: Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater. Zürich 2012.
- Wille, Franz: Kleine Dramenschule. Ein Leitfaden für vielgespielte neue Stücke. In: *Theater heute* 11 (2015), S. 1.
- Wille, Franz: Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt a. M. 1991.
- Wittmann, Jan: Recht sprechen. Richterfiguren bei Kleist, Kafka und Zeh. Köln 2018.
- Wortmann, Thomas: Der «Endzweck der dramatischen Kunst». Oder: Bitte keine Fettflecken! Die Theatergesetze der Mannheimer Nationalbühne. In: Dewenter, Bastian; Jakob, Hans-Joachim (Hg.): Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts. Heidelberg 2018, S. 83–101.
- Würgler, Andreas: Medien in der Frühen Neuzeit. München 2009.
- Wulf, Christoph: Ritual und Recht. Performatives Handeln und mimetisches Wissen. In: Ders.; Schwarte, Ludger (Hg.): Körper und Recht. Anthropologische Dimensionen der Rechtsphilosophie. München 2003, S. 29–45.
- Wulf, Christoph; Schwarte, Ludger (Hg.): Körper und Recht. Anthropologische Dimensionen der Rechtsphilosophie. München 2003.
- Zumhof, Tim: Die Erziehung und Bildung der Schauspieler. Disziplinierung und Moralisierung zwischen 1690 und 1830. Wien 2018.

Zwingmann, Klaus: Zur Soziologie des Richters in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1966.

## 6.2 Onlinequellen (Web)

Armbrüster, Jörg: Terror und Gegenterror. Kritik an der ARD-Verfilmung des Theaterstücks «Terror» von Ferdinand von Schirach. Kulturgespräch mit Gerhart Baum. In: SWR2, 11. 8. 2016, [www.swr.de/swr2/programm/swr2-kulturgesprach-podcast-108](http://www.swr.de/swr2/programm/swr2-kulturgesprach-podcast-108), 24. 10. 2016.

Basler Dokumentartage: It's the real thing 2013, <http://2013.itstherealthing.ch/de/real-places/real-places-ins-gericht-mit-milo-rau>, 9. 8. 2019.

Bircher, Tanja: Live-Ticker zu SRF Themenabend «Terror - Ihr Urteil». In: 20 Minuten, 17. 10. 2016, <https://www.20min.ch/story/wuerde-ich-terror-machen-haetten-sie-ein-problem-956938767813>, 17. 11. 2019.

Bodansky, Daniel: Non Liquef. In: Max Planck Encyclopedias of International Law, <http://opil.ouplaw.com/view/10.1093/law:epil/9780199231690/law-9780199231690-e1669>, 1. 2. 2019.

Boesch, Géraldine: Varianten der Wiederholung. Aufführungs- und Inszenierungsanalyse zur Untersuchung von Gerichtsdarstellungen im Gegenwartstheater. In: Haitzinger, Nicole; Kollinger, Franziska (Hg.): Überschreitungen. Beiträge zur Theoretisierung von Inszenierungs- und Aufführungspraxis. off epodium #5. München 2016, S. 101–107, [www.epodium.de/app/download/22869562/U%CC%88berschreitungen+eBook.pdf](http://www.epodium.de/app/download/22869562/U%CC%88berschreitungen+eBook.pdf), 17. 11. 2019.

Bondolfi, Sibilla: Grossinquisitoren? Schweizer Staatsanwälte dürfen Urteile fällen. In: Swisinfo, 4. 5. 2018, [www.swissinfo.ch/ger/gesellschaft/strafrecht\\_grossinquisitoren--schweizer-staatsanwaelte-duerfen-urteile-faellen/44074198](http://www.swissinfo.ch/ger/gesellschaft/strafrecht_grossinquisitoren--schweizer-staatsanwaelte-duerfen-urteile-faellen/44074198), 11. 11. 2019.

Bruchhausen, Walter: Compliance. In: Pschyrembel Online, [www.pschyrembel.de/Compliance%20\[Psychologie\]/N00LK](http://www.pschyrembel.de/Compliance%20[Psychologie]/N00LK), 16. 11. 2019.

brut Theater Wien: Projekte. Das Kapitalismustribunal. Ist der Kapitalismus ein Verbrechen?, <https://brut-wien.at/de/Programm/Festivals-Projekte/Projekte/Das-Kapitalismustribunal>, 16. 10. 2019.

brut Theater Wien: Programm Mai 2016, [https://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2016/2016\\_05\\_Mai-2016/Kapitalismustribunal\\_Tag-1](https://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2016/2016_05_Mai-2016/Kapitalismustribunal_Tag-1), 9. 11. 2019.

