

Die Performance des Gerichts
Zwei künstlerische Forschungen mit Kindern

Vorgelegt im Promotionsausschuss der
HafenCity Universität Hamburg

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Dissertation

von

Elise Gräfin v. Bernstorff

aus

Hamburg

2018

INHALTSVERZEICHNIS

Die Performance des Gerichts

Zwei künstlerische Forschungen mit Kindern

1. Einleitung: Die gerichtliche Bühne und die Performance

der Rechtsprechung S. 3

Die künstlerischen Projekte: Institutionsforschung: *Das jüngste Gericht – eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude* • Instituieren als künstlerische Praxis: *Das jüngste Gericht – eine außergerichtliche Verhandlung am* Forschungstheater/FUNDUS Theater • Aufbau und Inhalt der Dissertation

2. Methodische Vorüberlegungen zur künstlerischen Forschung mit Kindern:

Das Undisziplinierte im Transdisziplinären S. 14

Die revolutionäre Pädagogik des proletarischen Kindertheaters • Das proletarische Kindertheater als „reines Mittel“ • Der Aspekt der Forschung im proletarischen Kindertheater • Die Ausweitung der Kunstzone • Die Gestaltung des pädagogischen Verhältnisses in der transdisziplinären Forschung • Die emanzipative Pädagogik des unwissenden Lehrmeisters • Der emanzipierende Generalstreik • Mittel und Vermittlung • Schlussfolgerungen für die künstlerische Forschung mit Kinder in *Das jüngste Gericht – eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude* und *Das jüngste Gericht – eine außergerichtliche Versammlung*

3. Die Szene des Gerichts S. 38

Rechtsräume und Räume der Rechtsprechung • Die Geschichte des Gerichts und Zeitformen des Rechts und der Rechtsprechung • Die Zeitform der Rache: Brechung der Kontinuität von Gewalt und Gegengewalt

4. Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts	S. 51
Präambel • Das theatrale Dispositiv • Revision • Das bürokratische Dispositiv • Das bürokratische Dispositiv in <i>Der Prozeß</i> • Verfahren • Die Verfahrensförmigkeit der Kontrollgesellschaft • Neue Protokolle	
Materialteil der ersten künstlerischen Arbeit	S. 74
5. Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung am	
Forschungstheater	S. 128
Stellvertretung • Stellvertretung im Theater und in der Performance • Die juristische Stellvertretung • Person als Maske • Recht und Nichtrecht • „Unwahrscheinliche Versammlungen“: Die Vertretung der Unvertretenen in „Das jüngste Gericht“ • Die Institutionen des Rechts • Übersetzung ins Theater • „Fish can’t see water“	
Materialteil der zweiten künstlerischen Arbeit	S. 160
6. Schluss: Die Performance des Gerichts zwischen Theatralität und	
Performativität	S. 183
Quellenverzeichnis	S. 191

Die Performance des Gerichts

Zwei künstlerische Forschungen mit Kindern

1. Einleitung: Die gerichtliche Bühne und die Performance der Rechtsprechung

Am weiträumigen Sievekingplatz in Hamburg stehen drei historische Gebäude, die zu einem U angeordnet sind: Das neo-klassizistische Oberlandesgericht mit seiner hohen Kuppel, welches flankiert wird von den beiden einander gegenüberliegenden, monumentalen Bauten des Ziviljustizgebäudes und des Strafjustizgebäudes, das mit der Untersuchungshaftanstalt Hamburg verbunden ist. Durchschreite ich den von Blumen, einem Mahnmal, Büschen, Bäumen und Kunstwerken besiedelten Platz, um von einem Gebäude zum Anderen zu kommen, bin ich erstaunt, wie lange ich brauche. Ich empfinde meine Schritte als kurz, ich fühle mich zur Erde gedrängt und klein. Hier findet etwas statt, hier hat etwas eine Stätte gefunden, ist Architektur geworden, das viel zu groß ist, als dass es vom Individuum unmittelbar erfasst werden könnte. Die Informationsdichte, all jene Aspekte, die Fragen provozieren, überwältigen mich. Die mächtigen Säulenportale, die alle drei Gebäude zieren, erinnern an den Prunk von Adelspalästen; blickt man an ihnen hoch, während man die langen Treppen hinaufsteigt, wirken sie überdimensioniert. Wenn man die Gerichte betritt, erzeugen sie durch ihre unmäßigen Eingangshallen, die riesenhaften Treppenhäuser und die hohen, langen Gänge mit ihrer halligen Akustik eine einschüchternde Wirkung. Recht wirkt sich aus, Gerichte wirken auf uns, und beides hängt miteinander zusammen.

Schon die Frage danach, welches Gericht in welchem Gebäude untergebracht ist, ist nicht leicht zu beantworten. Ich erfahre, dass die Verfahren des Amtsgerichts Hamburg Mitte nicht alle in einem Gerichtsgebäude verhandelt werden, da eine zusätzliche Verwaltungsstruktur vier Segmente unterscheidet, die sich wiederum auf vier Standorte verteilen. Im Ziviljustizgebäude, Sitz des Amtsgerichts Hamburg, befinden sich neben den Zivilkammern unter anderem alle Kammern für Handelssachen sowie die Kammer für

Baulandsachen des Landgerichts Hamburg, im Strafjustizgebäude existiert neben der Großen und der Kleinen Strafkammer auch die Kammer für Steuerberater- und Steuerbevollmächtigten des Landgerichts. Das Hamburgische Verfassungsgericht ist im Gebäude des Hanseatischen Oberlandesgerichtes untergebracht, welches wiederum als das für Hamburg zuständige Obergericht in Zivil-, Straf- und Familiensachen fungiert. Welche dieser verschiedenen Gerichtszweige bieten sich für eine künstlerische und wissenschaftliche Forschung an der Performance des Gerichts an? Ist für ein solches Vorhaben vielleicht gerade das Verwaltungsrecht interessant, das die Beziehungen zwischen Staat und Bürger_innen regelt und mithin einen Rechtsschutz der Bürger_in gegen Akte der Exekutive garantiert?¹ Oder das Zivilrecht, das jedes subjektive Recht in seinem Vermögenswert ausdrückt,² nicht straft, sondern Schaden ersetzen lässt? Das heißt: jene Rechtsgebiete, die häufig nicht im Mittelpunkt philosophischer und kulturwissenschaftlicher Reflektionen stehen?³ Oder sollte ich mich doch eher auf das Strafrecht konzentrieren, das auch im Alltagsbewusstsein von Laien als Inbegriff der gesamten Sphäre des Rechts gilt? In Hamburg ist das Strafgericht im Strafjustizgebäude mit seinen Sicherheitsschleusen und unterirdischen Verbindungsgängen, durch welche die panoptisch gebaute Untersuchungshaftanstalt direkt erreichbar ist, besonders eindrucksvoll und lässt konkrete Bezüge zu Foucaults rechtsphilosophischen Studien zu.

Das Gebäudeensemble am Sievekingplatz trägt als Ganzes den Namen „Justizforum“. Dieser sprachliche Rückbezug auf die Foren der Städte des römischen

¹ Die vorliegende Arbeit versucht mittels *Splitting* das generische Maskulinum zu umgehen. Um den Lese- und Verstehensfluss nicht nachhaltig zu beeinträchtigen, verwende ich grammatikalisch in der Regel ein Femininum, verweise aber mit dem aus dem Kontext queerer Theorie stammenden *Gender Gap*, den ich mit einem Unterstrich markiere, darauf hin, dass das Maskulinum mitgedacht ist. Damit möchte ich die Problematik geschlechtergerechter Sprache markieren und nehme dafür grammatikalische Ungenauigkeiten bewusst in Kauf. Ist das (generische) Maskulinum historisch korrekt, behalte ich es bei.

² Vgl. Friedrich Carl von Savigny: *System des heutigen Römischen Rechts*, Erster Band, Berlin: 1840, S. 376.

³ Neben anderen Autor_innen weist die Rechtswissenschaftlerin und Richterin des Bundesverfassungsgerichts Susanne Baer darauf hin, dass populäre Theoretiker_innen wie Michel Foucault, Jacques Derrida und Judith Butler sich vor allem auf das Strafrecht beziehen. In ihrem Aufsatz „Inexcitable Speech“ (Susanne Baer: „Inexcitable Speech. Zum Rechtsverständnis postmoderner feministischer Positionen in Judith Butlers ‚Excitable Speech‘“, in: Antje Hornscheidt / Gabriele Jähnert / Annette Schlichter (Hgg.): *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven*, Opladen: 1998, S. 229–252) diskutiert sie die Reduzierung von Recht auf Strafrecht als Grund, dass die produktive Seite des Rechts nicht genügend berücksichtigt und Recht als endgültige Entscheidung über Eindeutiges mystifiziert wird. (Ebd., S. 232) Dies führt ihrer Einschätzung nach zu einem Rechtsverständnis, das zu wenig rechtspolitische Optionen eröffnet. (Ebd., S. 239)

Reiches, auf denen nach den Regeln der griechischen Agora Gerichtsverhandlungen durchgeführt wurden (und von denen sich sprachgeschichtlich auch die „Forensik“ herleitet), wirft komplexe Fragen auf: Fragen nach der Historizität unserer Rechtsprechung, nach den Vorstellungen und Ursprüngen des Rechtsgedankens im Griechischen, sowie danach, wie dieser im römischen Recht bewahrt oder verwandelt wurde; schließlich auch die Frage, auf welche Weise diese antiken Motive in unsere heutigen Rechtspraxen hineinwirken. Die Namensgebung des Platzes, an dem das Justizforum steht, bewahrt das Andenken von Ernst Friedrich Sieveking, dem ersten Präsidenten des 1879 neu gegründeten Hanseatischen Oberlandesgerichts und macht damit auf die für die heutige Rechtsprechung richtungsweisenden Entwicklungen im 19. Jahrhundert aufmerksam. Zu diesen zählen die Gründung des Deutschen Reiches 1871, die Erstarkung des Bürgertums, die beginnende Industrialisierung und allgemeine liberale Tendenzen. Diese führten (unter Beteiligung der deutschen Frauenbewegung)⁴ zu einschneidenden Reformen der staatlichen Selbstorganisation auch auf dem Feld der Rechtsprechung. So trat, symbolstark zu Beginn des neuen Jahrhunderts, am 1. Januar 1900 das *Bürgerliche Gesetzbuch* in Kraft und vereinheitlichte die zuvor stark zersplitterten Rechtsgebiete. Was lässt sich schließlich an den architektonisch neueren Gebäudeteilen ablesen, wie der 1930 eröffneten modernen Grundbuchhalle? Auf welche Weise schlagen sich in ihnen die veränderten Vorstellungen von Herrschaft und Hierarchie nieder, die im 20. Jahrhundert entstehen?

Die Komplexität der Szene des Gerichts, die sich schon bei einer ersten Begehung des Justizforums in Hamburg als ästhetische Wirkung entfaltete, holte mich auch im Verlauf meiner Forschung immer wieder ein. Um von ihr nicht überrollt zu werden, musste ich mir bewusst machen, dass ich das Gericht fachfremd betrachte, aus meiner Perspektive als Theaterwissenschaftlerin und Performancekünstlerin. Es ging immer wieder darum, die Grenzen meiner eigenen Profession und Professionalität wahrzunehmen, diese aber auch auszuloten und zu verschieben; zumal sich meine künstlerische Forschung in Zusammenarbeit mit Kindern vollzog, was mich weiter noch von einem konventionell juristischen Blick auf das Gericht entfernte. Die Sichtweise der Theaterwissenschaftlerin einzunehmen bedeutete dabei, das Gerichthalten als „Verfahren der Darstellung“⁵ zu beschreiben, Raum und Zeit, Theatralität und Performativität der Rechtsprechung zu

⁴ Vgl. Helene Lange / Gertrud Bäumer: *Handbuch der Frauenbewegung*, Berlin: 1901, S. 142f.

⁵ Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, hrsg. von Alexandra Kemmerer / Markus Krajewski, Frankfurt/Main: 2011, S. 19.

analysieren. Die kulturellen Prozesse, die in ihrer Summe die Institution Gericht bilden, vollziehen sich auf eine theatral und performativ sehr spezifische Weise, die es zu erkunden galt. Meine Forschung bezog sich also nicht nur auf die Strukturen, das Gegebene, sondern auch auf den einzelnen, konkreten Vollzug, der sich selbst die Wirklichkeit schafft, auf die er sich beruft.

Die künstlerischen Forschungsprojekte

Das künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekt *Die Performance des Gerichts* fand in den Jahren 2012 bis 2014 am Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe* (einer Kooperation zwischen der *HafenCity Universität* und den künstlerischen Institutionen *K3 Tanzplan Hamburg* und *Forschungstheater/FUNDUS Theater*) statt. Im Rahmen dieses Kollegs entstanden zwei künstlerische Arbeiten: *Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude* in Hamburg Mitte und die Performance *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung* am Forschungstheater Hamburg. Beide Projekte habe ich gemeinsam mit Kindern entwickelt, das erste mit einer Schulklasse, das zweite mit vier Kindern, die Interesse an einem Ferienprojekt im Theater hatten.

Das Gericht interessierte mich dabei als Archetyp der Versammlung. Obwohl es unserem Alltag entzogen ist und sich nicht als sehr zugänglich präsentiert, ist es ein öffentlicher Ort, an dem viele zentrale Aspekte unseres individuellen und sozialen Lebens verhandelt und entschieden werden. Als Theaterwissenschaftlerin war für mich die Verwandtschaft des Gerichts mit dem Theater ein wichtiger Ausgangspunkt – eine Nähe, die nicht nur in der Entstehungsgeschichte beider Institutionen, sondern auch in den theatralen Inszenierungs- und Darstellungspraxen sowie den performativen Akten der Rechtsprechung sichtbar wird. Diese Beziehung wollte ich mir aus der Perspektive der im Sinne des Gesetzes Noch-Nicht-Schuldfähigen erschließen, nämlich der Schülerinnen und Schüler, mit denen ich kollektiv forschte. Im System des Rechts haben Kinder keine eigene Stimme und sind diesem doch unterworfen. Aus dem Blickwinkel der Kinder sind Gericht und die Praktiken der Rechtsprechung also gewissermaßen von deren Rändern her zu erschließen, nicht aus der hegemonialen Perspektive ihres professionellen Selbstverständnisses. Dieser Blickwinkel erlaubte es mir zudem, mich von meinen eigenen Intentionen und Annahmen zu distanzieren und mich stärker hinaustreiben zu lassen in das Nichtselbstverständliche, in einen verfremdenden und befremdeten Blick. Es ging mir in diesem Sinne auch darum, den Forschungsprozess auf eine größere gesellschaftliche Teilhabe hin zu öffnen und so

gemeinsam mit Kindern, transdisziplinär und transgenerational zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft zu forschen.

Während wir im Rahmen der ersten künstlerischen Arbeit zunächst die empirische Institution, die Erscheinungsweise des Gerichts und dessen Wirkung auf uns untersuchten, beschäftigten wir uns in der zweiten Arbeit mit den inneren Funktionsweisen des Gerichts. Dabei ging es um das Prinzip der Stellvertretung und jene instituierenden Praktiken, in denen die Arten und Weisen, wie die Rechtsprechung operiert, zum Ausdruck kommen. Im ersten Fall führten wir die Feldforschung in Form eines „Denkens in der Kunst“ mit einer Inszenierung im Gericht selbst fort. In seinen Räumen erarbeiteten wir, ausgehend von unseren Wahrnehmungen während der Feldforschung, eine auditiv begleitete Führung mit verschiedenen theatralen Szenen. Im zweiten Projekt erprobten wir mithilfe einer künstlerischen Setzung in der Black Box des *FUNDUS Theater / Forschungstheater* eine alternative Gerichtsbarkeit außerhalb der regulären Institution. Das erste Projekt brachte also das Theater ins Gericht, das zweite dagegen in umgekehrter Richtung das Gericht ins Theater.

Diesen Projekten ging eine Recherche in der Fachliteratur zur Rechtsprechung und ihrer Geschichte im Hinblick auf theaterwissenschaftlich relevante Kategorien voraus. Sie bildete den Hintergrund für die künstlerische Zusammenarbeit mit den Kindern, in welcher die zunächst lediglich im Hinblick auf theoretische Perspektiven und Denkfiguren erfolgte Untersuchung von Theatralität und Performativität des Gerichts zu einem Werkzeug wurde, mit dem wir uns das Gericht ganz konkret erschließen konnten; und zwar aus der Perspektive derer, die sich erstmals dieser Institution ausgesetzt sahen. Aus der kulturwissenschaftlichen Analyse ließen sich Strategien für die künstlerische Forschung ableiten, die zugleich auch Ermächtigungen waren: Verkörperte Formen der Untersuchung im Versuch der Aneignung, die in die Theatralität und Performativität des Gerichts intervenieren sollten. Im Folgenden möchte ich einfürend nachzeichnen, wie in der Zusammenführung dieser sehr unterschiedlichen Arten der Recherche beide sich wechselseitig korrigieren und vorantreiben.

Institutionsforschung: *Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude*

Mit der Klasse 7b des Europagymnasiums Hamm habe ich zwischen Oktober 2012 und Mai 2013 das Amtsgericht und Landgericht Hamburg Mitte erkundet und anschließend mit den Schülerinnen und Schülern eine szenische Intervention entwickelt, die im Mai 2013 im

Ziviljustizgebäude aufgeführt wurde. Die 26 Schüler_innen waren größtenteils 13 Jahre alt, befanden sich also kurz vor ihrem Eintritt in die Strafmündigkeit und hatten selbst noch keine Erfahrungen mit der Institution Gericht gemacht. Die zu erarbeitende szenische Intervention bezog Spannung und Kontrastwirkungen dabei gerade aus der Fremdheit der Welten *Gericht* und *Kinder*.