Bundesverfassungsgericht: Leitsätze zum Urteil des Ersten Senats vom 15. Februar 2006 (1 BvR 357/05), [www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2006/02/rs20060215\\_1bvr035705.html](http://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2006/02/rs20060215_1bvr035705.html), 9. 11. 2019.

Deutscher Bühnenverein: Pressemitteilung, 12. 7. 2018, [www.buehnenverein.de/de/presse/pressemeldungen.html?det=507](http://www.buehnenverein.de/de/presse/pressemeldungen.html?det=507), 19. 11. 2019.

Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste: Regelung des Luftsicherheitsgesetzes bei sogenannten Renegade-Flugzeugen. Möglichkeiten des Abschusses von Flugzeugen, die von Terroristen gekapert wurden und als Waffe genutzt werden sollen (Sachstand WD 3 - 023/16), [www.bundestag.de/resource/blob/424452/08828146e360b8d5644ab042faf23fd7/WD-3-023-16-pdf-data.pdf](http://www.bundestag.de/resource/blob/424452/08828146e360b8d5644ab042faf23fd7/WD-3-023-16-pdf-data.pdf), 9. 11. 2019.

- Duyvendak, Yan: Déroulé Pont Audemer, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Dossier d' instruction, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Fiche d' accueil, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Home Sheet, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Journal de la 100e. <Please, Continue (Hamlet)> On Tour, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Please, Continue (Hamlet), <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2021.
- Duyvendak, Yan: Technical Rider, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Vademecum Actors, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Vademecum Huissier, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Duyvendak, Yan: Vademecum Participants, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Eidgen ssisches Justiz- und Polizeidepartement EJPD: Neue Prozessordnungen treten am 1. Januar 2011 in Kraft. Medienmitteilung vom 31. 3. 2010, [www.ejpd.admin.ch/ejpd/de/home/aktuell/news/2010/2010-03-31.html](http://www.ejpd.admin.ch/ejpd/de/home/aktuell/news/2010/2010-03-31.html), 24. 6. 2019.
- Feldman, Avi: Performing Justice. From Dada's Trial to Yael Bartanas JRMiP Congress. In: [on-curating.org](http://on-curating.org), 26 (2015), S. 72–87, [www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue26/PDF\\_to\\_Download/OnCurating\\_Issue26\\_CDZA1\\_DINA4.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue26/PDF_to_Download/OnCurating_Issue26_CDZA1_DINA4.pdf), 19. 11. 2019.
- Fischer, Thomas: «Terror». Ferdinand von Schirach auf allen Kan len! Eine Kolumne von Thomas Fischer. In: *Die Zeit*, 18. 10. 2016, [www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2016-10/ard-fernsehen-terror-ferdinand-von-schirach-fischer-im-recht](http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2016-10/ard-fernsehen-terror-ferdinand-von-schirach-fischer-im-recht), 16. 10. 2019.
- F gen, Marie Theres: Die Tragödie des Entscheidens. Eine Anmerkung zu den <Eumeniden> des Aischylos. In: *Ancilla Iuris (anci.ch)* 2007, S. 42–47, [www.anci.ch/articles/ancilla2007\\_42\\_foegen.pdf](http://www.anci.ch/articles/ancilla2007_42_foegen.pdf), 10. 11. 2019.
- Foucault, Michel: The Meaning and Evolution of the Word Parrhesia. In: Pearson, Joseph (Hg.): *Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia*. Digital Archive: [Foucault.info](http://Foucault.info), <https://foucault.info/parrhesia/foucault.DT1.wordParrhesia.en>, 14. 11. 2019.
- Giger, Angela: Laienbeteiligung in Zivil- und Strafsachen unter besonderer Berücksichtigung der Zürcher Praxis. Eine Übersicht im Rahmen des lehrstuhlorganisierten Workshops vom 12. 2. 2016, [www.ius.uzh.ch/dam/jcr:959a2e3e-94c1-4de3-bace-8ec495a3f0ce/Angela%20Giger\\_Laienbeteiligungen%20in%20der%20Strafjustiz.pdf](http://www.ius.uzh.ch/dam/jcr:959a2e3e-94c1-4de3-bace-8ec495a3f0ce/Angela%20Giger_Laienbeteiligungen%20in%20der%20Strafjustiz.pdf), 7. 8. 2019.
- Greiner, Ulrich: Der Mord, der keiner war. In: *Die Zeit*, 5. 9. 2013, [www.zeit.de/2013/37/roman-ferdinand-von-schirach-tabu](http://www.zeit.de/2013/37/roman-ferdinand-von-schirach-tabu), 16. 10. 2019.

- Haeming, Anna: «Terror» in der ARD. Im Namen des Fernsehvolkes. In: Spiegel Online, 28. 4. 2016, [www.spiegel.de/kultur/tv/terror-in-der-ard-im-namen-des-fernsehvolkes-a-1089541.html](http://www.spiegel.de/kultur/tv/terror-in-der-ard-im-namen-des-fernsehvolkes-a-1089541.html), 17. 11. 2019.
- Haus Bartleby: Pressemappe, [https://brut-wien.at/de/content/download/2752/66693/file/Pressemappe%20Kapitalismustribunal\\_fin.pdf](https://brut-wien.at/de/content/download/2752/66693/file/Pressemappe%20Kapitalismustribunal_fin.pdf), 11. 11. 2019.
- Hiros: Trials of Money, [www.hiros.be/en/projects/detail/trials-of-money](http://www.hiros.be/en/projects/detail/trials-of-money), 19. 11. 2019.
- Holenstein, André: Äusserer Stand. In: Historisches Lexikon der Schweiz: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/026431/2001-10-31/>, 26. 11. 2019.
- Huber, Joachim: «Terror – Ihr Urteil». Größte Zustimmung zu Freispruch bei AfD, geringste bei Linken. In: Der Tagesspiegel, 21. 10. 2016, [www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/terror-ihr-urteil-groesste-zustimmung-zu-freispruch-bei-afd-geringste-bei-linken/14722042.html](http://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/terror-ihr-urteil-groesste-zustimmung-zu-freispruch-bei-afd-geringste-bei-linken/14722042.html), 17. 11. 2019.
- Huber, Sonja: Der Prozessgrundsatz der Unmittelbarkeit des Verfahrens, Dissertation an der Universität Wien 2010, <http://othes.univie.ac.at/15482/>, 26. 6. 2019.
- International Institute of Political Murder IIPM: Pressemappe, [www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20\\_Ceausescu\\_.pdf](http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20_Ceausescu_.pdf), 23. 9. 2019.
- Käte Hamburger Kolleg: Recht als Kultur, [www.recht-als-kultur.de/](http://www.recht-als-kultur.de/), 2. 5. 2021.
- Kallensee, Frank; Sternberg, Jan: Ciao, Ceausescu. Der Autor und Regisseur Milo Rau rekonstruiert den Prozess gegen den rumänischen Diktator. In: Märkische Allgemeine, 18. 12. 2009, [www.genios.de/document?id=MAER\\_\\_200912182525941&src=hitlist&offset=0](http://www.genios.de/document?id=MAER__200912182525941&src=hitlist&offset=0), 16. 11. 2019.
- Koebler, Gerhard: Unmittelbarkeit. In: Ders.: Etymologisches Rechtswörterbuch, [www.koeblergerhard.de/derwbhin.html](http://www.koeblergerhard.de/derwbhin.html), 8. 7. 2019.
- Königshofer, Anna: Der Gerichtsprozess als Aufführung. Von der künstlerischen Reflexion juristischer Verfahren am Beispiel «Zürcher Prozesse» und «Please, Continue (Hamlet)». In: Neue kunstwissenschaftliche Forschungen 2 (2016), S. 60–69, <https://doi.org/10.11588/nkf.2016.2.26626>, 19. 11. 2019.
- Kümmel, Peter: 255 gegen 207. In: Die Zeit, 8. 10. 2015, [www.zeit.de/2015/41/ferdinand-von-schirach-terror-deutsches-theater](http://www.zeit.de/2015/41/ferdinand-von-schirach-terror-deutsches-theater), 17. 11. 2019.
- Kunstverein Neukölln: Ausstellungen. Haus Bartleby, [www.kunstverein-neukoelln.de/haus-bartleby](http://www.kunstverein-neukoelln.de/haus-bartleby), 16. 10. 2019.
- Landgericht Karlsruhe: Aufgaben & Verfahren. Strafsachen, [www.landgericht-karlsruhe.de/pb/.Lde/Startseite/Aufgaben+\\_+Verfahren/Strafsachen](http://www.landgericht-karlsruhe.de/pb/.Lde/Startseite/Aufgaben+_+Verfahren/Strafsachen), 8. 7. 2019.
- Machina eX, [www.machinaex.com](http://www.machinaex.com), 16. 11. 2019.
- Martus, Theresa: Ex-Minister Baum kritisiert ARD-Film «Terror – Ihr Urteil». In: Berliner Morgenpost, 17. 10. 2016, [www.morgenpost.de/kultur/tv/article208440559/Ex-Minister-Baum-kritisiert-ARD-Film-Terror-Ihr-Urteil.html](http://www.morgenpost.de/kultur/tv/article208440559/Ex-Minister-Baum-kritisiert-ARD-Film-Terror-Ihr-Urteil.html), 16. 11. 2019.
- Meierhans, Christophe: Trials of Money, [www.contrepied.de/soon/portfolio\\_page/trial-of-money](http://www.contrepied.de/soon/portfolio_page/trial-of-money), 15. 10. 2018.
- Meierhans, Christophe: Trials of Money. Preliminary Hearings, [www.contrepied.de/soon/portfolio\\_page/preliminary-hearings](http://www.contrepied.de/soon/portfolio_page/preliminary-hearings), 15. 10. 2018.
- Merck, Nikolaus: Tod eines Tyrannen. Die letzten Tage der Ceausescus. Rau/Eisenring rollen den Prozess von 1989 wieder auf. In: Nachtkritik, 18. 12. 2009, <https://nachtkritik.de/>