Das Gericht ist eine Institution, eine soziale Einrichtung, die auf Dauer gestellte und normierte Prozesse verkörpert, welche das Handeln der Menschen grundlegend bestimmen. Dadurch erzeugt sie Erwartbarkeit, schränkt Willkür und Beliebigkeit ein, reduziert Kontingenz und typisiert und standardisiert individuelles Verhalten.⁶ Im Zuge dessen übt das Gericht auch Zwang aus und sanktioniert abweichendes Verhalten. Dabei ist diese Institution kein klar umrissenes Feld, insofern sie notwendigerweise auf andere Institutionen verweist, keine absoluten räumlichen Grenzen, keinen eindeutigen Anfang und kein eindeutiges Ende hat.⁷

Um diese Institution mit Kindern zu erforschen, zog ich aus der von Walter Benjamin abgeleiteten Methodik und Poetik der künstlerischen Forschung mit Kindern (die ich in Kapitel 2 ausführlich darlege) die Konsequenz, dass wir ohne weitere Vorbereitungen, ohne Vorgaben oder einen Input meinerseits mit einer ergebnisoffenen Feldforschung beginnen sollten: Die Gruppe begab sich direkt ins Gericht. Die Kinder und ich starteten sozusagen gemeinsam bei Null, bei unserem Nicht-Verstehen und unserer Verwunderung über das Gericht. Wir besuchten also zunächst zusammen die Gerichte am Sievekingplatz; ohne vorab zu unterscheiden, was relevant und was nebensächlich ist, erkundeten wir mit sämtlichen Sinnen alles, was uns dort zugänglich war: die Büros und Aktenkammern, den Geruch der Gerichtssäle, den Paternoster, die Toiletten, das Angebot in der Mensa, den Sound der Treppenhäuser. Wir nahmen an Verhandlungen teil, ließen uns in der Sicherheitsschleuse mit Metalldetektoren durchsuchen, trafen Zeugenbetreuer_innen, Richter_innen und Strafanwälte und Strafanwältinnen. Wir riefen vom Park hoch zu den Häftlingen in der Untersuchungshaftanstalt, um Kontakt zu ihnen aufzunehmen. Währenddessen oder im Anschluss dokumentierten wir unsere Beobachtungen und Eindrücke. Bei den Aufgaben, die ich den Schüler_innen zu diesem Zweck gab, wählte ich Techniken und Formate, die das Gericht selbst verwendet, um auch über die Verfahren der Recherche selbst Erkenntnisse über

⁶ Vgl. Bernhard Herboldt / Melanie Mohren: *Die Institution*, Berlin: 2017, S. 18.

⁷ Vgl. Leonard Schatzman / Anselm L. Strauss: *Field research; strategies for a natural sociology*, Prentice-Hall: 1973, S. 2.

das Gericht zu sammeln: Wir schrieben Protokolle und Sachberichte, verfassten Zeugenaussagen, sammelten Asservate, bearbeiteten das *Bürgerliche Gesetzbuch*, indem wir Wörter strichen und neu kombinierten (siehe Materialteil 1, Nr. 17) und vieles mehr. So beforschten wir die Mittel des Gerichts, indem wir sie erprobten.

Eine zweite Phase dieses Projekts fand in Form von Proben unter den zugleich freien und kontrollierten Bedingungen des Theaterraums statt. Das ermöglichte uns einen spielerischen Zugang, in dem wir zu dem gewonnenen Material immer wieder auch Distanz einnehmen und Dokumentarisches mit Fiktivem kombinieren konnten. Zunächst beschäftigten wir uns in Rollenspielen mit dem Gerichtsprozess selbst. Wir sammelten Fälle, die auf eigenem Erleben oder auf der Erfindung der Kinder beruhten. (Siehe Materialteil 1, Nr. 18) Die Autor_innen der Fälle blieben dabei anonym. Dann luden wir Dietrich Kuhlbrodt, ehemaliger Staatsanwalt am Landgericht Hamburg, in das *Forschungstheater* ein. Mit ihm spielten wir die Verhandlungen der Fälle in unterschiedlichsten Konstellationen durch, wobei Kuhlbrodt seine eigene Rolle darstellte.⁸ Anschließend gingen wir stärker experimentell vor, indem wir unsere Texte collagierten und chorisch sprachen (siehe Materialteil 1, Nr. 4), Fotos aus Verhandlungen nachstellten und aus den Posen *tableaux vivants* entwickelten (siehe Materialteil 1, Nr. 16), mit einer Trennung von Ton und Bild im Bühnenraum arbeiteten (siehe Materialteil 1, Nr. 14), Geschichten zu Asservaten imaginierten (siehe Materialteil 1, Nr. 10) sowie selbst eine Verhandlung führten, in der wir das Gericht anklagten (siehe Materialteil 1, Nr. 14).

Schließlich brachten wir die so erarbeiteten Ergebnisse und Erkenntnisse wieder zurück in den Gerichtsraum und entwickelten das szenische Format einer Führung durch das Ziviljustizgebäude, in der die Kinder als Gastgeber_innen und thematische Spezialist_innen für das öffentlich eingeladene Publikum fungierten. Künstlerisch leitend war dabei eine Ästhetik des Labyrinthischen, die sich an der Unübersichtlichkeit des Ortes orientierte, welche die Kinder intensiv wahrnahmen und beschrieben. Wir schufen diese Ästhetik mithilfe komplizierter Gänge, die wiederholt an dieselben Orte führten und die räumliche Orientierung der Zuschauer_innen erschwerte (siehe Materialteil 1, Nr. 9), mit Karten des

⁸ Kuhlbrodt, der nach seiner Laufbahn als Jurist an zahlreichen Kunstprojekten beteiligt war und ist, antwortete auf meine Einladung: „Was Performance ist, habe ich ohne jede Gebührenzahlung im Gerichtssaal gelernt. Und was freie Rede ist, habe ich mit immensem Lampenfieber und einigem Gestotter als Schüler gelernt. Und was das ist, der Urteilsstil (weil weil weil) und der Gutachtenstil (daher daher daher) war in diesem Jahr mein Thema in der Performance *Das Grundgesetz* auf der Bühne.“ Vgl. auch die Dokumentation seines Besuches im Forschungstheater auf dem USB-Stick in der Anlage der Arbeit.

Gerichtgebäudes, die wir so manipulierten, dass sie keine sinnvolle Darstellung der Wege abbildeten (siehe Materialteil 1, Nr. 7), mit Sound, der durch Halleffekte den Raum gespenstisch vergrößerte, und indem wir dunkle Dachkammern aufsuchten, deren Grenzen durch die Zuschauer_innen eher erahnt als erkannt werden konnten. Die Führung verband verschiedene Stationen miteinander, in denen Forschungsergebnisse ausgestellt und Szenen dargestellt wurden.⁹

Die Erfahrungen der Inszenierungsarbeit, das Erlebnis der Inszenierung selbst sowie die Beobachtungen und Reaktionen der Kinder während der Feldforschungsphase waren Ausgangspunkt meiner anschließenden theoretischen Auseinandersetzung, welche den Inhalt von Kapitel 4 bildet. In diese bezog ich bewusst subjektive Faktoren wie die sinnlichen Erkenntnisse und ästhetischen Erfahrungen des Forschungsprozesses mit ein. Ein besonderer Fokus lag auf den Störungen, Widerständen und Problemen, die sich aufgrund des Forschungs-Setups ergeben hatten, insofern sich die Erwartungen der Kinder an das Gericht oft nicht erfüllten: Sie fanden dieses unübersichtlich, unverständlich und langweilten sich häufig. Sie waren fasziniert vom betriebenen bürokratischen Aufwand, beurteilten die Vorgänge jedoch als zu wenig theatral, dramatisch, feierlich und greifbar. Es waren Eindrücke wie diese, die mich während der nachträglichen theoretischen Untersuchung unserer Erforschung des Gerichts leiteten.

Instituieren als künstlerische Praxis: *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung am Forschungstheater/FUNDUS Theater*¹⁰

Während sich die erste künstlerische Arbeit also stark auf die Feldforschung und das real existierende Gericht bezog, sollte die zweite Inszenierung eher spekulativen Charakter haben und (auf spielerische, hypothetische Weise) einen Vorschlag zum Phänomen der Institutionierung machen. Denn das Recht wird durch kaum einen anderen Aspekt so wesentlich bestimmt wie

⁹ *Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude*, Aufführung am 16.05.2013, Ziviljustizgebäude Sievekingplatz 1, 20355 Hamburg. Elise v. Bernstorff (Konzept, Regie) mit der Klasse 7b des Europagymnasiums Hamm, Hanno Krieg (pädagogische Mitarbeit, Videodokumentation, dramaturgische Beratung) Michaela Troschier (Lehrerin, pädagogische Mitarbeit), Lani Tran-Duc (Raum), Katharina Kellermann (Musik/Sound), Greta Granderrath (Assistenz).

¹⁰ *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung*, Aufführung am 06.05.2014 im FUNDUS Theater / Forschungstheater Hamburg. Von und mit: Jim Ismael Anton, Justus Berger, Cecilia Meyer-Abich, Lilo Schmolke, Konzept/Regie: Elise v. Bernstorff, Assistenz/Dramaturgie: Greta Granderrath, Bühnenbild: Gonzalo Barahona, Robe: Mareike Bongers, Sound: Katharina Kellermann, Technik/Licht: Frank Helmrich.

durch denjenigen des Gründens: Recht kommt durch Rechtsetzung in die Welt und es nimmt ständig und ohne Unterlass Setzungen vor. Dabei treffen die zur Instituierung Bemächtigten Entscheidungen im Hinblick darauf, wen die Institution auf welche Weise repräsentiert. Was aber kennzeichnet die Repräsentation in der Institution des Gerichts? Und in welcher Weise hängt sie mit Strukturen der Stellvertretung zusammen, die zu den auffälligsten Erscheinungsformen der Rechtsprechung gehören? Wichtig war es mir dabei in theoretischer wie in künstlerisch-praktischer Hinsicht, einen kritischen Abstand zu Fragen der Repräsentation und Stellvertretung einzunehmen: Ein Sprechen-Für steht häufig in der Gefahr, ein Sprechen-Über zu sein, das entlang bestehender Dominanzverhältnisse jene bevormundet, denen es eine Stimme zu geben versucht.¹¹ Dies betrifft nicht zuletzt Kinder, insofern sich diese häufig in der Position befinden, nicht für sich selbst sprechen zu können, sondern von Erwachsenen vertreten zu werden. Indem die Kinder in dieser künstlerischen Forschung und der resultierenden Performance nun umgekehrt Erwachsene vertraten, spielten wir mit den üblichen Dominanzverhältnissen. Ich versuchte in diesem Sinne, eine Lücke für das Unvertretbare in der Stellvertretung, das Ungesicherte jeder Repräsentation zu lassen und sichtbar zu machen, dass die Stellvertretung den Vertretenen nie vollständig repräsentieren kann.

Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung, so der Titel der Performance, hat daher Fälle und Akteur_innen, die an den Rändern unseres Rechtssystems stehen, ins Zentrum gestellt und miteinander in Beziehung gebracht. Die Hauptkritik der Schüler_innen während der Feldforschung richtete sich, wie beschrieben, an die labyrinthische Bürokratie der gerichtlichen Praktiken; sie vermissten die Verhandlung, in welcher der Konflikt vor Publikum zur Sprache kommt und beklagten mithin einen Mangel an Verständlichkeit und theatraler Öffentlichkeit. Wir suchten daraufhin nach nicht-justiziablen Fällen, nach Fällen, die aus dem Rechtssystem fallen, nach Querulant_innen, Prozessverlierer_innen oder nach Kläger_innen, die ihren Fall gar nicht erst am Gericht vorbringen konnten. Diese vom Justizsystem ausgeschlossenen Akteur_innen wurden nun vor der Öffentlichkeit des Theaterpublikums von den Schüler_innen vertreten. Dabei ging es einerseits um die Betroffenen und ihre Streitfälle sowie andererseits um die Verfahrensweisen des Gerichts, einschließlich der diesen zugrundeliegenden Akte des Instituierens. Sich die Form einer Institution zu geben, zwingt zum Vergleich, zur Distanzierung und fordert zum

¹¹ Vgl. Katrin Trüstedt: „Die Person als Stellvertreter“, in: Jörg Dünne / Martin J. Schäfer (Hgg.): *Unübersetzbarkeit/Les Intraduisibles*, Paris: 2013), S. 321–330, hier: S. 329.

Widerspruch auf, aber auch zur intensiven Beschäftigung mit dieser Institution selbst. Unsere Setzung, unsere Gründung erfuhr dadurch eine Ausrichtung, die im ständigen Bezug zum Forschungsgegenstand blieb. Darin zeigte sich wie im ersten Projekt ein ethnographischer Zug, der aber hier deutlich abstrakter als in der dort durchgeführten Feldforschung ausfiel. Das Gericht, das wir für das zweite Projekt im Theaterraum gründeten, sollte uns eine sowohl künstlerische als auch theoretische Auseinandersetzung mit der Stellvertretung ermöglichen, welche in Kapitel 5 dargestellt und ausgewertet wird.

Aufbau und Inhalt der Dissertation

Zwar steht die Darstellung und theoretische Auswertung der beschriebenen künstlerischen Forschungsprojekte im Zentrum der vorliegenden Arbeit, doch gingen diesen theoretische und methodologische Überlegungen voraus, die ihre jeweilige Prägung bestimmten. Diese sollen auch hier zur Problematisierung der gewählten künstlerisch-wissenschaftlichen Mittel und Zwecke diskutiert werden. Die im Folgenden ausgeführten Überlegungen betreffen das Forschungsdesign, die Poetik und Methoden der künstlerischen Forschung mit Kindern im Theater. Sie sind also selbst nicht Ergebnisse der künstlerischen Forschung am Gericht, sondern deren Grundlage.

Kapitel 2 versammelt in diesem Sinne *Methodische Vorüberlegungen zur künstlerischen Forschung mit Kindern: Das Undisziplinierte im Transdisziplinären* und behandelt dabei insbesondere das Verhältnis zu den Kindern in der künstlerischen Forschung, ihre Position und Rolle im Forschungssetup, enthält aber auch den Entwurf einer Methodologie als Skizze eines Anspruchs und einer Form solcher künstlerischen Forschungsprojekte. Wie kommt künstlerische Forschung mit Kindern zusammen, wo liegen die Chancen und Gefahren? Wie lässt sich vermeiden, dass die Künstlerin und die Kinder Inhalte wiederholen, die bereits im Vorhinein begriffen worden sind? Das Kapitel entwickelt die Vorstellung einer pädagogischen Zurückhaltung, die eine gewisse experimentelle Offenheit in den Forschungsprozess einspeist. Kapitel 3 über *Die Szene des Gerichts* analysiert im Anschluss die raumzeitlichen Bedingungen der Rechtsprechung im Rückgriff auf ihre historische Entwicklung. An Motiven orientiert, die uns in unseren künstlerischen Arbeiten begegneten, und mittels ihrer Genealogien, arbeite ich den intrinsischen Darstellungscharakter der Jurisdiktion heraus und gebe einen Einblick über diejenigen Aspekte der Geschichte und Theorie der Kulturtechniken der Rechtsprechung, die in der

Konzeption meiner künstlerischen Forschung mit den Kindern Bedeutung erlangten. Der historische Bezug soll Aufschluss über die aktuell wirksamen Seins- und Funktionsweisen des Gerichtes verschaffen. Zudem gebe ich hier einen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung zum Verhältnis von Rechtsprechung und Performance/Theater und kontextualisiere damit meine eigene künstlerische Vorgehensweise.

Die beiden darauf folgenden Kapitel bringen nun die zwei künstlerischen Forschungsprojekte selbst zur Darstellung, und zwar im Spannungsfeld zwischen (kultur-)wissenschaftlicher Interpretation, theoretischer Kritik und künstlerischer Wissensbildung. Sie tragen dabei das Wissen zusammen, das aus dem Recherche- und Produktionsprozess hervorging, das die Kinder durch ihre Perspektiven einbrachten und das die künstlerischen Arbeiten selbst letztlich verkörperten.¹² In Kapitel 4 über *Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts* beziehe ich mich auf die empirische Erkundung des Justizforums Hamburg Mitte und die daraus resultierende Inszenierung *Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude*. Historisch und systematisch untersuche ich die Gemeinsamkeiten von Gericht und Theater. Die empirischen Formen, in denen sich das Gericht uns heute darstellt, und die empirischen Formen des Theaters kommen dabei zur Sprache und werden zueinander in Beziehung gesetzt. Die Wahrnehmungen der Kinder führen mich zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem bürokratischen Dispositiv der Rechtsprechung. Kapitel 5 über *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung am Forschungstheater* schließlich untersucht, ausgehend von der zweiten künstlerischen Arbeit am Forschungstheater, das Motiv der Stellvertretung und die Struktur der Instituierung. Den Schluss der Arbeit bildet eine Betrachtung der Theatralität und Performativität des Gerichtes, wie sie sich mir in unserer Forschung dargestellt hat.

¹² Zur Spezifität künstlerischer Wissensbildung vgl. Kathrin Busch: „wissen anders denken“, in: Kathrin Busch (Hg.): *anderes wissen*, Paderborn 2016, S. 10–32.

2. Methodische Vorüberlegungen zur künstlerischen Forschung mit Kindern: Das Undisziplinierte im Transdisziplinären

Die Anmut der Kinder besteht und sie besteht vor allem als ein Korrektiv der Gesellschaft; sie ist eine der Anweisungen, die uns auf das ‚nicht disziplinierte Glück‘ gegeben sind.
WALTER BENJAMIN¹³.

Was bedeutet es grundsätzlich, mit Kindern zu forschen? Historisch und geographisch gibt und gab es unterschiedliche Vorstellungen davon, was die Besonderheit von Kindern ausmacht.¹⁴ Unbestreitbar ist, dass Kinder sich ebenso stark voneinander unterscheiden wie Erwachsene; doch auch unter der Voraussetzung, jede Romantisierung der Kindheit zu vermeiden, differieren Projektverlauf und -ergebnisse substantiell, wenn man kollektiv mit Kindern und nicht mit Erwachsenen forscht. Der künstlerischen Forschung zur Rechtsprechung ging daher die Beschäftigung mit der Rolle der Kinder in der Forschung voraus. Im Folgenden diskutiere ich Voraussetzungen einer künstlerischen und transdisziplinären Arbeit mit Kindern anhand eines Theaterprojektes, das ich als Dramaturgin begleitete.¹⁵ Es war mir wichtig, auch die methodische Konzeption des Projektes im Kontakt mit Kindern und mit jener anderen Form des Denkens entlang und vermittelt der Kunst zu entwickeln.¹⁶ Entscheidende Impulse für die Konzeption der künstlerischen Forschung mit Kindern entnehme ich Walter Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“.¹⁷ Dabei beziehe ich mich auf rechtsphilosophische Überlegungen Benjamins, indem ich das forschende Theater mit Kindern als „reines Mittel“ entwerfe. Mit der Lektüre von Jacques

¹³ Walter Benjamin: *Briefe*, Bd. II, hrsg. von Gershom Scholem / Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main: 1978, S. 854.

¹⁴ Vgl. Gabriele Gloger-Tippelt / Rudolf Tippelt: „Kindheit und kindliche Entwicklung als soziale Konstruktionen“, in: *Bildung und Erziehung*, Band 39, Heft 2, 1986, S. 149–164.