- index.php?option=com\_content&view=article&id=3662:die-letzten-tage-der-ceausescus-raueisenring-rollen-den-prozess-von-1989-wieder-auf&catid=55&Itemid=100476, 23. 9. 2019.
- Misik, Robert: Romafeindliches Cover der «Weltwoche». Juristisch in Ordnung, moralisch nicht. In: taz, 10. 7. 2012, <https://taz.de/Romafeindliches-Cover-der-Weltwoche/!5089342/>, 2. 5. 2021.
- Mohr, Reinhard: Springer lädt 68er zum Tribunal. Kampf um Meinungsmacht. 2. Teil: Döpfner fordert «differenzierte Auseinandersetzung». In: Spiegel Online, 7. 2. 2009, [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kampf-um-meinungsmacht-springer-laedt-68er-zum-tribunal-a-633924-2.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kampf-um-meinungsmacht-springer-laedt-68er-zum-tribunal-a-633924-2.html), 10. 11. 2019.
- Mumm-von Oldenburg, Michaela: Please, Continue (Hamlet), 3. 7. 2014. In: Duyvendak, Yan: Lettres des recommandations Allemagne, S. 8–9, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Niehaus, Michael: «Kleine Formate». Vorüberlegungen, [https://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/fakultaet/Institute/kunst/Forschung/Kulturen\\_des\\_Kleinen/Paper\\_Niehaus\\_Kleine\\_Form.pdf](https://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/fakultaet/Institute/kunst/Forschung/Kulturen_des_Kleinen/Paper_Niehaus_Kleine_Form.pdf), 21. 11. 2019.
- Niggli, Marcel Alexander: Materielle Wahrheit. In: ContraLegem 2 (2018), S. 83–85 [www.contralegem.ch/app/download/8191677215/Niggli.+Materielle+Wahrheit.+VS.+Contralegem+2%2C+2018.pdf?t=1543500069](http://www.contralegem.ch/app/download/8191677215/Niggli.+Materielle+Wahrheit.+VS.+Contralegem+2%2C+2018.pdf?t=1543500069), 17. 10. 2019.
- O. A.: Schuldig oder nicht. Gute Quoten: 850.000 sahen «Terror» im ORF, 73.000 stimmten ab. In: Der Standard, 18. 10. 2016, [www.derstandard.at/story/2000046066356/gute-quoten-850-000-sahen-terror-im-orf](http://www.derstandard.at/story/2000046066356/gute-quoten-850-000-sahen-terror-im-orf), 17. 11. 2019.
- O. A.: Publikum als Geschworene. «Terror»: 86,9 Prozent stimmten beim ORF für «nicht schuldig». Exakt analoge Entscheidung in Deutschland, ähnliche in der Schweiz. In: Der Standard, 17. 10. 2016, [www.derstandard.at/story/2000046046285/terror-86-9-prozent-stimmten-beim-orf-fuer-nicht-schuldig](http://www.derstandard.at/story/2000046046285/terror-86-9-prozent-stimmten-beim-orf-fuer-nicht-schuldig), 17. 11. 2019.
- O. A.: Pussy-Riot-Musikerin schmäht Putins Amnestie als PR-Trick. In: Spiegel Online, 23. 12. 2013, [www.spiegel.de/politik/ausland/pussy-riot-saengerin-aljochina-schmaecht-putins-amnestie-als-pr-trick-a-940619.html](http://www.spiegel.de/politik/ausland/pussy-riot-saengerin-aljochina-schmaecht-putins-amnestie-als-pr-trick-a-940619.html), 16. 10. 2019.
- O. A.: Die «Zürcher Prozesse» auf srf.ch. In: SRF, 1. 5. 2013, [www.srf.ch/kultur/buehne/die-zuercher-prozesse/die-zuercher-prozesse-auf-srf-ch](http://www.srf.ch/kultur/buehne/die-zuercher-prozesse/die-zuercher-prozesse-auf-srf-ch), 11. 11. 2019.
- O. A.: JUSO-Klage. Verfahren gegen «Weltwoche»-Verleger Köppel eingestellt. In: Swisinfo, 25. 2. 2011, [www.swissinfo.ch/ger/juso-klage--verfahren-gegen--weltwoche--verleger-koepfel-eingestellt/29584654](http://www.swissinfo.ch/ger/juso-klage--verfahren-gegen--weltwoche--verleger-koepfel-eingestellt/29584654), 2. 5. 2021.
- O. A.: Springer. Tribunal fällt aus. 68er Gespräch. In: Spiegel Online, 22. 8. 2009, [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/68er-gespraech-springer-tribunal-faellt-aus-a-644461.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/68er-gespraech-springer-tribunal-faellt-aus-a-644461.html), 10. 11. 2019.
- O. A.: «Demokratie braucht Diskussion». Ferdinand von Schirach über sein Theaterstück und seine Erwartungen an den Film. In: Das Erste, o. D., [www.daserste.de/unterhaltung/film/terror-ihr-urteil/sendung/autor-ferdinand-von-schirach-100.html](http://www.daserste.de/unterhaltung/film/terror-ihr-urteil/sendung/autor-ferdinand-von-schirach-100.html), 17. 11. 2019.
- O. A.: «Das Tribunal». Start des neuen Formats. In: SRF, Medienportal, o. D., <https://medien.srf.ch/-/das-tribunal-start-des-neuen-formats>, 1. 12. 2019.

- Oswald, Markus: Mail Re: Please, Continue (Hamlet). Post-scriptum, 1. 9. 2014.  
In: Duyvendak, Yan: Lettres des recommandations Allemagne, S. 4, <https://duyvendak.com/works/single/please-continue-hamlet>, 23. 9. 2019.
- Petrovsky, Konrad; Rau, Milo: The Body of the Event. In: Pressespiegel. Die letzten Tage der Ceausescus, S. 51–62, [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Pressespiegel\\_Die-letzten-Tage-der-Ceausescus.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Pressespiegel_Die-letzten-Tage-der-Ceausescus.pdf), 16. 11. 2019.
- Pichler, Doris: Medium Gericht / Medium Theater. Milo Raus Gerichtsperformances als alternative Instanz. In: Philologie im Netz. PhiN-Beihefte 12 (2017), S. 83–102, <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft12/b12t06.pdf>, 16. 11. 2019.
- Pilz, Dirk: Gesellschaft vor Gericht. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. 3. 2013, [www.nzz.ch/feuilleton/buehne/gesellschaft-vor-gericht-1.18039020](http://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/gesellschaft-vor-gericht-1.18039020), 23. 9. 2019.
- Prantl, Heribert: ARD-Themenabend. Terror als Populisten-Porno. In: Süddeutsche Zeitung, 18. 10. 2016, [www.sueddeutsche.de/medien/ard-themenabend-terror-als-populisten-porno-1.3211228](http://www.sueddeutsche.de/medien/ard-themenabend-terror-als-populisten-porno-1.3211228), 17. 11. 2019.
- Rafael, Simone: Klassiker «Wie würden Sie entscheiden?» fällt dem Quotendruck zum Opfer. Kritik vom Richterbund. In: Die Welt, 7. 4. 2000, [www.welt.de/print-welt/article510776/Klassiker-Wie-wuerden-Sie-entscheiden-faellt-dem-Quotendruck-zum-Opfer.html](http://www.welt.de/print-welt/article510776/Klassiker-Wie-wuerden-Sie-entscheiden-faellt-dem-Quotendruck-zum-Opfer.html), 17. 11. 2019.
- Rau, Milo: Das Husten der Beisitzer. In: WOZ Die Wochenzeitung, 14. 1. 2010, [www.woz.ch/1002/das-husten-der-beisitzer](http://www.woz.ch/1002/das-husten-der-beisitzer), 17. 11. 2019.
- Reese, Oliver: Neue Ernsthaftigkeit, <http://terror.theater/cont/stimmen/de/#berlin2>, 17. 11. 2019.
- Reinelt, Janelle: Rethinking the public sphere in the global age. Verschriftlichter Vortrag im Rahmen des Kolloquiums der Universität Warwick und der Universität Jawaharlal Nehru im Jahr 2008, [https://warwick.ac.uk/fac/arts/theatre\\_s/research/networksandcollaborations/jnu/colloquium/warwick\\_papers/janelle\\_reinelt.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/research/networksandcollaborations/jnu/colloquium/warwick_papers/janelle_reinelt.pdf), 14. 11. 2019.
- Republik Österreich, Parlament: Parlamentskorrespondenz Nr. 918 vom 9. 8. 2017. Mandatsverfahren: Justizministerium sieht keine Argumente für Abschaffung. Wolfgang Brandstetter legt Evaluierungsbericht vor, [www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR\\_2017/PK0918/](http://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR_2017/PK0918/). 8. 7. 2019.
- Rimini Protokoll: Zeugen! Ein Strafkammerspiel, [www.rimini-protokoll.de/website/de/project/zeugen-ein-strafkammerspiel](http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/zeugen-ein-strafkammerspiel), 9. 8. 2019.
- Ris, Daniel: Freilicht-Terror, <http://terror.theater/cont/stimmen/de/#mayen>, 17. 11. 2019.
- Roth, Anna-Lena: ARD-Film «Terror – Ihr Urteil». Zuschauer entscheiden sich für: Freispruch. In: Spiegel Online, 18. 10. 2016, [www.spiegel.de/kultur/tv/terror-ihr-urteil-in-der-ard-zuschauer-entscheiden-sich-eindeutig-fuer-freispruch-a-1117051.html](http://www.spiegel.de/kultur/tv/terror-ihr-urteil-in-der-ard-zuschauer-entscheiden-sich-eindeutig-fuer-freispruch-a-1117051.html), 17. 11. 2019.
- Sasse, Sylvia: «Inhalte sind Alibis für die Entfaltung von Dissens». Ein Gespräch mit Milo Rau. In: Geschichte der Gegenwart, 31. 5. 2017, <https://geschichtedergewenheit.ch/inhalte-sind-alibis-fuer-die-entfaltung-von-dissens>, 22. 10. 2019.
- Schmid, Thomas: Das Springer-Tribunal kommt. In: Die Welt, 3. 7. 2009, [www.welt.de/welt\\_print/article4047673/Das-Springer-Tribunal-kommt.html](http://www.welt.de/welt_print/article4047673/Das-Springer-Tribunal-kommt.html), 10. 11. 2019.