¹⁵ Als *transdisziplinär* bezeichne ich diese konkrete Forschungssituation, da in ihr künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnis- und Darstellungsweisen verbunden sowie praktisches Wissen und lebensweltliche Expertise integriert wurden.

¹⁶ Vgl. Busch: *anderes wissen*.

¹⁷ Walter Benjamin: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II.2, hrsg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: 1999, S. 763–769.

Rancières *Der unwissende Lehrmeister*¹⁸ schließlich werde ich versuchen, die methodische Grundhaltung in meiner transdisziplinären Forschung mit Kindern darzulegen und zu konkretisieren.

Wie jeder sozialen Praxis liegt auch der künstlerischen Forschung mit Kindern eine spezifische Politik zugrunde. Der Diskurs, der diese zu begreifen versucht, organisiert sich um den strittigen Begriff der Pädagogik. Eine theoretische Auseinandersetzung mit diesem Begriff und seinem Verhältnis zur Forschung soll der kritischen Selbstverständigung und -positionierung in einem ethisch und epistemologisch komplexen Feld dienen. In *Das jüngste Gericht* fungiere ich als Initiatorin und – in den Worten Walter Benjamins – als Spielleiterin, ich forsche als Erwachsene zusammen mit Kindern. Dem Projekt ist daher unausweichlich ein pädagogisches Verhältnis zu eigen, denn allein diese Rahmung produziert bestimmte, ihrer traditionellen Tendenz nach hierarchische Machtverhältnisse.¹⁹ Das pädagogische Verhältnis muss jedoch als ein wechselseitiges begriffen werden, in dem auch die Kinder Setzungen vornehmen, Einfluss und Macht ausüben. Es ist diese Spannung, die ich im Folgenden im Verhältnis von Pädagogik und Forschung und mit Bezug auf den genannten Aufsatz von Benjamin darstellen und dessen politische Dimension ich dabei herausstellen möchte. Diese hat dabei entweder eine Macht erhaltende, stabilisierende oder eine emanzipatorische, verändernde Funktion – auch dies ein Verhältnis, das sich mit Benjamin erhellen lässt, und zwar nicht nur durch seine Überlegungen zum proletarischen Kindertheater, sondern auch durch seine Auseinandersetzung mit der juristischen Beziehung zwischen Recht und Gewalt.

Als Anlass und Prüfstein der Theorie dient dabei das Theaterprojekt *ABC für Aussteiger* (im Folgenden auch kurz *ABC*), das ich als Dramaturgin 2011/2012 mitgestaltet habe und das im Rahmen des Festivals *Jump & Run – Schule als System*, initiiert von Junges DT, Hebbel am Ufer (HAU) und Theater an der Parkaue, stattfand.²⁰ Aus der theoretischen Reflexion dieser künstlerischen Zusammenarbeit mit Kindern im Kontext von Benjamin und

¹⁸ Jacques Rancières: *Der unwissende Lehrmeister (Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: 1987), Wien: 2009².

¹⁹ „Jedes Verhältnis von ‚Hegemonie‘ ist ein pädagogisches Verhältnis“ schreibt der marxistische Philosoph Antonio Gramsci. Antonio Gramsci: *Erziehung und Bildung. Gramsci-Reader*, hrsg. von Andreas Merken, Hamburg: 2004, S. 80.

²⁰ Das Projekt ist 2011/2012 in Zusammenarbeit zwischen dem portugiesischen Künstler Márcio Carvalho und der Klasse 7.2 der Lina-Morgenstern-Schule, dem Lehrer Udo Kesy und der Lehrerin Antje Siehler entstanden. Die Aufführung fand am 11.05.2012 im HAU Berlin statt.

Rancière entwickle ich eine Haltung zur künstlerischen Forschung mit Kindern im Theater, die unserer kollektiven Erforschung der Rechtsprechung zugrunde liegen sollte.

Die revolutionäre Pädagogik des proletarischen Kindertheaters

In seinem „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ von 1928 konzipiert Walter Benjamin das Kindertheater als Zäsur im Erziehungswerk; entgegen seiner Instrumentalisierung als pädagogisches Werkzeug entwirft er es gerade als Unterbrechung jeglicher Erziehung. Der Einsatz meines Textes ist die These, dass Benjamin an diese Unterbrechung implizit auch einen Forschungscharakter des Kindertheaters bindet. Die Art dieser Unterbrechung und den Aspekt der Forschung des proletarischen Kindertheaters möchte ich im Folgenden genauer bestimmen.

Das theoretische Programm Benjamins geht zurück auf seine Auseinandersetzung mit der Theaterarbeit von Asja Lācis, einer lettischen Schauspielerin, Regisseurin und Theaterleiterin, die nach der Oktoberrevolution in Orel ein Kindertheater gründete, das einen Modellversuch umfassender ästhetischer Erziehung darstellte. In der proletarischen Erziehung, deren Programmatik Benjamin in seinem Text entwickelt, soll nicht zu einer Idee erzogen werden; anstatt einer *Erziehung zu*, die die Kinder Gehorsam lehrt, entwickelt er die Idee einer *Erziehung in*, die den Kindern die Erfahrung ihrer Kindheit garantiert. Das *in*, in dem Erziehung stattfindet, soll das Kindertheater sein, denn hier wird das Leben gerahmt und erscheint „als Gebiet“ auf dem Theater.²¹ So kann die Erziehung das ganze Leben des Kindes ergreifen, dabei aber gleichzeitig auf ein begrenztes Gebiet beschränkt bleiben.²² Wichtig ist, dass der Theaterleiter in keiner Weise unmittelbar auf die Kinder einwirkt: nur mittelbarer Einwirkung über Stoffe, Aufgaben und Veranstaltungen soll das Kind ausgesetzt sein. Anstelle von Intentionalität und Instrumentalität auf Seiten der Erzieher ist die Theaterarbeit von Geschehenlassen und Nichts-Tun geprägt.

Benjamins Text ist überraschend aktuell, es finden sich zahlreiche Parallelen zu einer zeitgenössischen Konzeption von künstlerischer Forschung mit Kindern. So soll Theater hier nicht auf Profit oder Sensation ausgerichtet sein,²³ die Kinder sollen keine Kunstleistung erbringen;²⁴ vielmehr stehen die Improvisation und der ephemere Moment im Zentrum der

²¹ Benjamin, „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, S. 764.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 765.

²⁴ Ebd., S. 767.

Arbeit, die sich wesentlich vorläufig, spielerisch und kollektiv ereignet. Es sind auch Benjamins Äußerungen zur kindlichen Geste zu nennen (in dieser Programmschrift widmet er sich interessanterweise erstmalig dem Topos der Geste), die die Rolle des handelnden Körpers und seiner Materialität für die Theaterarbeit mit Kindern betonen. Hier nimmt Benjamin bereits die spätere Bedeutung des Körpers für neue Formen theatraler Darstellung vorweg (unter anderem in der Performance, in der die unmittelbare körperliche Handlung und Präsenz zum Mittelpunkt der Darstellung wird).²⁵ Er verortet die Geste im Kindertheater zwischen Konzepten von Körperwissen, beobachtender Forschung, Mimesis und künstlerischer Schöpfung, wenn er schreibt, „daß der Maler [...] ein Mann [ist], der mit der Hand da näher zusieht, wo das Auge erlahmt, der die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand überführt“²⁶. Weiter heißt es: „Schöpferische Innervation in exaktem Zusammenhang mit der rezeptiven ist jede kindliche Geste“.²⁷ Die Geste wird von Benjamin als vorbewusst verstanden, jedoch nicht im Sinne eines psychologischen oder der Gesellschaft entzogenen Unbewussten,²⁸ sondern als eine Schwelle, auf der die unreflektierte, intentionslose Reaktion auf Welt in den äußeren und kollektiven Bereich der Dinge und Körper übergeht. Darin beruht die Gegenwärtigkeit des Phänomens der kindlichen Geste in der Beschreibung Benjamins.²⁹

Wenn man dieses „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ beim Wort nimmt, so entwickelt Benjamin darin keinesfalls eine Theaterpraxis, in der dem Kind ein gewisser Grad an Teilhabe als wohlmeinendes Zugeständnis eingeräumt wird. Stattdessen wird dem Kind eine anarchische und Ordnungen aufbrechende Kraft zugeschrieben, die sich im Spiel des Kollektivs radikal entbindet. Der Spielleiter beobachtet und wird selbst auf die kindliche Erfahrung verpflichtet, denn aus dem Kind spricht ein revolutionäres Potential. Der Gedanke an eine umwälzende Kraft des Kindes kommt dem Leser oder der Leserin des Programms nicht erst, wenn Benjamin am Ende des Textes in der kindlichen Geste das

²⁵ In Bezug auf die Rolle der Geste vgl. auch Benjamins Texte zum epischen Theater, unter anderem Walter Benjamin: „Über das mimetische Vermögen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II/1, hrsg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: 1991, S. 210–213.

²⁶ Ebd., S. 766.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. hierzu Äußerungen von Benjamin, dass „das Kind kein Robinson“ sei und „Kinder keine abgesonderte Gemeinschaft“, sondern „ein Teil des Volkes und der Klasse, aus der sie kommen“. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/Main: 1991, S. 117.

²⁹ Ebd., S. 766.

revolutionär wirksame, geheime Signal des Kommenden liest.³⁰ Denn Benjamin vergleicht bereits zuvor das Kollektivum Kind mit den Kollektiven der Volksversammlung, des Heeres, der Fabrik und schreibt ihm eine gewaltige und aktuelle Wirkmacht zu.

Das proletarische Kindertheater als „reines Mittel“

Mit Blick auf Benjamins Konzept einer Politik reiner Mittelbarkeit, das er in „Zur Kritik der Gewalt“³¹ entwickelt, wird die Radikalität dieser Kraft deutlich, vor der sich die Bourgeoisie, wie Benjamin im Kindertheaterprogramm schreibt, nicht umsonst fürchtet. Hier untersucht Benjamin die der Rechtsordnung inhärente Gewalt, die gründende Ursprungsgewalt des Rechts, und entwirft ein anarchisches (im Sinne von *an-arché*, ursprungslos) Programm, in dem die Gewalt als Mittel einer Rechtsordnung potentiell von einer anderen Gewalt überwunden werden kann, von einer Gewalt, die sich manifestiert, ohne zu gründen, die jenseits von Autoritäts- oder Souveränitätsbeziehung steht. Diese Gewalt entsetzt bestehende Ordnungen. Benjamin beschreibt sie anhand des proletarischen Generalstreiks. Der Inhalt oder Gegenstand dieser Entsetzung lässt sich nicht positiv bestimmen, sie richtet sich auf nichts Bestimmtes; sie wendet sich vielmehr gegen die Setzung, die Instituierung, das Programm selbst, *richtet* sich also nicht.³² Laut Benjamin ist der proletarische Generalstreik ein „politisches Ereignis, aber eines, das alle kanonischen Bestimmungen des Politischen – und des Ereignisses – zerbricht.“³³ Die Unterscheidung zwischen politischem und proletarischem Generalstreik verdeutlicht das Wesen des letzteren.³⁴ Während der politische Generalstreik sich auf einen Wechsel der Herrschaftsverhältnisse richtet, dabei aber das Prinzip der Staatsgewalt erhält, zerschlägt der proletarische Generalstreik jede Staatsgewalt. Er verursacht keine Modifikation der Verhältnisse, sondern die Revolution, den Umsturz, um eine nach grundsätzlich anderen Regeln funktionierende, von Autorität wie Recht befreite Ordnung entstehen zu lassen. Das Proletariat ist für Benjamin die einzige politische Kraft und

³⁰ Ebd., S. 769.

³¹ Walter Benjamin: „Zur Kritik der Gewalt“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II/1, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/Main: 1999, S. 179–204.

³² Vgl. Werner Hamacher: „Affirmativ. Streik“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt darstellen?*, Frankfurt/Main, S. 340–371, hier: S. 246.

³³ Benjamin: „Zur Kritik der Gewalt“, S. 193.

³⁴ Benjamin bezieht sich auf die Unterscheidung von politischem und proletarischem Generalstreik, die George Sorel in *Réflexions sur la violence* entwickelt. George Sorel: *Über die Gewalt (Réflexions sur la violence)*, Paris: 1908), Frankfurt/Main: 1969.

der proletarische Generalstreik das genuine Medium der Politik, die einzige Politik, die nicht instrumentell als Mittel *zu* Zwecken dient, sondern als Mittel *ohne* Zweck wirkt.

Wenn man diese Logik der entsetzenden Gewalt auf das Kindertheater überträgt, so müsste das pädagogische Verhältnis gänzlich ausgesetzt werden; die Erwachsenen dürften sich der Kinder nicht als Mittel zu einem Zweck bedienen; auch nicht als Mittel für eine spezifische gesellschaftsverändernde Politik, die Entwicklung der Produktivkräfte oder ähnliches. Vielmehr müsste es den Charakter „reiner Mittel“ haben, also nicht autoritär, nicht einer Intention unterworfen sein und keinen spezifischen Willen durchsetzen wollen, um so (neue, noch unbekannte, kommende) Ordnungsverhältnisse begründen zu können. Über die reinen Mittel schreibt Benjamin, dass sie rein sind, solange sich in ihnen nur sie selbst, ihre eigene Mittelbarkeit, mitteilt.³⁵

Den rechtmäßigen und rechtswidrigen Mitteln aller Art, die doch samt und sonders Gewalt sind, dürfen nämlich als reine Mittel die gewaltlosen gegenübergestellt werden. Herzenshöflichkeit, Neigung, Friedensliebe, Vertrauen und was sich sonst hier noch nennen ließe, sind deren subjektive Voraussetzung. Ihre objektive Erscheinung aber bestimmt das Gesetz (dessen gewaltige Tragweite hier nicht zu erörtern ist), daß reine Mittel niemals solche unmittelbarer, sondern stets mittelbarer Lösungen sind.³⁶

In Übereinstimmung mit der hier entworfenen „Politik reiner Mittelbarkeit“ wirkt der Leiter im proletarischen Kindertheater nicht unmittelbar auf das Kind ein, sondern lediglich mittelbar durch Stoffe und Aufgaben oder indem er Anlässe schafft. Zu diesen Mitteln setzt sich das Kind selbstbestimmt in Beziehung. Die Erziehung vollzieht sich daher nicht von Mensch zu Mensch, von Lehrer_in zu Schüler_in, sondern nur auf dem (Um-)Weg über die Sachen. Die Potenz der reinen Mittel liegt darin, die geschichtliche Zirkelfigur von Privilegierung und Unterdrückung zu durchbrechen. Parallel dazu müsste das Kindertheater den unendlichen Kreislauf von Unterweisung und Emanzipation (oder genauer, wie wir später mit Rancière sehen werden, den Kreislauf von Unterweisung und gradueller Emanzipation) durchqueren. Sein Gesetz wäre nicht die Wiederholung, Produktion oder Repräsentation, nicht die verstetigende Performanz, sondern eine radikal andere Ordnung, eine anarchische, kindliche (Un-) Ordnung, die man als eine Ordnung des „unverfassten“³⁷, nicht disziplinierten Lebens bezeichnen könnte. Das proletarische Kindertheater würde nichts darstellen oder herstellen, es wäre weder konstativ noch thetisch, sondern setzungslos, denn die Setzung selbst ist bereits der Rücksicht auf das Bestehende untergeordnet und macht jede

³⁵ Vgl. Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt“, S. 347.

³⁶ Ebd., S. 191.

³⁷ Benjamin benutzt diesen Begriff ebd., S. 130.

Handlung zum Mittel seiner Erhaltung. Wie diese Elemente mit einer künstlerischen Forschung zusammenzudenken sind, werde ich anhand des praktischen Beispiels aufzeigen.

Doch zuvor muss erwähnt werden, dass sich Benjamins Konzeption des Proletariats auch hinzuziehen lässt, um seine latente romantische Idealisierung des Kindes als Verkörperung eines anarchischen, wilden und befreiten Daseins zu vermeiden. In den frühen Texten des Philosophen erscheint das Proletariat als die Klasse, die sich im und durch den Generalstreik konstituiert. Da sich reine revolutionäre Gewalt nicht eindeutig bestimmen lässt, kann unmöglich definiert werden, wer zum Proletariat gehört und wer nicht – jede Identifizierung wäre bereits Teil eines (ideologischen) Programms.³⁸ Jeder proletarische Generalstreik befindet sich auf einer Grenze zwischen politischem und anarchistischem Streik und entzieht sich dem eindeutigen Erkennen. Dementsprechend müsste man auch das proletarische Kindertheater als eines beschreiben, das nie ganz verwirklicht oder eindeutig erkannt werden kann. Es bringt das im Spiel befreite Kind erst im Vollzug selbst hervor. Es konstituiert sich retroaktiv, erst in der Rückschau wird es sichtbar: Es wird ein proletarisches Kindertheater gewesen sein.

Der Verweis auf den proletarischen Generalstreik macht deutlich, welche Tragweite die benjaminsche Politik der reinen Mittel hat, zu denen das proletarische Kindertheater zu zählen ist.³⁹ Die Analogie von Generalstreik und Kindertheater in Benjamins Denken drängt sich auf, allerdings hat der Vergleich auch seine Grenzen: So findet das proletarische Kindertheater anders als der proletarische Generalstreik nur in einem begrenzten und der gesellschaftlichen Wirklichkeit entrückten Rahmen statt. Benjamin vergleicht es mit dem Karneval: temporär werden die bestehenden Verhältnisse umgekehrt, die Kinder belehren von der Bühne herab die Erzieher_innen. Dem Karneval ist eine fundamentale Dialektik eigen: Subversiv und anti-hierarchisch kehrt er die bestehende Ordnung um, aber als geduldeter Teil dieser Ordnung: Zeitlich begrenzt und mit der Funktion eines Ventils für gesellschaftliche Spannungen ist er zugleich machterhaltend. Ganz in diesem Sinne verbleibt

³⁸ Vgl. Hamacher: „Afformativ“, Fußnote 9, S. 366.