- Schöpfer, Linus: Ein ernstes Spiel. In: Der Bund, 6. 5. 2013, [www.derbund.ch/kultur/theater/ein-ernstes-spiel/story/22226029](http://www.derbund.ch/kultur/theater/ein-ernstes-spiel/story/22226029), 23. 9. 2019.
- Schwartz, Claudia: TV-Publikum spricht Kampfpiloten frei. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. 10. 2016, [www.nzz.ch/feuilleton/fernsehen/terror-ihr-urteil-tv-publikum-entscheidet-auf-freispruch-ld.122568](http://www.nzz.ch/feuilleton/fernsehen/terror-ihr-urteil-tv-publikum-entscheidet-auf-freispruch-ld.122568), 17. 11. 2019.
- Sojitrwalla, Shirin: In den Lücken des Rechtssystems. In: Nachtkritik, 3. 10. 2015, [www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11585:terror-und-der-zerbrochne-krug-oliver-reese-realisiert-die-ring-urauffuehrung-von-ferdinand-von-schirachs-gerichtsstueck-in-frankfurt-im-paket-mit-kleist&catid=83:-schauspiel-frankfurt&Itemid=100190](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11585:terror-und-der-zerbrochne-krug-oliver-reese-realisiert-die-ring-urauffuehrung-von-ferdinand-von-schirachs-gerichtsstueck-in-frankfurt-im-paket-mit-kleist&catid=83:-schauspiel-frankfurt&Itemid=100190), 16. 10. 2019.
- Stadler, Rainer: Respektable Resonanz für TV-Themenabend. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. 10. 2016, [www.nzz.ch/feuilleton/medien/terror-ihr-urteil-respektable-resonanz-fuer-tv-themenabend-ld.122603](http://www.nzz.ch/feuilleton/medien/terror-ihr-urteil-respektable-resonanz-fuer-tv-themenabend-ld.122603), 17. 11. 2019.
- Staub zu Glitzer: Teilnahme an der Besetzung der Berliner Volksbühne, <https://staubzuglitzer.de>, 16. 10. 2019.
- Terror Theater: Startseite, <http://terror.theater/cont/inhalt/de>, 9. 8. 2019.
- Terror Theater: Abstimmungsergebnisse, [http://terror.theater/cont/results\\_detail/de](http://terror.theater/cont/results_detail/de), 9. 8. 2019.
- Terror Theater: Ergebnisse, [http://terror.theater/cont/results\\_main/de](http://terror.theater/cont/results_main/de), 9. 8. 2019.
- Terror Theater: Stimmen, <http://terror.theater/cont/stimmen/de>, 9. 11. 2019.
- Tribunal NSU-Komplex auflösen: [www.nsu-tribunal.de/tribunal](http://www.nsu-tribunal.de/tribunal), 1. 12. 2019.
- United States Courts: Difference between Opening Statements and Closing Arguments, [www.uscourts.gov/about-federal-courts/educational-resources/about-educational-outreach/activity-resources/differences](http://www.uscourts.gov/about-federal-courts/educational-resources/about-educational-outreach/activity-resources/differences), 17. 10. 2019.
- Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat 28. 2. 1933. In: Reichsgesetzblatt I, S. 83, [www.servat.unibe.ch/verfg/dns/1933\\_vo\\_schutz\\_volk\\_und\\_staat.php](http://www.servat.unibe.ch/verfg/dns/1933_vo_schutz_volk_und_staat.php), 17. 11. 2019.
- Wahl, Christine: «Die Moskauer Prozesse». Milo Raus Gerichtsshow in Theaterform. In: SRF, 4. 3. 2013, [www.srf.ch/kultur/buehne/die-moskauer-prozesse-milo-raus-gerichtsshow-in-theaterform](http://www.srf.ch/kultur/buehne/die-moskauer-prozesse-milo-raus-gerichtsshow-in-theaterform), 23. 9. 2019.
- Walser, Dagmar: Kritikerrunde mit Andreas Tobler und Christine Wahl zu den «Zürcher Prozessen». In: Radio SRF 2 Kultur, Sendung Reflexe, 6. 5. 2013, [www.srf.ch/sendungen/reflexe/kritikerrunde-zu-den-zuercher-prozessen](http://www.srf.ch/sendungen/reflexe/kritikerrunde-zu-den-zuercher-prozessen), 16. 11. 2019.
- Walser, Dagmar: «Die letzten Tage der Ceausescus». Geschichte re-enacted. Gespräch mit Milo Rau: In: Schweizer Radio DRS2, Sendung Reflexe, 25. 1. 2010, [www.srf.ch/play/radio/reflexe/audio/die-letzten-tage-der-ceausescus-geschichte-re-enacted?id=4901393f-376f-4c06-9c03-e2a48da0ebbf](http://www.srf.ch/play/radio/reflexe/audio/die-letzten-tage-der-ceausescus-geschichte-re-enacted?id=4901393f-376f-4c06-9c03-e2a48da0ebbf), 16. 11. 2019.
- Watzlawick, Paul: Fünf Axiome, [www.paulwatzlawick.de/axiome.html](http://www.paulwatzlawick.de/axiome.html), 19. 11. 2019.
- Wilink, Andreas: Die Ermittlung. In: Spiegel Online, 4. 10. 2015, [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/terror-von-ferdinand-von-schirach-premiere-am-schauspiel-frankfurt-a-1055972.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/terror-von-ferdinand-von-schirach-premiere-am-schauspiel-frankfurt-a-1055972.html), 16. 10. 2019.