³⁹ Um aufzuzeigen, wie der Begriff der reinen Gewalt jenseits des spezifischen, eventuell utopischen Beispiels des proletarischen Generalstreiks zu denken ist und sich auf das proletarische Kindertheater beziehen lässt, ist neben dem proletarischen Generalstreik noch eine andere Konzeption Benjamins aufzusuchen: die Kategorie des Ausdruckslosen in seinem Text *Goethes Wahlverwandtschaften*. (Walter Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: Ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Band I. 1, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/Main: 1974, S. 123–201) Hier zeigt sich, dass es die „reine Gewalt“, die „reinen Mittel“ auch im Ästhetischen gibt: Das Ausdruckslose ist wie der Streik (und wie das proletarische Kindertheater) eine Unterbrechung, die eine (ästhetische) Totalität aufsperrt, die nicht setzt, nicht gestaltet oder umgestaltet. (Vgl. Hamacher: „Afformativ“)

auch die benjaminsche Konzeption des Kindertheaters in einer dialektischen Spannung zwischen Lehre und Belehrttem oder Belehrter, sie verbleibt in einem pädagogischen Verhältnis. Das Kindertheater wendet die Hierarchie momentan um, entsetzt sie aber nicht im Sinne einer vollständigen Zerschlagung der Machtverhältnisse, wie es die reine Gewalt des proletarischen Generalstreiks Benjamin zufolge vermag. Das pädagogische Verhältnis zwischen Lehrer_in und Belehrttem, Belehrter wird im Spiel zwar *nur* umgekehrt, wobei die Logik des Machtgefälles intakt bleibt, doch scheint, wie ich ausgeführt habe, im proletarischen Kindertheater der Gedanke einer – immer im Rahmen des Spiels, der Bühne verbleibenden – revolutionären Entsetzung des pädagogischen Verhältnisses auf, auch wenn Benjamin es hier bei Andeutungen beläßt.

Der Aspekt der Forschung im proletarischen Kindertheater

Wenn man den Text als implizite Poetik eines künstlerischen Forschens mit Kindern liest, zeichnet sich diese Arbeit durch Beobachtung, Ergebnisoffenheit, Improvisation, Involviertheit des Körpers und Prozessorientierung aus. Forschung findet dabei auf verschiedenen Ebenen statt: Die Kinder forschen an den Stoffen, die die Theaterleiterin oder der Theaterleiter ihnen zur Verfügung stellt, und die Erwachsenen forschen an den Kindern, indem sie sie beobachten, ohne auf eine Erkenntnis über oder Einflussnahme auf die Kinder abzielen. Das konventionelle Autoritätsverhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern wird dabei umgekehrt: Während die Kinder sich vom Erzieher befreien und ihr Verhalten im Kollektiv selbst korrigieren, werden die Erwachsenen durch die Kinder moralisch erzogen.⁴⁰ Der Leiter/die Leiterin beobachtet das Kind, er/sie liest die Befehle und Signale, die aus der Welt des Kindes kommen.

Das forschende Kindertheater darf demnach nicht auf ein *Produkt* orientiert sein, denn der Prozess der Erkundung durch die Kinder steht im Mittelpunkt der Arbeit. Dieser wird nicht dem Zweck einer Festsetzung der Kunstleistung der Kinder im Werk untergeordnet. Die Kinder arbeiten im *Kollektiv*. Jede Einflussnahme des Spielleiters/der Spielleiterin auf die Kinder geschieht nur *vermittelt* über Gegenstände, Inhalte oder Aufträge. Damit geht die *Unterlassung* jedweder Erziehungspraktik – ob einfühlend, autoritär oder auf ‚innere Selbstführung‘ abzielend – einher, die alles Wissen suspendiert und Raum für Ungeahntes, Unerschlossenes und Unformiertes schafft. Der Erzieher/Die Erzieherin nimmt die Position eines Beobachters/einer Beobachterin ein, der/die von der Welt der Kinder lernt,

⁴⁰ Benjamin: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, S. 767.

Augenzeuge/Augenzeugin der Kraft des kindlichen Kollektivs wird. Darin kann er/sie einen Vorschein auf den befreiten Menschen wahrnehmen, denn die Gesten der Kinder evozieren eine Gegenwelt zur zweckrational organisierten Gesellschaft. Die Erzieherin/der Erzieher hat die Möglichkeit, sich durch die aufmerksame Beobachtung das vergessene Glücksversprechen zu vergegenwärtigen, das die Erfahrung der Kindheit ist.⁴¹ Im Sinne des benjaminschen Messianismus wird hier etwas Zu-kommendes, Zu-künftiges erkennbar, das die radikale Entbindung jeglicher Lehrer-Schüler-Hierarchie verheißt. Das Glücksversprechen, das laut Benjamin im Rahmen des Kindertheaters für die Erwachsenen und die Kinder erfahrbar wird, ruft ins Bewusstsein, dass Fortschrittsrationalität, Disziplin und Produktivkraftentwicklung nicht mit Emanzipation zu verwechseln sind (diesen kritischen Begriff von Emanzipation teilt Jacques Rancière mit Benjamin, wie wir später noch sehen werden).

Nachdem ich beschrieben habe, was das proletarische Kindertheater bei Benjamin ausmacht und inwiefern es sich als ein forschendes Lesen lässt, möchte ich im Folgenden die Gedanken Benjamins anhand eines Beispiels aus der Praxis künstlerischen und transdisziplinären Forschens mit Kindern diskutieren und aufzeigen, wie sich durch den Aspekt der Forschung das klassische pädagogische Verhältnis verändert.

Die Ausweitung der Kunstzone

Wie nun verhalten sich diese theoretischen Überlegungen zu dem künstlerischen Projekt, mir dem ich mich nun beschäftigen möchte, dem *ABC für Aussteiger*? Die künstlerische Leitung⁴² von *Jump & Run*, dem Festival, das den Rahmen bildete, entwickelte ein Konzept, das als gemeinsamen Gegenstand aller Projekte die Untersuchung von Strategien des Lernens und der Anpassung, des Vorankommens, des Scheiterns und der Koexistenz im System Schule vorsah. Hier wurde ein explizit forschendes Interesse formuliert, welches ein Forschungssetting konstituierte, das sowohl den Blick von außen (Künstler_innen und Dramaturg_innen), als auch Perspektiven von Betroffenen aus dem Inneren des

⁴¹ Benjamin fordert jedoch, dass diese Vergegenwärtigung eine „unsentimentale Aktivität“ (ebd., S. 768) sei, welche zu einem kritischen Moment der historischen Erfahrung und Erkenntnis wird. Das Glücksversprechen der Kindheit ist nicht mit „larmoyanten Kindheitserinnerungen“ zu verwechseln (ebd., S. 768), sondern dient der Klärung und Enthüllung der eigenen Kindheit, in dem es die Züge des Kommenden wiedererkennt, die Gewissheit vermittelt, die Kindheit erfahren zu haben, und eine Dringlichkeit hervorruft, „sein Schicksal dem entfremdeten Gesellschaftszustand zu entreißen, der ihn von seinem ersten Glück entfernt hat.“ Mi-Ae Yun: *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*, Göttingen: 2000, S. 62.

⁴² Die künstlerische Leitung bestand aus Mijke Harmsen, Camilla Schlie und Kristina Stang.

Untersuchungsgegenstandes (Lehrer_innen und Schüler_innen) vorsah. Die Forschung war angelegt als ein Teil der Vorbereitung und Erarbeitung der Projekte, die am Ende als gemeinsam erarbeitete Inszenierungen auf dem Abschlussfestival präsentiert wurden.

Bei den ersten Treffen mit der Klasse kristallisierte sich heraus, dass die Schüler_innen sehr mit Techniken des Aussteigens aus dem Unterricht beschäftigt waren. Eine Materialsammlung zu dem Thema führte zu einer aktiven Beteiligung der Schüler_innen: Sie genossen ganz offensichtlich ihren Expertenstatus und weihten uns ein in die Tricks und Kniffe, mit deren Hilfe man sich im Unterricht ablenkt, die Zeit vertreibt oder aus dem Klassenzimmer kommt. Wir waren erstaunt über die Virtuosität und Raffinesse, mit der die Manöver entwickelt und umgesetzt wurden. Als wir anfangen, szenisch mit dem Material zu arbeiten, begannen die Grenzen zwischen Schulalltag und Theaterpraxis schnell zu verwischen. Arbeitet die Schülerin, die während der Szene die ganze Zeit mit ihrer Nachbarin tuschelt, nun besonders gut mit oder boykottiert sie das Projekt? Wie reagieren die Erwachsenen, wenn sich ein Schüler mit Bauchschmerzen meldet, nachdem wir gerade 10 Minuten lang Ausreden gesammelt haben, mit deren Hilfe man ins Krankenzimmer geschickt wird? Auch für die Schüler_innen wurde es schwierig, zwischen Theater und Schule zu unterscheiden: Spielen sie Aussteigen oder steigen sie aus dem Spiel aus? Was macht die Schülerin, wenn sie in der Szene eine erfolgreiche Ausrede erfunden hat und die Lehrerin sie rausschickt – bleibt sie draußen, nutzt sie die Chance, auf den Schulhof zu gehen, kommt sie zurück? Plötzlich wurde das Theaterspiel zur perfekten Ausrede für das Aussteigen: Man hat ja nur kurz nicht mitbekommen, dass die Szene zu Ende ist; man hat ja lediglich besonders erfindungsreich improvisiert; man wollte ja bloß eine Ausstiegstechnik vormachen; man dachte, die Lehrerin hätte einen wirklich nach draußen geschickt; man hat ja nur getan, was von einem verlangt wurde. In der Spielsituation scheint alles möglich, was sonst in der Schule sanktioniert wird: Schimpfwörter sagen, schreien, streiten, aus dem Fenster schauen. Es lässt sich auch kaum bestimmen, ob der Lehrer gerade Lehrer spielt oder Lehrer ist: Schimpft er so laut, weil er wirklich böse ist oder spielt er den wütenden Lehrer? Auch lässt sich Anfang und Ende des Spiels nicht mehr eindeutig festlegen: War die Klingel, die zur Ruhe aufruft, Teil der Inszenierung oder sollte sie deren Ende anzeigen? In dieser Situation nun wandten die Schüler_innen das Verhältnis zwischen Forschern und Beforschten aktiv um. Während zuvor wir – die Erwachsenen – ein Setting bereitstellten, in dem wir Praktiken der Schüler_innen, aus dem Unterricht auszusteigen, untersuchen wollten, testeten nun die Schüler_innen an uns diese Praktiken und machten dadurch uns zum Gegenstand der Untersuchung. Die Kraft, die

laut Benjamin das Kind als Kollektivum ausstrahlt, war für uns Erwachsene teilweise auch beunruhigend; wir hatten als Antwort lediglich die Wahl, das Spiel zu beenden und die Kinder zu disziplinieren, oder eine distanzierte Beobachterposition einzunehmen.⁴³ Die Versuchsanordnung wurde zu einem dialogischen und responsiven Geschehen, in der der Forschungsaspekt von den Kindern als Tool genutzt wurde, um eine Störung und Unterbrechung der traditionellen Machtverteilung herbei zu führen. Einen Moment lang waren nun Erwachsene und Kinder gleichgestellt: Bevor feststand, was gelehrt und was gelernt werden sollte, hatten sich die Kinder das Forschungssetting angeeignet, da ja die Perspektive der Schüler_innen selbst auf die Schule der Gegenstand der Untersuchung war. Schließlich lehrten die Lehrenden/Erwachsenen nicht nur, was sie nicht wussten, sondern wurden auch selber zu Lernenden.

Was genau geschah in der gemeinsame Forschung in Bezug auf das pädagogische Verhältnis und welche methodischen Grundsätze kann ich daraus für meine künstlerische Forschung übernehmen?

In Benjamins Worten wurde der Forschungsgegenstand Schule gerahmt und erschien als „Gebiet“.⁴⁴ In dem Moment, in dem Spiel und Realität sich im Klassenraum überlagern, verdoppelt sich der Forschungsgegenstand Schule, er wird zu einer *mise en abyme*; so kann er zugleich direkt erlebt werden und als Abbild seiner selbst erscheinen. Die Verdopplung macht es möglich, dass alle Beteiligten sich gleichermaßen unmittelbar auf ihn als ein – mit Benjamin gesprochen – reines Mittel beziehen. Sie verringert so die wissenshierarchische Distanz zwischen Kindern und Erwachsenen und erzeugt eine Unterbrechung der systematischen erzieherischen Arbeit, die die Schule wie auch die Theaterarbeit mit Kindern üblicherweise durchdringt. Zudem ermöglicht sie eine ästhetische Erfahrung dieses Zusammenhangs, der nun nicht mehr ausschließlich begrifflich zugänglich ist. In *ABC* werden auch die Beobachter_innen (der Künstler, die Dramaturgin), denen ursprünglich der Blick von außen auf das System Schule zgedacht war, zu Beteiligten der Situation und sind nicht länger die Autor_innen des Geschehens. Zugleich werden die Schüler_innen, die sich eigentlich nicht anders verhalten als im Alltag, zu Beobachter_innen des Systems, in welchem sie sich sonst unbewusst bewegen. Alle Beteiligten oszillieren in dieser Anordnung also zwischen analytischer Distanz dem Geschehen gegenüber und Involviertheit. So werden Einsichten möglich, während zugleich das Forschungsgeschehen

⁴³ Vgl. Benjamin: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, S. 766.

⁴⁴ Ebd., S. 764.

nicht zu einem Abschluss kommt: Es bewahrt Anteile, die für Erkenntnis und Erfahrung unverfügbar bleiben und sich einer Instrumentalisierung entziehen. Das Beispiel lässt sich mit Jörg Hubers Erörterung der künstlerischen Forschung beschreiben:

In der Forschung ist es nicht so, dass ein anfängliches oder vorgängiges sinnliches, affektives Ereignis und ‚Material‘ rational und analytisch be-griffen und geklärt und damit ‚erledigt‘ wird; das Forschungsgeschehen ist vielmehr ein gegenseitiges sich Durchdringen, das eine Wechselseitigkeit praktiziert, die chiastisch strukturiert ist. Sie sind gegenseitig nicht einholbar und generieren ein je für die andere Seite Unverfügbares.⁴⁵

In der Arbeit an *ABC* bringen die Beteiligten ihre eigene Position (als Lehrerin, als Künstler, als Spielleiterin, als Schüler) ins Spiel und riskieren diese zugleich. Erfahrungen von Er- und Entmächtigung, Autorisation, Enteignung und Widerstreit werden hervorgerufen, die desgleichen Erfahrungen von Kraftfeldern sind, die das System Schule durchziehen. Auf diese Weise wird ein implizites, unausgesprochenes (manchmal unaussprechliches) Wissen⁴⁶ sichtbar, das, auch wenn es begrifflich nicht fassbar ist, den Blick auf den Forschungsgegenstand – das Verhältnis zwischen Lehrer_innen und Schüler_innen, das durch die Institution organisiert wird – bereichert. Die Kunst eröffnet also einen Raum (wir arbeiteten im Klassenzimmer, was dazu führte, dass dieser nun zwischen Bühnen- und Klassenraum oszillierte), der die alltägliche Situation „Schule“ intensiviert und rahmt und den sich die Projektbeteiligten auf unterschiedliche Weise aktiv aneignen können.

Die Gestaltung des pädagogischen Verhältnisses in der transdisziplinären Forschung

In der Programmschrift Walter Benjamins sind Kinder Spezialisten für eine spezifische Erfahrung, einen kindlichen Zugriff auf Welt. Hier kommt die Frage der *Adressierung* ins Spiel: In welcher Funktion werden die Beteiligten angesprochen?⁴⁷ Während im Theater mit Kindern als Darsteller_innen und für Kinder als Publikum die Kinder eine klar definierte

⁴⁵ Jörg Huber: „Inszenierungen und Verrückungen. Zu Verfahrensfragen einer Forschung des Ästhetischen“, in: Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich, Berlin: 2009, S. 207–216, hier: S. 208.

⁴⁶ Den Begriff des impliziten Wissens übernehme ich von Michael Polanyi. Siehe Michael Polanyi: *Implizites Wissen (The Tacit Dimension, New York: 1967)*, Frankfurt/Main: 1985. Vgl. den Beitrag von Gabriele Brandstetter in *Das Forschen aller*. Gabriele Brandstetter: „On research. Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens“, in: Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: 2013, S. 63 – 71, hier: S. 68.

⁴⁷ Zur Frage der Adressierung als künstlerische Strategie vgl. Sibylle Peters: „Calling Assemblies: The Many as a Real Fiction“, in: geheimagentur / Martin Jörg Schäfer / Vassilis S. Tsianos (Hgg.): *The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering*, Bielefeld: 2016, S. 35 – 48, hier: S. 36.

Rolle (als Darsteller_in bzw. Zuschauer_in) einnehmen, die der der Entscheidungsträgerin, also des Künstlers, der Spielleiterin oder des Lehrers, gegenübergestellt ist, changiert ihre Rolle in der Situation des szenischen Forschens. Forschung impliziert, dass der Gegenstand nicht immer bekannt ist; nicht das Objekt ist maßgeblich für das Experimentieren, sondern das Experimentalsystem, also der Rahmen. Eine Adressierung zu finden, die die Kinder als Expert_innen (im Beispiel von *ABC* als Expert_innen für das System Schule) oder als Forscher_innen anspricht, eröffnet die Möglichkeit, dass sich die erwachsenen Beteiligten strukturell in der gleichen Position im Experimentalsystem wie die Kinder wiederfinden und somit von den Kindern lernen können.⁴⁸

Dies führt zu der Bedeutung von *Nichtwissen*. Nichtwissen ist der Antrieb jeder Forschung. Während es im traditionellen pädagogischen Verhältnis (und hier beziehe ich Kindertheater zunächst prinzipiell ein) zumindest tendenziell stets den Wissenden/die Wissende gibt, können in einer Forschungssituation alle Beteiligten unwissend sein. Auch eine Adressierung als dezidiert Unwissende_r kann eine Forscherposition ermöglichen, die sich der/die Forschende aneignen kann. Hier nimmt das Kind oder der Erwachsene eine Haltung ein, die Künstler_innen häufig in der transdisziplinären Forschung innehaben und die in dieser Situation auch die Position des Künstlers/der Dramaturgin waren: die der unwissenden, nicht eingeweihten Fragenden, die ein bestimmtes Feld von außen betreten und beobachten. Auch wenn zu einer künstlerischen Praxis immer auch Wissen gehört, lässt sich das Nichtwissen von Kindern wie Künstler_innen strategisch einsetzen, indem es zum einen den Forschungsprozess über die Disziplinen hinaus öffnet, zum anderen aber auch eine Einladung an alle Beteiligten sein kann, sich selbst zum Material in Bezug zu setzen. An diesem Punkt wird später meine Lektüre von *Der unwissende Lehrmeister* von Rancière ansetzen.⁴⁹

Ein weiterer Aspekt der transdisziplinären Forschung mit Kindern, der sich aus der Programmschrift Benjamins und der konkreten Forschungssituation ableiten lässt, beruht in der Befähigung der Teilnehmer_innen, mit *unterschiedlichen Interessen* am Forschungsprozess teilzunehmen. Laut Benjamin liegt das Interesse des Kindes am proletarischen Kindertheaters in einer radikalen Entbindung des Spiels, darin, Schabernack zu treiben und Spannungen zu lösen. Das Interesse des Spielleiters dagegen ist es, zu

⁴⁸ Die Kinder als Expert_innen anzusprechen und ernst zu nehmen ist seit seiner Entstehung Praxis des Forschungstheaters. <http://www.fundustheater.de/forschungstheater/> vom 15.09.2012.