- Winkler, Willi: Der innere Zugang. Anti-Springer-Kampagne 1968. In: Süddeutsche Zeitung, 11. 5. 2010, [www.sueddeutsche.de/kultur/anti-springer-kampagne-1968-der-innere-zugang-1.263989](http://www.sueddeutsche.de/kultur/anti-springer-kampagne-1968-der-innere-zugang-1.263989), 10. 11. 2019.
- Wittstock, Uwe: «Terror – Ihr Urteil». Gespräch mit Ferdinand von Schirach und Lars Eidinger. In: Die Büchersäuer. Ein Blog von Uwe Wittstock, 15. 10. 2016, <http://blog.uwe-wittstock.de/?p=2004>, 16. 10. 2019.

## 6.3 Archiv von G. B.

- Aufführungsnotiz zu *Please, Continue (Hamlet)* vom 22. 1. 2015 in der Kaserne Basel, Archiv von G. B.
- Baschung, Sibylle: Die Logik des Grundgesetzes. Ein Gespräch mit dem Strafrechtsprofessor Matthias Jahn. In: Programmheft zur Inszenierung *Terror* am Schauspiel Frankfurt, Frankfurt a. M. 2015, S. 7, Archiv von G. B.
- Meierhans, Christophe: Gerichtsakte *Trials of Money*. Verteilt während der besuchten Aufführung, Archiv von G. B.
- Müller, André: Richter in Deutschland. In: Deutsche Volkszeitung, 3. 7. 1964. Zit. nach: Schauspiel Frankfurt (Hg.): Programmheft zur Inszenierung *Der zerbrochne Krug*, S. 10–11, Archiv von G. B.
- Schauspiel Frankfurt (Hg.): Programmheft zum Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror*, Nr. 154, Frankfurt a. M. 2015, Archiv von G. B.
- Schauspiel Frankfurt (Hg.): Theaterzettel zum Doppelprojekt *Der zerbrochne Krug / Terror*, Frankfurt a. M. 2015, Archiv von G. B.
- Selbsterstellte Kopie des Facebook-Posts vom 22. 1. 2017 von der Seite Haus Bartleby, die noch immer existiert und betrieben wird, Archiv von G. B.