⁴⁹ Rancières: *Der unwissende Lehrmeister*.

beobachten, die Gesten und Signale der Kinder wahrzunehmen und sie zur „Exekutive an den Stoffen zu bringen“⁵⁰. Im Beispiel *ABC* war das Interesse der Schüler_innen der Ausstieg aus dem Unterricht. Die Schüler_innen hatten ein subjektives Interesse daran, sich über *Exit-Strategien* auszutauschen, neue Kniffe zu entwickeln, damit die Zeit im Unterricht schneller vergeht und so weiter; dieses Interesse brachte eine gewisse Dringlichkeit, einen Bedarf auf Seiten der Kinder hervor. Die beteiligten Erwachsenen hatten davon zum Teil unterschiedene Interessen, etwa die Reflexion der sozialen Beziehungen zwischen Lehrer_innen und Schüler_innen, die Produktion eines künstlerischen Werks und andere. Der gemeinsame Forschungsgegenstand war zwischen die Interessen der Schüler_innen und die Interessen des Lehrers und der Lehrerin, der Dramaturgin, des Künstlers geschaltet. Er trennte die Beteiligten voneinander und war doch das Mittel, das alle Beteiligten ihren Bedürfnissen entsprechend nutzen konnten und das so den Ausgangspunkt und Motor eines Prozesses von mehreren wechselseitigen Übersetzungen bildete. Die Forschung befähigte die Kinder dazu, einen eigenen Zugang zum Projekt zu finden, der ein spezifisches Anliegen oder Interesse auslösen oder aufgreifen kann. Dies verhinderte, dass das Verhältnis des Künstlers/der Erzieherin/des Spielleiters zum Kind in dem intentionalen und instrumentellen Verhältnis aufging, das Benjamin kritisiert.

Dies bringt das Motiv der *Übersetzung* ins Spiel: Entsprechend der unterschiedlichen Interessen, die für die transdisziplinäre Forschung leitend sein können, wurden in *ABC* Forschungsgegenstand und Forschungsergebnisse von den Beteiligten ständig übersetzt und rückübersetzt, in dem sie in der eigenen Sprache ausgedrückt und auf das eigene Handeln übertragen wurden. So entstand kein vereinheitlichtes Wissen, über das Einzelne verfügten, vielmehr wurden unterschiedliche Lesarten nebeneinander gestellt, die sich die Beteiligten aneignen konnten.

Auch zeigte sich in der Arbeit an *ABC*, dass das transdisziplinäre und szenische Forschen *verschiedene Arten der Wissensgenerierung* ermöglicht. Über die kognitive und empirische Ergründung hinaus werden sinnliche Erkenntnis, ästhetische Erfahrung, Subjektivität, körperliche Involviertheit, responsives Geschehen zu Erzeugern spezifischer Wissensformen. Benjamin betont in seinem Programm die Bedeutung der Geste für die kindliche Weltaneignung. An der Geste lässt sich die Rolle der Leiblichkeit im Kindertheater

⁵⁰ Benjamin: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, S. 766.

festmachen: Das Be-greifen vollzieht sich hier (auch) über den Körper,⁵¹ es handelt sich um ein im Handeln erworbenes Wissen⁵². So steht das Einüben von Handlungen im Vordergrund, Lernen vollzieht sich nicht maßgeblich über rationale Einsicht oder mechanische Nachahmung. Im Forschungssetting von *ABC* kommen unterschiedliche nichtsprachliche Wissensformen zum Ausdruck, die gänzlich verschiedene Logiken aufrufen: Diese reichen von den Kniffen der Kinder, die *How-to*-Wissen sind und als Tool dazu dienen, eine Situation, die sie explizit nicht beherrschen, beherrschbar zu machen und also Teil der instrumentellen Vernunft sind, bis hin zu einem Wissen über Autoritäts- oder Souveränitätsbeziehungen, über Regeln und Freiheiten im System Schule, über Sozialität, die sich zum Beispiel in Bildsystemen, im Habitus oder Verhalten und auch in einem Körperwissen zeigt⁵³. Das ästhetische Geschehen produziert ein Wissen, „das oft sprachlos, implizit, vorprädikativ und vorläufig ist und das auf andere Ordnungen des Rationalen, eine andere Logik oder auf etwas anderes als Logik verweist“⁵⁴. So wird Raum für die Bedeutung der von der instrumentellen Vernunft vernachlässigten Bereiche *anderen* Wissens geschaffen, die zeigen, dass das Geschehen nicht restlos rational beherrschbar ist. In der Forschung scheinen Aspekte auf, die über das Symbolische, Begriffliche, Methodische oder Zeichenhafte hinaus andere Formen des Wissens einbeziehen. Dies ermöglicht den Kindern andere Formen von Teilhabe am Forschungsprozess als jene, die über das Eingewiesen-Werden, Erklärt-Bekommen initiiert werden. Indem das szenische Forschen sichtbar macht, wie Wissen überhaupt generiert wird, eröffnen sich den Kindern Möglichkeiten zur Teilhabe. Denn das Forschungssetting selbst ist nun Teil der Verhandlung, die Erfindung der Frage und der Perspektive stehen im Mittelpunkt der Arbeit. So können die Kinder temporär aus dem Machtfeld von Autorisation und Wissenshierarchie heraustreten.

Ein weiterer Punkt, der sich in diesem Forschungssetting wie auch bei Benjamin findet, ist die Bedeutung *eines Dritten*, das zwischen den Beteiligten des Forschungsgeschehens steht. In *ABC* war dies die Fragestellung oder Aufgabe, auf die hin alle Beteiligten orientiert waren. Sie generierte das Material, auf das sich alle Akteur_innen

⁵¹ Vgl. Karin Burk: „Aspekte der Geste im Kindertheatermodell Walter Benjamins“, in: Kristin Westphal / Wolf-Andreas Liebert, (Hgg.): *Gegenwärtigkeit und Fremdheit. Wissenschaft und Künste im Dialog über Bildung*, München/Weinheim: 2009, S. 185–192, hier: S. 187.

⁵² Ebd., S. 189.

⁵³ So schreibt Gabriele Klein: „Der Körper spricht nicht, sondern er zeigt“. Gabriele Klein: „Tanz in der Wissensgesellschaft“, in Sabine Gehm / Pirkko Husemann / Katharina von Wilcke (Hgg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: 2007, S. 25–36, hier: S. 32.

⁵⁴ Huber: „Inszenierungen und Verrückungen“, S. 210.

rückbezogen und dass es den Lehrenden erlaubte, zu verifizieren, was der Schüler/die Schülerin beobachtete, erzählte und darüber dachte (bei Benjamin ist es analog dazu der Gegenstand oder Inhalt, den der Spielleiter den Kindern zur Verfügung stellt.)

In der Arbeit an *ABC* wurde darüber hinaus das *Undisziplinierte*, die Unordnung wichtig. Benjamin sieht das Kindertheater als Möglichkeit, eine Offenheit, einen Bruch in die Erziehung einzulassen; die Zurückhaltung des Erziehers öffnet die Aufnahmebereitschaft für Unerwartetes, Nicht-Verfügbares und Störungen. Indem die Kinder sich undiszipliniert verhalten, brechen sie das bestehende System von Ordnung und Hierarchie auf und können dieses unter Umständen sichtbar machen oder aber Erkenntnisse ermöglichen, die innerhalb des Systems nicht wahrgenommen werden können. Jedoch geht der Begriff des Undisziplinierten über diesen eingeschränkten Bereich hinaus, er hat eine zweite Bedeutung: Er lässt sich nämlich auch auf die Disziplin als eine Einzelwissenschaft anwenden, auf die Einteilung von Wissen in verschiedene Teilbereiche. Die mit dieser Einteilung verbundenen Positionen und Einschränkungen können Kinder in der Forschung leichter überschreiten als einem bestimmten Diskurs verbundene Spezialist_innen, da den Kindern die Grenzen der Disziplinen noch weniger vertraut sind. So haben sie die Möglichkeit, Elemente der Diskurse zu assoziieren und zu dissoziieren und ihre Betrachtung gegen die bestehenden Narrationen zu setzen. Wie das Forschungssetting von *ABC* zeigt, kann das *undisziplinierte Verhalten* der Kinder die zugeschriebenen Positionen der Beteiligten durchaus produktiv beunruhigen oder verschieben. Auch die Disziplinen zu überschreiten bedeutet, die *Aufteilung des Sinnlichen* im Sinne Rancières zu verschieben.⁵⁵

Die emanzipative Pädagogik des unwissenden Lehrmeisters

Der französische Gelehrte Jean Joseph Jacotot nahm 1818 eine Stelle für französische Literatur an der Universität im niederländischen Löwen an und lehrte dort Französisch, ohne selbst Niederländisch zu sprechen. Hierfür unterrichtete er nicht unmittelbar die unbekannte Sprache (es gab ja keine gemeinsame Sprache, in der er sie schrittweise hätte erklären können), sondern mithilfe einer mittelbaren Einwirkung, wie sie Walter Benjamin im

⁵⁵ Mit der Aufteilung des Sinnlichen beschreibt Rancière die Verteilung des Sicht- und Hörbaren im sozialen Raum. Sie zu überschreiten bedeutet, dass ein Teil ohne Anteil an der Aufteilung des Sinnlichen seine Stimme einfordert und somit die bestehende Ordnung untergräbt, im Gegensatz zu einer Verschiebung oder Umverteilung, in der das Entscheidende bereits festgelegt ist, nämlich wer zur Aussage berechtigt ist (Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien (Le Partage du sensible*, Paris: 2000), hrsg. von Maria Muhle, Berlin: 2006.

proletarischen Kindertheater empfiehlt: Er gab den Student_innen eine zweisprachige Ausgabe des *Telemachs*, mit deren Hilfe sie sich Französisch selbst beibrachten. Die Student_innen mussten im Sprachvergleich das Buch lesen, es immer wieder wiederholen und schließlich auf Französisch schreiben, was sie über das dachten, was sie gelesen hatten. Die einzige Regel war, dass die Student_innen in der Lage sein mussten, alles, was sie sagten, an die Materialität des Buches zurückzubeziehen, stets im Buch zu zeigen, worüber sie sprachen. Der Erfolg überraschte Jacotot selbst. In seinem Buch *Der unwissende Lehrmeister*, das interessanterweise den selbstreferentiellen Untertitel „Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation“ trägt, beschreibt Jacques Rancière die einflussreiche und viel diskutierte pädagogische Methode von Jacotot; sie wird zu einer Art Urszene, aus der heraus Rancière eine Pädagogik entwickelt.

Mit Jacques Rancière lässt sich konkreter als mit Benjamins Aufsatz aufzeigen, was das Problematische an einem traditionellen pädagogischen Verhältnis ist. Während bei Benjamin die Perspektive auf eine emanzipatorische Veränderung dieses Verhältnisses sehr utopisch bleibt, einem messianischen Moment gleichkommt, finden sich bei Rancière ganz konkrete Handlungsmöglichkeiten. Rancières Text, den ich im Folgenden behandle, bezieht sich zwar auf das Verhältnis zwischen Lehrer_innen und Schüler_innen, lässt sich aber auf die Situation eines Kindertheaters als Ort der Forschung übersetzen.

Rancière nimmt die Erfahrung Jacotots als Ausgangspunkt, um die Gleichheit aller Intelligenzen zu postulieren. Das traditionelle Unterrichtssystem, das institutionell zwischen koordinierendem Lehrer und subordiniertem Schüler unterscheidet, führt seiner Meinung nach zu einer Verdummung des Schülers, da die Kluft zwischen Wissenden und Unwissenden nie geschlossen werden kann. Der Lehrende entscheidet, was der Schüler bereits weiß, was er verstanden hat und was noch zu lernen ist und hält dadurch die Distanz zu ihm stets aufrecht.⁵⁶

In seiner Wiederentdeckung der Methode Jacotots, die dieser vor dem Hintergrund der Französischen Revolution entwickelte, stellt Rancière das Erklären an sich in Frage und untersucht, auf welchen Implikationen jene Methode beruht. Das Erklären produziert eine unauflösbare Wissenshierarchie, in der der Schüler schrittweise angewiesen wird und in kleinen Abschnitten vom Kleinen zum Größeren, vom Einfachen zum Komplexen fortschreitet. Der Lehrer suggeriert, dass seine Erklärungen leichter zu verstehen seien als das Buch, das er erklärt. Er legt nahe, dass seine Worte mehr sind als Worte, dass sie

⁵⁶ Rancières: *Der unwissende Lehrmeister*, S. 15.

gleichsam Passworte sind, die in der Lage sind, ein Wissen aufzuschließen, auf das der Schüler ohne sie nicht zugreifen kann. Doch nicht nur die erklärende, auch die auf Sokrates zurückgehende mæautische Methode, nach der der Lehrer dem Schüler zu einer Erkenntnis verhilft, indem er ihn durch geeignete Fragen dazu veranlasst, den betreffenden Sachverhalt selbst herauszufinden, stellt Rancière als verdummende Methode heraus. Hier wird lediglich die Lernprozedur verändert, nicht die Prinzipien, auf denen sie basiert. Denn auch der Mæautik liegt die Vorannahme zugrunde, es gäbe zwei Arten der Intelligenz, eine unter- und eine überlegene; die des Kindes und des gemeinen Mannes, die Wahrnehmungen zufällig aufließt, bewahrt und interpretiert und die des Lehrers oder Gebildeten, die methodisch vorgeht.

Laut Rancière geht es nicht darum zu beweisen, dass alle Intelligenzen gleich sind, sondern zu erkennen, was sich unter der Annahme, alle Intelligenzen seien gleich, ereignen kann. Für diese Annahme genügt es, dass das Gegenteil nicht bewiesen ist.⁵⁷ Die Methode der Selbstaneignung von Wissen, die Rancière entfaltet, setzt voraus, dass ‚Alles in allem‘ ist: Alles ist im Buch, nichts ist dahinter versteckt; alles ist offenbar. Man kann an jedem beliebigen Punkt anfangen, sich Wirklichkeit zu erschließen. Der Schüler entscheidet selbst, wie und wann er welches Wissen daraus schöpft. Dies impliziert, dass der Lehrer auch unterrichten kann, was er selbst nicht weiß. Intelligenz existiert, wenn jeder Einzelne in seinen eigenen Worten erzählt und die Mittel bereitstellt, zu verifizieren, dass etwas geleistet wurde.

Das Dritte, das zwischen die Erwachsenen und die Kinder geschaltet ist und bei Benjamin und in der Analyse von *ABC* relevant war, findet sich bei Rancière wieder. Die Mittel, die zwischen den beiden gleichberechtigten Instanzen stehen, zwischen Lehrer und Schüler (wie zum Beispiel die zweisprachige Ausgabe des *Telemachs*) sind zum einen eine Brücke, ein Übergang, auf dem die Intelligenzen sich treffen können, sie wahren aber auch Distanz.⁵⁸ Sie sind *inter-essant* – das verbindende Element, auf das sich alle Beteiligten im Forschungsgeschehen beziehen. Die Beziehung, die zwischen dem Aufmerksamen und dem Dritten besteht, auf das er seine Aufmerksamkeit richtet (und die auch zwischen dem Lehrer und dem Dritten besteht), enteignet den Lehrer, der nun nicht mehr den alleinigen Zugang zu ihm besitzt. Das Dritte erlaubt es dem Lehrer und dem Schüler, als gleichberechtigt zu

⁵⁷ Ebd., S. 56.

⁵⁸ Ebd., S. 45.

erscheinen. Es ist der egalitäre Link zwischen ihnen, sie sind beide in ihrer Beziehung zu ihm austauschbar und damit aus ihrer konventionellen, hierarchisch definierten Position gerückt.

Was die Intelligenzen unterscheidet ist die Aufmerksamkeit, mit der sie sich dem Mittel zuwenden. Was ein erfolgreiches Lernen ausmacht, ist die Dringlichkeit, die der Lernende empfindet (zum Beispiel treten Kleinkinder nach Rancière der Welt, die sie entdecken, mit dieser Dringlichkeit entgegen)⁵⁹. Des Weiteren ist die Wiederholung von Bedeutung: Für Rancière besteht Lernen aus einer Bewegung der ständigen Repetition, des Schreibens und Wiederschreibens, der Übersetzung und Gegenübersetzung. Obwohl es sich hierbei also um Praktiken der Wiederholung handelt, so sind sie dennoch verändernd, denn das gemeinsame Dritte, auf das Lehrer und Schüler sich beziehen, ist kein Objekt des Wissens, kein Lernelement, das sich auf die soziale Ordnung bezieht und dort einrichtet. Vielmehr ist das Lernen das Verfahren, dass die Dinge oder Objekte aus ihrer geläufigen Verwendung in der sozialen Ordnung herauslöst. Insofern stellt sich dieses Lernen als Forschen dar, da es auf neue Erkenntnisse, neue Verknüpfungen und Perspektiven abzielt. Im Beispiel *ABC* wurde dementsprechend der Schulalltag wiederholt, zugleich aber (durch die Dopplung, die Rahmung als Theater) aus seiner Struktur und Hierarchie herausgenommen – die Forschenden haben ihn für sich übersetzt, mitgeteilt und (zumindest temporär) verändert.

Des Weiteren entfaltet Rancière ein ästhetisches Paradigma von Lehre: Lernen als poetisches Verfahren. Hier lässt sich eine weitere Verbindung zu Walter Benjamin finden, denn für den Typus von Pädagogik, den beide jeweils entwickeln, steht die Kunst Modell. Bei Walter Benjamin ist es das Kindertheater als Rahmen, in dem die Erziehung stattfindet. Rancière sieht die übersetzende, wiederschreibende Tätigkeit, die seine Pädagogik gründet, auch bei Künstler_innen, bei Poet_innen zum Beispiel. Der Poet befindet sich in einer aufmerksamen Grundhaltung für sein Sprechen, er analysiert, übersetzt und seziiert Ausdrücke anderer, er produziert eine Spannung, die nicht in der Übermittlung von Wissen besteht. Sein Sprechen ist eine Einladung an Andere, hinzuhören, ihre Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, die Worte wieder zu übersetzen, über sie zu sprechen und nachzudenken. Seine Worte sind keine Passwörter, sondern nur Wörter: „Der Künstler braucht die Gleichheit, wie der Erklärende die Ungleichheit braucht“.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 65.

⁶⁰ Ebd., S. 81.

Weiter sind bei Rancière wie bei Benjamin diese Lernpraktiken nicht nur Praktiken des Geistes, sondern auch des Körpers.⁶¹ Wo bei Benjamin im Kindertheater die Bedeutung der Geste und des körperlichen Begreifens unterstrichen wird, betont Rancière, dass der Körper involviert ist, wenn ein Text oder anderes Material be-griffen wird.

Der emanzipierende Generalstreik

Entgegen der traditionellen emanzipatorischen Politik geht es Rancière nicht darum, die Ungleichheit zwischen dem wissenden Lehrer und dem unwissenden Schüler zunächst zu erkennen, um sie dann aufzuheben; vielmehr möchte Rancière die Verbindung zwischen Emanzipation und Wissen selbst und die implizite Grenze, die diese setzt, aufheben oder verschieben. Denn jede Feststellung von Ungleichheit produziert einen Abstand: den Abstand zwischen aktueller Ungleichheit und zukünftiger Gleichheit, der ständig aktiviert und bestätigt wird. Ungleichheit kann und soll nicht graduell aufgehoben werden. Grundsätzlicher verweigert Rancière, einer Person einen bestimmten Platz in der sozialen Ordnung zuzuschreiben. Diese Unterscheidung zwischen dem emanzipativen Akt, der in der Entscheidung besteht, von der Prämisse der Gleichheit aller Intelligenzen auszugehen, und einer Emanzipation, die bemüht ist, graduell die Ungleichheit aufzuheben, gleicht jener Differenzierung, die Benjamin zwischen dem politischen Streik und dem Generalstreik macht. Was bei Benjamin die messianische Qualität eines zu-kommenden Ereignisses einnimmt, das nicht zu bestimmen und nicht intentional herbeizurufen ist, wird bei Rancière konkret: Gleichheit ist der Punkt, von dem aus er zu denken beginnt. Sie ist eine Praxis, kein Ziel in ferner Zukunft. Gleichheit ist eine Forderung und eine Behauptung; dabei unterschlägt Rancière nicht bestehende Unterschiede, sondern vollzieht immer wieder die Probe, Ungleichartiges als äquivalent zu behaupten. Anhand der Punkte der Adressierung, des Nichtwissens, der Integration unterschiedlicher Interessen, der Übersetzung, der verschiedenen Arten der Wissensgenerierung, der Rolle eines Dritten und der Auswirkung von Undiszipliniertheit habe ich beschrieben, wie sich eine solche Gleichheitsbehauptung in einer transdisziplinären Forschung mit Kindern konzeptualisieren lässt.

Emanzipation bedeutet bei Rancière, sich Handlungsweisen, Arten des Denkens und Sprechens anzueignen, die einem nicht von Geburt, Gesellschaft oder Politik zugeeignet wurden. Der Akt der Emanzipation unterbricht die Übereinstimmung in Bezug auf die Gegebenheiten, die die aktuelle Situation präfigurieren.

⁶¹ Ebd., S. 69f, S. 71.

Wie in der proletarischen Pädagogik Walter Benjamins soll die emanzipatorische Pädagogik bei Rancière die Form einer ‚leeren Lehre‘ annehmen, einer Erziehung, die nicht zu etwas erzieht; es zählt nicht, was gelernt wird, nur dass gelernt wird. Dies lässt sich auch auf die Forschung beziehen, die durch ihren Rahmen definiert wird, nicht durch ihren Gegenstand (den sie *per definitionem* nicht kennen kann). Wichtige Elemente der Lehre Benjamins und Rancières sind die Sachen, die „reinen Mittel“, auf die sich Lehrer und Schüler beziehen, die mittelbar zwischen beide geschaltet werden und deren Materialität eine eigenständige Funktion in der Pädagogik einnimmt. Wie bei Benjamin der Spielleiter, ist der Lehrer bei Rancière weiterhin notwendig. Auch wenn er nicht erklärt, so lehrt er dennoch.⁶² Das Lehrer-Schüler-Verhältnis ist unentbehrlich, allerdings unter der Bedingung, dass der Lehrer lediglich mit seinem Willen auf den Willen des Schülers Einfluss nimmt, Motivation zum Lernen hervorruft und nicht mit seiner Intelligenz auf die Intelligenz des Schülers wirkt. Seine Aufgabe ist es, etwas zur Aufmerksamkeit des Schülers zu bringen und damit auch seine eigene Aufmerksamkeit auf dieses Etwas zu richten. Zudem begeben sich Lehrer und Schüler in einen Prozess der beständigen Verifikation, der darin besteht, die Aufmerksamkeit zu prüfen und das Gesagte stets im Material zu bestätigen. Diese Aspekte – die Aufmerksamkeit, die Beziehung zum Material und die Verifikation – bestehen aus Akten der Übersetzung und Gegenübersetzung.

Sicherlich ist in Frage zu stellen, inwieweit sich im Forschungssetting von *ABC* wirklich eine emanzipative Pädagogik ereignete. Denn während einerseits die hegemonialen Strukturen undiszipliniert auf den Kopf gestellt wurden, blieben andererseits die politischen Verhältnisse zwischen Lehrenden und Lernenden vollkommen unangetastet. Auch die emanzipatorische Pädagogik Rancières soll nicht in die gesellschaftliche und staatliche Organisation eingreifen,⁶³ sondern Selbstzweck bleiben. Damit ist sie dem Feld der Politik insofern entzogen, als der Rahmen, in dem sie stattfindet, bereits feststeht,⁶⁴ die Gleichheit der menschlichen ‚Natur‘ wird von den gesellschaftlichen Verhältnissen entkoppelt. Ebenso bleibt bei Walter Benjamin die proletarische Pädagogik der Politik entzogen. Sie ist eine

⁶² Ebd., S. 20.

⁶³ Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie (La Mésentente*, Paris: 1995), Frankfurt/Main: 2002, S. 46.

⁶⁴ Rancière definiert Politik als den Moment, in dem die Aufteilung des Sinnlichen zur Disposition steht, der Rahmen selbst ausgehandelt wird: „Die Politik existiert, wenn die natürliche Ordnung der Herrschaft unterbrochen ist, durch die Einrichtung eines Anteils der Anteilslosen« (Rancière: *Das Unvermögen*, S. 24). Er stellt der Politik die Polizei gegenüber, deren Funktion es ist, die Ungleichheit in der Verteilung der gesellschaftlichen Anteile festzuschreiben, die Existenz der Anteillosen zu verschleiern.

Pause im Alltag oder im System, sie wird ganz dem begrenzten Bereich des Theaters zugeordnet. In beiden Ansätzen wird die Pädagogik in die Konzeption eines Raumes versetzt, der von den bestehenden Machtverhältnissen befreit, als ein Außen zu den hegemonialen Unterdrückungsverhältnissen gedacht wird.

Eine Enteignung der Künstlerin, des Lehrers, der Forscherin sowie der Schülerin ist in der hier untersuchten Arbeitsweise immer Teil des Forschungsprozesses – in manchen Momenten kann er ereignishaft aufscheinen und die aktuelle Situation *wirklich* neu ordnen. Diese Kippsituationen können aber nie vollständig verwirklicht werden, sie müssen in Form einer Verheißung, einer Potentialität die unendliche und unmögliche Aufgabe der Pädagogik, des Kindertheaters und der transdisziplinären Forschung bleiben.

Mittel und Vermittlung

Die Konzeptionen von Mittel und Mittelbarkeit bei Benjamin und Rancière lassen sich aus Perspektive des praktischen Beispiels als Kritik am Konzept der Vermittlung lesen. Denn während „Vermittlung das voraussetzen scheint, was es zu vermitteln gilt“⁶⁵, steht in der transdisziplinären Forschung das Ergebnis der Arbeit noch nicht fest. Auf den Forschungsgegenstand beziehen sich die Beteiligten gleichermaßen und unvermittelt; die Forschungsergebnisse lassen verschiedene Arten von Wissen und verschiedene Zugänge zu.

Rancière beschreibt die Notwendigkeit einer Veränderung des pädagogischen Verhältnisses, in der die Logik der Unterweisung unterlaufen wird; auch bei Benjamin findet sich der Entwurf einer pädagogischen Praxis, die das Kind emanzipiert. In dem Beispiel der Arbeit an *ABC* habe ich einige Momente aufgesucht, in denen mit Blick auf die Schüler_innen das pädagogische Verhältnis durch die forschende Praxis verändert wurde. Teil eines pädagogischen Verhältnisses sind aber notwendigerweise auch die Erwachsenen (in Bezug auf den Forschungsgegenstand Schule vor allem die Lehrer_innen, in Bezug auf die Theaterarbeit aber natürlich auch Künstler/Dramaturgin). Kann das Beispiel *ABC* die theoretischen Konzeptionen mit Blick auf die Lehrenden/Spielleiter_innen/Erwachsenen erweitern? In der beschriebenen Situation sind die Lehrer_innen selbst Teil der Versuchsanordnung. Wie die Schüler_innen spielen sie sich selbst. Die Rahmung der alltäglichen Situation im Klassenraum aber eröffnet eine Distanz zur gewohnten Konstellation; im Spiel wird diese sogar noch überspitzt. So wird auch für die Lehrenden erfahrbar, dass Raum und Zeit für die Erwachsenen im System Schule ebenso diszipliniert

⁶⁵ Sibylle Peters: *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: 2011, S. 13.

und reguliert sind wie für die Schüler – dass auch ihnen der Klassenraum, die Schulglocke gilt: Dementsprechend schloss die Arbeit für *ABC* auch mit einem Monolog, in dem der Lehrer von seinen eigenen Erfahrungen mit der Schule berichtete, von Freud und Leid, Unterweisung und Unterworfenheit, Einschluss und Ausstieg. Eine weitere Verschiebung besteht darin, dass die Spielleiter (Künstler/Dramaturgin) zu der Schüler-Lehrer-Konstellation hinzutreten. Ihnen gegenüber sind Schüler_in und Lehrer_in in derselben Situation eines Forschungsobjekts und zugleich -objekts.

Auch für die Spielleiter_innen wurde die eigene Position im System Kunst auf der Grenze zwischen disziplinierendem Eingreifen, beobachtendem Geschehenlassen, zwischen Wahl und Entwicklung eines Experimentalsystem, Kunstvermittlung, szenischer Forschung und künstlerischer Setzung sichtbar und manchmal prekär. Wann greift man ein und wer ist man, wenn man eingreift? Was geschieht (mit einem), wenn man einen Theaterahmen herstellt, indem man eine Schulglocke läutet? Nehme ich als Teil des künstlerischen Leitungsteams zwangsläufig die freigewordene Rolle der Lehrerin ein, wenn der Lehrer den Lehrer „nur noch“ spielt? Kann man sich dem Disziplinieren entziehen? Ist man Teil des Experimentalsystems, Teil des Untersuchungsgegenstandes „Schule als System“, Beobachterin oder teilhabender Beobachter? Gehört das Theaterprojekt zum System Schule oder bleibt es diesem äußerlich? Ihren Höhepunkt hatte diese Verunsicherung für mich in einem Moment in der Pause, in dem die Kinder wild umherliefen, Türen schmissen, Dinge zerrissen, riefen und weinten ... und ein Schüler durch den Klassenraum rannte, einen Stuhl drohend über den Kopf schwenkend, und schrie: „Das ist doch alles nur Theater! Alles nur Theater!“. Eine Aussage, die ohne Zweifel die Situation treffend beschrieb und zugleich – in Anbetracht der tatsächlichen Bedrohung – darstellte, dass *im* Spiel auch einiges *auf dem* Spiel steht; das in einem begrenzten Gebiet das ganze Leben ergriffen sein kann.

Schlussfolgerungen für die künstlerische Forschung mit Kindern in den beiden Teilen von *Das jüngste Gericht*

Im Sinne einer Poetik, die ich in der Vorbereitung des Projektes aus Benjamins Konzeption eines revolutionären Kindertheaters ableitete, bedeutet die Arbeit mit Kindern für mich, Beobachtung, Ergebnisoffenheit, Improvisation, Involviertheit des Körpers und Prozessorientierung in den Mittelpunkt zu stellen. In den künstlerischen Projekten fand auf verschiedenen Ebenen Forschung statt: Die Kinder forschten im Kollektiv an den vielfältigen Erscheinungsformen der Gerichte Hamburg Mitte – und ich forschte an den Kindern, indem

ich sie beobachtete, ohne intentional Einfluss auf sie zu nehmen oder sie zu meinen Forschungsobjekten zu machen. Im Zentrum des Interesses stand der Prozess der Erkundung durch die Kinder, der Forschungsprozess zielte nicht auf eine Manifestation der Kunstleistung der Kinder im Werk ab. Den Forschungsprozess strukturierte ich über Gegenstände, Inhalte oder Aufträge, die ich eingab. Ich bemühte mich darum, jedwede Erziehungspraktik zu unterlassen, um über die Perspektive der Kinder zu neuen Wahrnehmungen und Erkenntnissen zu gelangen.

3. Die Szene des Gerichts

Der historische Rückgriff auf die Gewordenheit der Rechtsprechung dient mir im Folgenden dazu, auf das ko-konstitutive Verhältnis der einzelnen Bestandteile des Apparates Rechtsprechung hinzuweisen: Die (darstellenden) Handlungen schaffen (feste) Räume, die Räume ermöglichen spezifische Darstellungen des Rechts, diese rekurren auf Subjekte – Inhalt und Form, Diskurs und Materie, Geschichte und Seinsweise bilden sich aneinander aus. Räume und Zeiten werden inszeniert und schaffen eine Inszenierung. Die Motive, die ich aus dem weiten Feld der Genese und Reflexion von Rechtsprechung ausgewählt habe, sind uns in unserer künstlerischen Erforschung der aktuell wirksamen Seinsweise des Gerichtes begegnet; am Ende des Kapitels werde ich darauf zurückkommen.

Rechtsräume und Räume der Rechtsprechung

Wie gestaltet sich der Raum des Rechts? Recht schafft Raum, denn Recht und Gesetz beginnen mit Territorialakten, mit Landnahmen und Landverteilungen. Mit der Grenzziehung, die das Stadtgebiet der kommenden Stadt markiert, entsteht in der römischen Antike das Gesetz; nun sind Stadt und Gesetz koextensiv,⁶⁶ errichtet durch die Trennung von innen und außen. Die Kulturtechnik dieser Teilung hat ihre Wurzel in der Unterscheidung zwischen profanen und sakralen Bereichen; „[a]n diese konnten andere Unterscheidungen anknüpfen, die zwischen dem Politischen (dem Raum der Polis) und dem Außerpolitischen (dem wilden Raum außerhalb der Stadtmauer), zwischen dem Raum des Rechts und dem der Rechtlosigkeit“.⁶⁷ Recht dehnt sich aus. Das römische Recht, das sich aus dem gewohnheits- und sakralrechtlichen Bereich entwickelte, galt seit dem 14. Jh. n. Ch. als „Gemeines Recht“ in Mitteleuropa, ging im 19. Jh. in die großen Privatrechtskodifikationen ein (zum Beispiel in das *Bürgerliche Gesetzbuch für das Deutsche Reich* 1896) und beeinflusste schließlich das Recht weltweit (unter anderem in der Türkei, in Japan, Thailand und China).⁶⁸ Während es sich in seinen Anfängen ausschließlich auf den römischen Vollbürger bezog,⁶⁹ wurde es

⁶⁶ Vgl. Cornelia Vismann: *Akten: Medientechnik und Recht*, Frankfurt/Main: 2000, S. 31.

⁶⁷ Bernhard Siegert: „Türen. Zur Materialität des Symbolischen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1/2010: Schwerpunkt Kulturtechnik, S. 151-170, hier: S. 155.

⁶⁸ Vgl. Ulrich Manthe: *Geschichte des römischen Rechts*, München: 2000, S. 7.

⁶⁹ Dazu: Hartmut Galsterer: „Quirites“, in: *Der Neue Pauly* (DNP), Band 10, Stuttgart: 2001.

schrittweise ausgedehnt auf immer breitere Personengruppen im gesamten Reich. (Erst 1971 wurde nach einer erfolgreichen Volksabstimmung das Frauenstimmrecht in der Schweiz auch auf Bundesebene eingeführt.)⁷⁰ Die Rechtswissenschaft unterscheidet geographische Geltungsbereiche des Rechts, sogenannte Rechtskreise, zu denen etwa der vom „Code civil de Français“ (1804) geprägte „romanische Rechtskreis“, der sich im napoleonischen Zeitalter herausbildete, oder der „islamische Rechtskreis“, der an Europa angrenzt, gehören.⁷¹ Räumlich definierte Herrschaftsansprüche setzten Gesetze für Städte, für Staaten durch, griffen in Kolonialisierungsbewegungen auf andere Länder über, schufen Globalisierung und internationales Recht – Menschenrechte und Völkerrecht überschreiten schließlich staatliche Territorialität. Selbst die einstige ‚final frontier‘, die Erdatmosphäre, ist nicht mehr die Grenze zu einem rechtsfreien Raum: Auch der Weltraum ist heute rechtlich reguliert.⁷² In tiefste Tiefen reicht der Raum des Rechts – bis unter den Erdboden greifen Gesetze: sie regeln den Tiefseebergbau, die Vergabe von Schürflizenzen für den Abbau von Mangan in internationalen Gewässern oder organisieren die transpazifischen Verbindungen durch Glasfaserkabel, die erdbebensicher 8.000 Meter unter dem Meer die USA mit Südostasien verbinden. Die Salzrechte für den Salzstock in Gorleben begrenzen die Möglichkeiten der Bundesregierung zur Endlagerung von Atommüll. Die Expansion des Rechts lässt sich an verschiedensten Aushandlungen, Streitthemen und Problembeschreibungen ablesen; Klagen über die stetig wachsende Gesetzesflut und staatliche Überregulierung deuten nicht nur eine äußere, sondern auch eine innere Ausdehnung des Rechts an. Und auch der digitale Raum, ein

⁷⁰ Erzwungen durch einen Entscheid des Bundesgerichts, schloss sich 1990 als letzter Kanton der Kanton Appenzell Innerrhoden dem Frauenstimmrecht an.

https://de.wikipedia.org/wiki/Frauenstimmrecht_in_der_Schweiz vom 27.12.2017.

⁷¹ Vgl. Barbara Dölemeyer: „C'est toujours le français qui fait la loi: Die Übersetzungen und Ausgaben des Code civil“, in: Barbara Dölemeyer u.a. (Hgg.): *Richterliche Anwendung des Code civil in seinen europäischen Geltungsbereichen außerhalb Frankreichs (Rechtsprechung 21)*, Frankfurt / Main: 2006, S. 1–35. Und Heinrich Scholler: „Die Bedeutung der Lehre vom Rechtskreis und der Rechtskultur“, in: Heinrich Scholler u.a. (Hgg.): *Die Bedeutung der Lehre vom Rechtskreis und der Rechtskultur*, Berlin: 2001, S. 7–16.