## 6.4 Aufführungen, Aufzeichnungen, Filme und Serien

### 6.4.1 Aufführungen

- Die letzten Tage der Ceausescus*. Regie: Milo Rau, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 18. 12. 2009.
- Die Moskauer Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Sacharow-Zentrum Moskau, 1. 3.–3. 3. 2013.
- Die Zürcher Prozesse*. Regie: Milo Rau, Aufführung: Theater Neumarkt Zürich, 3. 5.–5. 5. 2013.
- Hexenjagd* nach Arthur Miller. Regie: Robert Icke, Premiere: Theater Basel Schauspielhaus, 11. 1. 2019, besuchte Aufführung: 14. 4. 2019.
- Das Kapitalismustribunal*. Regie: Haus Bartleby e. V. – Zentrum für Karriereverweigerung, Aufführung: brut Theater Wien, 1. 5.–12. 5. 2016.

- Trials of Money*. Regie: Christophe Meierhans, Premiere: Kaaithater Brüssel, 18. 4. 2018, besuchte Aufführungen: Tojo Theater Bern 20. 5. 2018 und 21. 5. 2018.
- Der zerbrochne Krug* nach Heinrich von Kleist. Regie: Oliver Reese, Premiere: Schauspiel Frankfurt, 2. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 10. 2015.
- Terror* nach Ferdinand von Schirach. Regie: Oliver Reese, zeitgleiche Uraufführung: Schauspiel Frankfurt und Deutsches Theater Berlin, 3. 10. 2015, besuchte Aufführung: 30. 12. 2015.
- Please, Continue (Hamlet)*. Regie: Yan Duyvendak und Roger Bernat, Premiere: GRÜ Theater Genf, 8. 11. 2011, besuchte Aufführung: Kaserne Basel, 22. 1. 2015.
- Zeugen! Ein Strafammerspiel*. Regie: Rimini Protokoll, Premiere: HAU Hebbel am Ufer Berlin, 10. 1. 2014.

## 6.4.2 Aufzeichnungen

- Das Kapitalismustribunal. Frei zugängliche Videoaufzeichnungen aller Veranstaltungen am brut Theater Wien auf dem YouTube-Channel von Capitalism Tribunal, [www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHBh5W1XSZUfYrLdg](http://www.youtube.com/channel/UCsCAIQIHBh5W1XSZUfYrLdg), 27. 11. 2019.
- Der zerbrochne Krug. Videoaufzeichnung (DVD) einer undatierten Aufführung am Schauspiel Frankfurt, Archiv von G. B.
- Faßmann, Alix: Eröffnungsrede für *Das Kapitalismustribunal*. Grand Opening Ceremony, 1. 5. 2016, <https://vimeo.com/165127690>, 17. 11. 2019.
- Hexenjagd. Videoaufzeichnung (DVD) der Premiere vom 11. 1. 2019 im Theater Basel Schauspielhaus, Archiv von G. B.
- Please, Continue (Hamlet). Frei zugängliche Videoaufzeichnung einer Aufführung vom 2. 10. 2012 im Tribunal de Commerce in Marseille auf Yan Duyvendaks Homepage und auf Vimeo, <https://vimeo.com/193389590>, 12. 12. 2019.
- Terror. Videoaufzeichnung (DVD) der Aufführung vom 6. 10. 2015 am Schauspiel Frankfurt, Archiv von G. B.
- Trials of Money. Passwortgeschützte vierteilige Videoaufzeichnung der Premiere vom 18. 4. 2018 im Kaaithater Studio Brüssel auf Vimeo.

## 6.4.3 Filme und Serien

- Die letzten Tage der Ceausescus. Regie: Milo Rau und Marcel Bächtiger, CH 2010, 72 Min.
- Die Moskauer Prozesse. Regie: Milo Rau, D 2014, 86 Min.
- Terror – Ihr Urteil. Regie: Lars Kraume, D 2016, 85 Min.
- Richterin Barbara Salesch. Sat.1, D 2000–2012, 45 Min.

## 6.5 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Szene aus *Terror*, © Birgit Hupfeld.

Abb. 2: Szene aus *Der zerbrochne Krug*, © Birgit Hupfeld.

Abb. 3: Szene aus *Trials of Money*, © Tine Declerck.

Abb. 4: Szene aus *Die letzten Tage der Ceausescus*, © Karl-Bernd Karwasz.

Abb. 5: Szene aus *Die Zürcher Prozesse*, © Markus Tomsche.

Abb. 6: Notizblock aus *Please, Continue (Hamlet)*, © Marie-Klara González (Grafik).

Abb. 7: Szene aus *Die Moskauer Prozesse*, © Fruitmarket / Maxim Lee.

Abb. 8: Szene aus *Please, Continue (Hamlet)*, © Pierre Abensur.

Abb. 9: Szene aus *Das Kapitalismustribunal*, © Christian Michelides.