⁷² Raumfahrtrecht war zunächst vor allem Völkerrecht. Heute sind wenige internationale Verträge sowie einige Resolutionen der Vereinten Nationen über anzuwendende Grundsätze Rechtsquellen für Weltraumrecht. Ausgehandelt werden muss auch die Frage, wo der Weltraum beginnt (über Frankreich beginnt der Weltraum der *Fédération Aéronautique Internationale* zufolge 20 Kilometer höher als der Weltraum über den USA, der nach der Definition der NASA und *United States Air Force* 80 Kilometer über dem Erdboden anfängt). Die Erforschung und Nutzung des Weltraums einschließlich des Mondes und anderer Himmelskörper, die Rettung von Raumfahrern, die völkerrechtliche Haftung für Schäden, die zentrale Registrierung jedes ins All geschossenen Objektes, Tätigkeiten auf dem Mond und anderen Himmelskörpern wurden seit 1957/58 rechtlich geregelt. Siehe auch <http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Themen/InternatRecht/Einzelfragen/Weltraumrecht/Uebersicht.html> vom 10.08.2017.

in Größe und Komplexität exponentiell wachsender Sozialraum, in dem Milliarden Menschen einkaufen, Partner_innen suchen, handeln, sich austauschen, betrügen, mobben und beichten, ist rechtlich geregelt; das Recht hat sich damit ausgedehnt bis in Bereiche des Virtuellen, die immer weniger greifbar und anschaulich sind.⁷³

Diese weiten Räume des Rechts werden in den genau lokalisierten und abgegrenzten Räumen der Rechtsprechung verhandelt. Jedes Gericht ist auf einen Ort angewiesen, der die Möglichkeit zur Versammlung bietet und die Durchführung der gerichtlich relevanten Handlungen erlaubt.

Bis in die Frühmoderne fanden Gerichtsverhandlungen weltlicher Gerichte zwingend unter freiem Himmel statt.⁷⁴ Die alten germanischen Orte für Gerichtsversammlungen waren auf einer Erhöhung, unter einem Baum (der Gerichtslinde) oder an einem Stein gelegene Plätze, die Thingstätten. Im Jahre 809 gewährte Karl der Große bei schlechtem Wetter das Abhalten des Gerichtes unter einem Dach, erste überdachte Konstruktionen (Gerichtslauben) entstanden.⁷⁵ Nur langsam vollzog sich der Umzug zwischen feste Wände und in Häuser; mehr und mehr fanden die Verhandlungen in überdachten Hallen, Gängen, Lauben statt; die Bezeichnung mancher Rathäuser als *spelhus* (von mittelhochdeutsch *spellen*, erzählen, reden; im Englischen *spell*, buchstabieren) und *theatrum* erinnert an diese einstige Funktion.⁷⁶ In manchen Städten entstanden Gerichts-, Richt- oder Dinghäuser, neben den Gerichtslauben Vorläufer der späteren Gerichtsgebäude. Die Lage der jeweiligen Gerichtsstätten hatte sich durch Gewohnheiten über lange Zeiträume herausgebildet: Die Praxis des Gerichthaltens verfestigte den Ort. Das Gericht konnte seine topographische Lage nicht ohne weiteres verändern – es musste am „richtigen, d. h.

⁷³ Anlässlich eines neuen Telekommunikations-Gesetzes formulierte der Musiker und Netzaktivist John Perry Barlow 1996 die „Unabhängigkeitserklärungen des Cyberspace“: „Regierungen der industriellen Welt, Ihr müden Giganten aus Fleisch und Stahl, ich komme aus dem Cyberspace, der neuen Heimat des Geistes. Im Namen der Zukunft bitte ich Euch, Vertreter einer vergangenen Zeit: Lasst uns in Ruhe! Ihr seid bei uns nicht willkommen. Wo wir uns versammeln, besitzt Ihr keine Macht mehr. (...)“ <https://www.heise.de/tp/features/Unabhaengigkeitserklaerung-des-Cyberspace-3410887.html> vom 27.12.2017.

⁷⁴ Heiner Lück: „Gerichtsstätte“, in: Albrecht Cordes u.a. (Hgg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte* (HRG), 2017, Bd. II, Sp. 171 – 178, zitiert nach HRGdigital, URL: www.HRGdigital.de/HRG.gerichtsstaette vom 14.08.2017.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Jacob Grimm: *Deutsche Rechtsalterthümer*, Band II, Leipzig: 1899⁴ (Neudr. Darmstadt: 1965), S. 429.

traditionell überlieferten und ständig gebrauchten“ Ort stattfinden, damit die gerichtlichen Handlungen Rechtsgültigkeit erlangten.⁷⁷

So schafften das Einrichten, Urteilen und Richten – die Akte der Rechtsprechung – schließlich feste Räume: Seit dem frühen 18. Jahrhundert wurden Gerichte in gesonderten Gebäuden untergebracht. Mit dem Erstarren des Bürgertums und den damit einhergehenden Neuordnungen der Gerichtsverfassung und der Reichsjustizgesetze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen das Prinzip der Öffentlichkeit und Mündlichkeit des Verfahrens das geheime schriftliche Verfahren ablöste, wurde eine gewisse Größe der Versammlungsorte notwendig. In den großen Städten wurden nun repräsentative Gerichtsgebäude und Justizpaläste mit geräumigen Sitzungssälen und Wartehallen errichtet, für die der 1866 – 1883 in Brüssel gebaute Justizpalast, das größte Gebäude des 19. Jahrhunderts in Europa, ein Vorbild war.



Der Justizpalast von Brüssel, 1910

Die monumentalen Bauten sollten Symbole der Rechtsstaatlichkeit sein, das Rechtsbewusstsein in der Bevölkerung stärken und dem Repräsentationsbedürfnis der Bürger

⁷⁷ Lück: „Gerichtsstätte“.

dienen.⁷⁸ Sie wurden bewusst als Paläste gebaut: Die Herrschaft des Rechts trat neben die Herrschaft der Macht.⁷⁹ Doch auch die bürokratisch-administrativen Aspekte der Rechtsprechung beeinflussten das Äußere der Orte, an denen sie stattfand: Die von Bruno Latour als inneres Getriebe des Rechts⁸⁰ definierten Akten, die die Tendenz haben, „(Schrift-)Stück für (Schrift-)Stück“⁸¹ umfangreicher zu werden, führen zu Aktenregalen, Registrierzeichen, Aktenzimmern, zu spezifischen Anordnungen der Büros und manifestieren sich in einer „Topographie gebauter Aktenpläne“⁸². In den 1950ern ist ein Paradigmenwechsel zu beobachten, indem die Gerichtsarchitektur zum Ausdruck eines gewandelten Demokratieverständnisses wird. Sie zielte weniger demonstrativ auf Repräsentation und Einschüchterung und betonte stattdessen Nüchternheit, Funktionalität und Zugänglichkeit.⁸³ Zu Stein, Holz und Ziegeln als Materialien gesellten sich Glas, Beton, Linoleum, Teppich. Den Topos der Transparenz bedienen auf besondere Weise Gerichtsgebäude wie das *Bundesverfassungsgericht* in Karlsruhe und der *Internationale Gerichtshof* in Den Haag. Die gläsernen Wände des Bundesverfassungsgerichts, das 1964 – 1969 nach Plänen von Paul Baumgarten gebaut wurde, ermöglichen Einblicke in den Sitzungssaal und sollen „das fragile Gleichgewicht aus Zurückhaltung und ernster Feierlichkeit, demokratischer Toleranz und Autorität“⁸⁴ darstellen. Christoph Ingenhoven beschreibt seinen Entwurf des 2015 fertiggestellten Gebäudes des Internationalen Gerichtshofs wie folgt: Es „artikuliert sich architektonisch als ‚offenes Haus‘. (...) Die Architektur ist leicht, sorgsam, elegant und gleichzeitig transparent. Der Entwurf ist keine defensive ‚Sicherheits-Architektur‘, sondern der Ausdruck von Fairness (...)“. Die Jury sah in dem Entwurf die „Werte des ICC, nämlich Transparenz, Kommunikation und Effizienz,

⁷⁸ Vgl. zum Beispiel die zeitgenössischen Argumente für den Bau des Münchner Justizpalastes (1890 – 1899) https://www.justiz.bayern.de/media/justizpalast_nov2004.pdf S. 8f vom 28.12.2017.

⁷⁹ Vgl. Klemens Klemmer / Rudolf Wassermann / Thomas M. Wessel: *Deutsche Gerichtsgebäude: von der Dorflinde über den Justizpalast zum Haus des Rechts*, München: 1993, S.34ff.

⁸⁰ Vgl. Bruno Latour: *Die Rechtsfabrik. Eine Ethnographie des Conseil d'État, (La fabrique du droit*, Paris: 2002), Konstanz: 2016, S. 89ff.

⁸¹ Stefan Nellen „Die Akte der Verwaltung. Zu den administrativen Grundlagen des Rechts“, in: Marcus Twellmann (Hg.): *Wissen, wie Recht ist: Bruno Latours empirische Philosophie einer Existenzweise*, Konstanz: 2016, S. 65– 92, hier: S. 72.

⁸² Cornelia Vismann: *Akten: Medientechnik und Recht*, Frankfurt/Main: 2010², S. 296.

⁸³ Klemmer: *Deutsche Gerichtsgebäude*, S. 136ff.

⁸⁴ Thomas Bürklin: „Mit einem Hauch von Internationalität und Modernität“, in: *Das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe. Architektur und Rechtsprechung*, Verein der Richter des Bundesverfassungsgerichts, Basel/Boston/Berlin: 2004.

versinnbildlicht“.⁸⁵ Doch die moderne Transparenz von Gerichten hat durchaus ihre Grenzen; so sind technische Medien im Regelfall immer noch ausgeschlossen von Gerichtsverhandlungen, Akteneinsicht ist nur in Ausnahmefällen erlaubt und die Beratung und Entscheidungsfindung vollzieht sich in Abwesenheit der Öffentlichkeit (während Verhandlung und Urteilsverkündung in der Regel öffentlich sind). Nichtsdestotrotz ist die Wirkung dieser Gerichtsarchitekturen eine der Transparenz.

Neben der Entwicklung der Verhandlungsorte von der Gerichtslinde zum heutigen Gerichtsgebäude existiert noch eine andere Form der Materialisierung von Gerichtsarchitektur, die nach der Beschreibung von Cornelia Vismann konstitutiv für die Möglichkeit des Urteilens im Gericht überhaupt ist. Um diesen Punkt zu verdeutlichen, greift Vismann einmal mehr auf die griechische Antike zurück. Im Stadion, das die Zuschauer_innen in die Lage versetzt, aus der Distanz über den Sieger eines Wettrennens zu entscheiden, sieht sie einen „Archetyp aller Entscheidungsarchitekturen“⁸⁶, ein Archetyp, dessen Weiterentwicklung im griechischen Amphitheater ihren Höhepunkt erlebt.⁸⁷ Vismann bezieht sich auf eine Beobachtung der Dromologie Virilios’, dass erst durch die Architektur einer „Seßhaftmachung“ im Stadion der Zuschauer_innen den Akteur_innen gegenüber in eine Position gebracht wird, von der aus er urteilen kann (zum Beispiel über den Ausgang eines Wettlaufs, da er aus erhöhter Perspektive erkennen kann, wer als erstes ins Ziel läuft).⁸⁸ „In die Lage des Entscheidens buchstäblich versetzt haben also bestimmte Sesshaftigkeitsarchitekturen mit Sitzplatzanordnungen für eine Zuschauermeute, zuerst das Stadion, dann das antike Theater.“⁸⁹ Diese Anordnung, in der die Zuschauer_innen von den Akteur_innen getrennt positioniert werden,⁹⁰ findet sich noch in den heutigen Innenräumen der Gerichte und in dem Arrangement, in das die Akteur_innen und Zuschauer_innen dort gebracht werden. So halten die Gänge der Gerichtsgebäude oft Zuschauer_innen und Prozesspersonen voneinander getrennt. Seit dem Rückzug in geschlossene Gebäude gibt es nur noch eine begrenzte Anzahl von Stühlen für Zuschauer_innen. Die Bestuhlung erzeugt

⁸⁵ http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Ingenhoven_gewinnt_in_Den_Haag_672581.html vom 28.12.2017.

⁸⁶ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 76.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Cornelia Vismann: „Das Drama des Entscheidens“, in: Dies. / Thomas Weitin (Hgg.): *Urteilen / Entscheiden*, München: 2006, S. 91–100, hier: S.91.

⁸⁹ Ebd., S. 92.

⁹⁰ Was nicht immer so ist; in der karolingischen Zivilgerichtsbarkeit bis ins 13. Jahrhundert zum Beispiel standen die Zuschauer als „Umstände“ um die Thingstätte und entschieden. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 133.

wortwörtlich die „gesetzte“ Atmosphäre, die auch Laien sofort mit dem Gericht verbinden. Die Möbel stehen so zueinander, dass möglichst niemand beim Sehen und Hören behindert wird. Am Kopfende sitzt das Gericht, zur linken und zur rechten Seite des Gerichts sitzen die Prozessparteien (im Zivilverfahren sind die Parteien nebeneinander dem Gericht gegenüber positioniert). Zwischen Gericht und Prozesspartei an der Seite sitzt die Person, die Protokoll führt. Gegenüber dem Gericht ist der Zuschauerbereich; zwischen beiden befindet sich ein freier Raum. Während die Sitzgelegenheiten für die Zuschauer_innen den Standardmöbeln in öffentlichen Ämtern und Gebäuden entsprechen, mit Holzfurnier und Stahlrohr, seltener mit Stoffpolsterung oder aus massivem Holz, sind die Stühle des Gerichts in einheitlichem Design gehalten. Stühle der Staatsanwaltschaft und Richter_innen verfügen meistens über höhere Rückenlehnen und eine Polsterung, manchmal auch Armlehnen, und heben sich so von der restlichen Bestuhlung ab. Manchmal stehen sie auf einem Podest. Die Tische sind verschalt, oft mit Holzfurnier; im Sitzen sind nur die Oberkörper der Gericht Haltenden zu sehen, nicht deren Beine oder Füße. Die Beleuchtung kommt von der Decke, manchmal durch ein Fenster (vgl. Kapitel 4), das Gericht wird gesondert ausgeleuchtet. Oft sind die Wände der Gerichtssaale vertäfelt.



Gerichtssaal des Justizzentrums Aachen, 2013

Die Geschichte des Gerichts und Zeitformen des Rechts und der Rechtsprechung

Nachdem wir einen Blick auf räumliche Aspekte des Rechts geworfen haben, soll es im Folgenden um die Dimension der Zeit in der Sphäre des Rechts gehen.

Die Form des Juridischen selbst ist historischen Veränderungen unterworfen. Diese Historizität des Rechts ist allerdings erst denkbar, seit Gerichtsbarkeit nicht mehr religiös-metaphysisch begründet wird. Im Mittelalter wurde nicht zwischen weltlichem und geistlichem Recht differenziert;⁹¹ die Rechtsordnung galt als überliefert und unabänderlich. Recht wurde nicht gesetzt, sondern gefunden.⁹² Während der zunehmenden Verweltlichung der Gerichtsbarkeit seit 1450 erlangten wieder rezipiertes römisches Recht und Naturrecht wachsende Bedeutung; daher werden die Anfänge unseres heutigen Rechts oft im römischen Recht verortet.⁹³ Die Vorstellung eines subjektiven Rechts, zu dem der Einzelne ermächtigt ist, das ihm zusteht und durchsetzbar ist, und das heute unterschieden wird von der objektiven Rechtsordnung, ist eine neuzeitliche Konzeption.

Neben der linear-historischen Geschichte des Rechts sind auch in seiner jeweiligen Ausübung zeitliche Dimensionen von Bedeutung. Etymologisch geht das *Thing* der alten germanischen Rechtsprechung unter anderem auf das gotische þeihs, „Zeit“ zurück.⁹⁴ Gericht wird stets am Tag gehalten (daher spricht man auch von einer Tagung)⁹⁵. Zur Zeit der Germanen waren die Termine der Versammlungen genau festgelegt und orientierten sich an den Mondphasen. In Abständen von einem Monat bis zu drei Jahren traf man sich regelmäßig zum „ungebotenen Thing“; außerplanmäßig abgehaltene Versammlungen fanden als „gebotenes Thing“ statt.⁹⁶ Der Termin ist das zeitliche Äquivalent des Gerichtsortes: die Verhandlung findet hier und jetzt statt. Das Gericht ist also präzise lokalisiert und terminiert; die festen Bedingungen bestimmen sowohl seine Wiederholbarkeit als auch seinen Ereignischarakter. Das Gericht erhält eine Form, es gibt sich eine Form, an die die Geltung der Rechtsprechung gebunden ist.

⁹¹ Ernst-Wolfgang Böckenförde: „Der Rechtsbegriff in seiner geschichtlichen Entwicklung: Aufriß eines Problems“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 12: 1968, S. 145–165, hier S. 146.

⁹² Hermann Krause: Artikel „Recht“, in: Adalbert Erler u.a. (Hgg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Vol. 4, Berlin: 1990, Sp. 224–232, hier: Sp. 227f.

⁹³ Vgl. Stephan Meder: *Rechtsgeschichte: Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: 2017⁶, S. 15ff.

⁹⁴ Vgl. den Artikel „Ding“, in: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bearb. von Elmar Seebold, Berlin/New York: 1989²², S. 44f, sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Thing#cite_note-2 vom 14.08.2017.

⁹⁵ Vgl. „iding(thing)“, in: B. Sjölin (Hg.): *Die „Fivelgoer“ Handschrift*, Band 12, Luxemburg: 2013 [Den Haag 1970], S. 200.

⁹⁶ Georg Waitz, *Deutsche Verfassungsgeschichte*, Bände 1–2, Schwes: 1844, S. 56ff.

Kommt man zum festgelegten Termin zum Gericht, muss man jedoch meistens erst einmal warten. Das Warten gehört zum planmäßigen Vollzug der Rechtsprechung. Es wartet der Zeuge auf die Vorladung und die Vernehmung, es warten die Angeklagten auf die Sachverständigen und auf den Spruchkörper, der sich zur Beratung und Urteilsfindung zurückzieht. Doch das Warten ist nicht nur bedauerlicher Missstand, der aufzuheben wäre, sondern auch integraler Bestandteil der Rechtsprechung. Denn das Gericht kommt nach dem Ereignis, nach der Gesetzesverletzung, es operiert im Modus der Nachträglichkeit. Die Gerichtsverhandlung hat eine eigene Zeitlichkeit, sie schafft eine zweite Zeitebene, die aus der kontinuierlich ablaufenden Normalzeit ausgegliedert wird.⁹⁷ Die Gerichtsverhandlung selbst ist ein Prozess, ein Aufschub, denn es müssen beide Seiten angehört, alle Gründe abgewogen werden, es gilt zu unterscheiden, um das Zustandekommen eines gerechten Urteils zu ermöglichen. Andererseits muss die Verhandlung ein Ende finden, es muss entschieden und damit abgeschlossen werden. Retrospektiv bezieht sich die Rechtsprechung auf den (dem Richter/der Richterin unbekanntem) Tathergang, prospektiv muss der Ausgang des Verfahrens unbekannt sein, er darf nicht bereits feststehen.⁹⁸ Denn die richterliche Entscheidung ist kein bloßer „Programmvollzug“, in der sich die Entscheidung bruchlos aus der Regel ableiten ließe; vielmehr findet sich die Regel erst im Prozess, sie wird in der Entscheidung geschaffen.⁹⁹

Der Akt der Gewalt, die Verletzung, die empfundene Ungerechtigkeit, die in der Vergangenheit liegt, wird im „Réjouer les crimes“, wie Legendre es nennt,¹⁰⁰ im symbolischen Raum des Gerichts wiederaufgeführt.¹⁰¹ Der Prozess ist im doppelten Sinn das *Nachspiel* der Tat. In besonderer Deutlichkeit zeigte sich dieser Umstand am Prozess gegen den rechtsterroristischen Massenmörder Anders Behring Breivik. Als Breivik nach der Tat festgenommen wurde, gestand er seine Verbrechen.¹⁰² Obgleich also die Frage nach dem Täter (im Prinzip also die Schuldfrage)¹⁰³ bereits geklärt war, als am 16. April 2012 der

⁹⁷ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 37.

⁹⁸ Vismann: *Urteilen / Entscheiden*, S. 8.

⁹⁹ Vgl. Twellmann: „Wissen, wie Recht ist“, S. 13.

¹⁰⁰ Vgl. das gleichnamige Kapitel in Pierre Legendre: *Le Crime du caporal Lortie: Traité sur le père*, Paris: 1989.

¹⁰¹ Vgl. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 31f.

¹⁰² Breivik hat seine Taten gestanden, sich aber im juristischen Sinn für nicht schuldig erklärt. <https://www.derwesten.de/panorama/attentaeter-breivik-wegen-terrorismus-angeklagt-id6435394.html> vom 27.12.2017.

¹⁰³ Breivik gestand die Tat, erklärte sich aber im juristischen Sinne für nicht schuldig, da er in Notwehr gehandelt habe.

Prozess gegen Breivik vor dem Bezirksgericht in Oslo begann, verlas die Staatsanwältin zu Beginn des Prozesses gegen Anders Breivik 45 Minuten lang die Namen aller Opfer und beschrieb in allen Einzelheiten, wie die Menschen beim Bombenanschlag im Regierungsviertel von Oslo starben und wie die Jugendlichen auf der Ferieninsel Utøya erschossen wurden.¹⁰⁴ Es scheint bei dieser Form der Nacherzählung weniger um die Ermittlung des Strafmaßes oder der Schuld zu gehen; vielmehr weisen die Gebundenheit, die Vollständigkeit der Erzählung, die ritualhafte Weise darauf hin, dass im Raum des Gerichts möglichst vollständig zur Sprache kommen muss, was geschehen ist und verhandelt werden soll.

Die Zeit des Gerichts entfaltet sich auch in der Wiederholung: Zu diesem rituellen Aspekt gehören die Formel „Im Namen des Volkes“, die täglich ausgesprochen wird, die Verteidigung der Zeugen, die Entschädigung für Verdienstauffälle, die Gesetze, auf die sich wieder und wieder bezogen wird, die angewandt und ausgelegt werden, die Roben, die an- und ausgezogen werden, das Gerichtspersonal, dass am Morgen das Gebäude betritt und es am Abend verlässt. Es wird stets aufs Neue angeklagt, vorgeladen, verurteilt, bestraft, bezeugt, erfragt.

Die Zeitform der Rache: Brechung der Kontinuität von Gewalt und Gegengewalt

Doch das Gericht ist nicht nur an der Inszenierung von Wiederholung und Kontinuität interessiert; ihm ist auch die Unterbrechung, der Abschluss zueigen. Die Form der Rechtsprechung hat die Funktion, aus der Gewalt, aus dem Zirkel der Ungerechtigkeit auszutreten, sie abzuschließen. In „Recht und Gewalt“ stellt der Philosoph Christoph Menke mit Bezug auf die Ontologie des Rechts die Zeitlichkeit des Rechts der Zeitlichkeit der Rache gegenüber. Menke bezieht sich auf das Rechtsdenken der Tragödie (und bewusst nicht auf die Philosophie des Rechts), wenn er beschreibt, wie die Rache Gleiches mit Gleichem vergilt.¹⁰⁵ „Die rächende Tat antwortet der gerächten Tat, indem sie die gerächte Tat wiederholt“¹⁰⁶; auch wenn die rächende Tat gerechtfertigt ist, muss auf sie wiederum eine Antwort erfolgen. Die Rache geht immer weiter, sie ist Vergeltung und Wiederholung, sie steht an erster und an

<http://www.spiegel.de/panorama/justiz/staatsanwaelte-zeichnen-anders-breiviks-weg-zum-attentaeter-nach-a-827757.html> vom 10.02.2018.

¹⁰⁴ <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/staatsanwaelte-zeichnen-anders-breiviks-weg-zum-attentaeter-nach-a-827757.html> vom 10.02.2018.

¹⁰⁵ Christoph Menke: *Recht und Gewalt*, Berlin: 2011, S. 16.

¹⁰⁶ Ebd., S. 17.

zweiter Stelle ihrer eigenen Erzählung. Sie ist ein unendlicher Zirkel der Gewalt, in welchem sich der Akt, den die Rache bestraft, von der Rache selbst nicht unterscheidet. Die Entscheidungsform des Rechts wird geschaffen, um den endlosen Fortgang der Gewalt der Rache, ihre mythologische Zeit zu unterbrechen. Es begrenzt die Zeit, folgt einer zeitlichen Ökonomie des Abschlusses, der Begrenzung. Es lässt beide Parteien zu Wort kommen, es relativiert die Erzählung als eine von zweien¹⁰⁷ Das Urteil und die Strafe beenden schließlich diesen Prozess.¹⁰⁸ Das rechtliche Urteil sieht Taten nicht als Verletzungen des einen durch den anderen, sondern als Verstöße gegen allgemeine Regeln, gegen Gesetze.¹⁰⁹ Daraus bezieht das Recht die Berechtigung, die Sache zu beenden. Es ist nicht das Gleiche, sondern kategorial anders als die Verletzung, gegen die es sich wendet, es ist daher das Gegenteil von Gewalt.

Die Zeitlichkeit des Rechts ist – im Unterschied zur zirkulären Antwort des einen auf den anderen im Dispositiv der Rache – eine der Triangulation (der Anordnung in zwei Parteien und den unparteilichen Richter), des Abwägens, des Innehaltens von Raserei und Aktion, des Seßhaftmachens und Draufschauens.¹¹⁰ Jedoch: Auch wenn das Recht die unabschließbare Gewalt der Rache unterbricht, konstituiert es doch zugleich selbst eine andere Ordnung der Gewalt. Dieses Paradox ist der Kern der Frage Benjamins nach der Gewalt des Rechts.¹¹¹ Indem das Recht mit dem Ziel der Gewaltüberwindung Gewalt anwendet, ist es sein Schicksal (und seine Strukturbedingung), die Gewalt unendlich zu wiederholen. Am Ursprung jeder Rechtsordnung, auch einer demokratischen, steht also eine dem Recht äußerliche, nicht autorisierte Gewalttat. Diese unautorisierte Gewalt wiederholt

¹⁰⁷ Die Tragödie führt den zweiten Schauspieler ein und kann sich so, wie das Gericht, zwei Seiten zugleich darstellen lassen, vgl. Christoph Menke: „Recht und Gewalt“, in: Graf-Peter Calliess u.a. (Hgg.): *Soziologische Jurisprudenz: Festschrift für Gunther Teubner*, Berlin: 2009, S. 83–96, hier: S. 86.

¹⁰⁸ Die Verfassungsrichterin und Rechtswissenschaftlerin Susanne Baer bezieht die beendende Funktion der Rechtsprechung auf den Diskurs und differenziert dahingehend zwischen Strafrecht und Zivilrecht: „Zivilrecht - und dazu gehört weitgehend auch Arbeitsrecht gegen sexuelle Belästigung - gibt verletzten Individuen die Möglichkeit, staatliche Gerichte anzurufen, um ihre Verletzung geltend zu machen. Strukturell handelt es sich um ein Recht, das von Betroffenen unter Nutzung von Gerichten in Gang gesetzt wird, und das auf die Kompensation erlittener Schäden abzielt. Zivilrecht soll Diskurse zunächst ermöglichen und verdrängt erst im Ergebnis und in bestimmten Fällen bestimmte Sprecher und Gesprochenes aus dem allgemeinen Diskurs. Demgegenüber soll das Strafrecht Diskurse zunächst beenden und läßt nur wenige über Geschehenes sprechen.“
https://plone.rewi.hu-berlin.de/de/lf/l/bae/w/files/l/pub_sb/baer_inexcitable_speech_1998.pdf vom 10.08.2017.

¹⁰⁹ Christoph Menke: „Recht und Gewalt“, in: *Soziologische Jurisprudenz*, S. 86.

¹¹⁰ Vgl. Vismann, „Das Drama des Entscheidens“, S. 91.

¹¹¹ Walter Benjamin: „Zur Kritik der Gewalt“, S. 179 – 203.

sich, noch über ihre Funktion am Ursprung des Rechts hinaus, auch später im Vollzug der Rechtsordnung selbst.

Nicht nur bleibt so eine Gewaltförmigkeit auch in der Rechtsprechung erhalten, auch wird die von ihr angestrebte abschließende Funktion nicht immer erfüllt. Der Querulant, jener Dauerkläger mit „exzessivem Rechtsgefühl“¹¹², appelliert trotz geringer Erfolgsaussicht wieder und wieder an das Gericht, auch bis zu dem Punkt, an dem nur noch die Erklärung der Prozessunfähigkeit das Verfahren beenden kann.¹¹³ Dabei steht das charakteristischerweise rechthaberische und unbelehrbare Vorgehen des Querulanten nicht mehr in einem angemessenen Verhältnis zum geringfügigen oder vermeintlichen Anlass. Der Querulant ist eine Figur der Revision und der Wiederholung, er verschleppt das Verfahren, zieht es in die Länge, nimmt mehr Zeit in Anspruch, als die Entscheidungsfindung eigentlich benötigt und steht deshalb stets im Verdacht, die personalen, zeitlichen und finanziellen Ressourcen des Gerichts mutwillig zu vergeuden. Er rührt an die abschließenden Aufgaben der Rechtsprechung, indem er die Akzeptanz rechtlicher Entscheidungen und die bis zur verbindlichen Entscheidung begrenzte Zeitlichkeit des Verfahrens untergräbt. Der Querulant erinnert an den Unterschied zwischen Recht und Gerechtigkeit, denn sein ausgeprägtes, kompromissloses Gerechtigkeitsgefühl verweigert die Zustimmung zur Annahme, dass eine rechtssichere Ordnung des Gemeinwesens unter Umständen auf Kosten der Gerechtigkeit durchgesetzt werden muss.¹¹⁴ Doch „ein System, das die Entscheidbarkeit aller aufgeworfenen Probleme garantieren muß, kann nicht zugleich die Richtigkeit der Entscheidung garantieren“.¹¹⁵ Durch ihren dezisionistischen Charakter tut die Rechtsprechung dem Individuum Unrecht an, denn es wird nicht angehört. Auch hierin wird eine spezifische Zeitlichkeit der Judikative sichtbar: der Prozess der Gerechtigkeit ist unabschließbar, die Zeit der Gerechtigkeit ist jene eines nie zu einem Ende kommenden Abwägungsprozesses.¹¹⁶

¹¹² Rupert Gaderer: *Querulanz. Skizze eines exzessiven Rechtsgefühls*. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden; Bd. 7: Q. Hamburg: 2012.

¹¹³ Siehe zum Beispiel VGH Kassel, Entscheidung vom 1. Juni 1967, Az. V OE 13/67. Vgl. Sebastian Lube: „Die Prozessfähigkeit eines Querulanten im Verfahren“, in: *Monatsschrift für Deutsches Recht*, Band 63, Heft 2 (Jan 2009), S. 63f.

¹¹⁴ Vgl. Gustav Radbruch: *Gesamtausgabe. Rechtsphilosophie Band 1*, bearb. von Arthur Kaufmann, Heidelberg: 1987, S. 557.

¹¹⁵ Niklas Luhmann: *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt/Main: 2013 [1983], S. 21.

¹¹⁶ Ganz in diesem Sinne sagte die DDR-Bürgerrechtlicherin Bärbel Bohley „Wir wollten Gerechtigkeit und bekamen den Rechtsstaat“. Diese Aussage Bohleys bezog sich auf „die Enttäuschung vieler Bürgerbewegter über die unzureichende juristische Aufarbeitung des DDR-Unrechts in der Bundesrepublik.“ Beide Aussagen zitiert nach <https://baerbelbohley.de/zitate.php> vom 29.12.2017.

Derrida beschreibt Gerechtigkeit in diesem Sinne als „eine Erfahrung des Unmöglichen“.¹¹⁷ Sie lässt sich niemals aneignen oder erreichen, sondern bleibt stets im Kommen, zukünftig.¹¹⁸ Recht ist also nicht der Mittler von Gerechtigkeit, noch ist Gerechtigkeit der legitime Ursprung des Rechts, wie Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Benjamins Kritik der Gewalt ausführt.¹¹⁹ Vielmehr verfährt das Recht laut Derrida im Medium der allgemeinen Regel, während die Gerechtigkeit ein unendliches Eingehen auf das Besondere, den Anderen darstellt.¹²⁰ Zwischen beiden besteht ein ständiges Spannungsverhältnis: Um Gerechtigkeit muss permanent gerungen werden, sie bleibt eine unendliche Aufgabe. Das Zukommende, die Erwartung eines ganz Anderen, die Idee einer Gerechtigkeit, die vom Recht und selbst von den Menschenrechten unterschieden ist,¹²¹ findet sich in der Vorstellung der abrahamitischen Religionen eines jüngsten Gerichts. Sie geht zurück auf antike bzw. alttestamentliche endzeitliche Vorstellungen von einem göttlichen Gericht am Ende der Zeit, welches das Weltgeschehen abschließt.

Ich bin, wie angedeutet, in diesem Kapitel Motiven gefolgt, die uns während unserer Forschung begegneten und interessierten: Zu diesen gehören die Expansion des Rechts, die schon in der rechtlichen Position der Kinder, die im 20. Jahrhundert eigene Rechten zugestanden bekamen, auftrat;¹²² die prächtige, repräsentative und einschüchternde Wirkung der Gerichtsgebäude; die Eigenheiten der Innenräume; die rituellen Aspekte der Gerichtsverhandlung; das Warten; die Hoffnung der Kinder auf die abschließende Kraft der Verhandlungen; der Querulant oder die Querulantin, die uns im zweiten künstlerischen Projekt als Kläger_innen begegneten (in der uns zugetragenen Fremd-, oder in der Selbstbeschreibung der Betroffenen).

Dies sind lediglich ein paar Streiflichter auf materielle und historische Aspekte der Rechtsprechung, die hier nicht als Vergangenheit, Ort oder Oberfläche ins Spiel gebracht

¹¹⁷ Jacques Derrida: *Gesetzeskraft: der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt/Main: 1991, S. 33.

¹¹⁸ Ebd., S. 56.

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ Es sei darauf hingewiesen, dass dieser Gegensatz von Recht und Gerechtigkeit sehr zugespitzt ist. Recht beruht nicht nur unpersönlich und formal auf Regelmäßigkeit, Berechnung und allgemeiner Begriffslogik, und andererseits trägt Gerechtigkeit auch Züge von Verallgemeinbarkeit und Gleichbehandlung; siehe dazu Thomas Osterkamp: *Juristische Gerechtigkeit: Rechtswissenschaft jenseits von Positivismus und Naturrecht*, Tübingen: 2004, S. 254ff.

¹²¹ Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main: 2004, S. 66; Derrida spricht freilich von einem Messianismus ohne Religion.

¹²² Vgl. die historische Entwicklung der Kinderrechte in Frank Surall: *Ethik des Kindes: Kinderrechte und ihre theologisch-ethische Rezeption*, Stuttgart: 2009, S. 35ff.

werden sollen, sondern die ich im Sinne einer Beschreibung von Judith Butler als einen „Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen“¹²³ verstehe. Die Frage danach, welche Räume und Zeiten das Recht schafft, führt auch zu der Frage, welches Recht durch diese Räume und Zeitlichkeiten hervorgebracht wird. Der Szene des Rechts habe ich mich historisch und philosophisch genähert, denn sie ist nicht nur Bühnenbild, verstanden als Hintergrund und Dekor der Darstellung. Vielmehr besitzt sie auch Affordanz, hat einen spezifischen Angebotscharakter, indem sich Seins- und Funktionsweisen des Gerichts verknüpfen. Beide Seiten – Inneres und Äußeres der Rechtsprechung – sind jeweils fundamental ineinander angelegt.

Im folgenden 4. Kapitel werde ich mich wissenschaftlich mit einem Forschungsergebnis des ersten künstlerischen Projekts *Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude* auseinandersetzen.

4. Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts

Präambel

Präambeln sind Einleitungen, die Gesetzestexten vorangestellt werden. Sie haben keine unmittelbare Rechtsverbindlichkeit, sondern dienen der Auslegung einer Verfassung, eines Gesetzes oder Vertrages. In ihnen werden Voraussetzungen dargestellt, Motive beschrieben und historische Kontexte aufgerufen; damit enthalten sie, was das Gesetz selbst nicht enthalten darf, denn seine Autorität kommt dem Gesetz nur zu, wenn es „ohne Geschichte, ohne Genese, ohne mögliche Ableitung ist“¹²⁴.

Präambeln sind also Schranken, sie halten Historizität und Erzählung außerhalb des Rechts und vermitteln den Zugang zum Gesetz. Präambeln sind auf der Schwelle zwischen Mündlichem und Schriftlichem verortet; historisch sind sie die gesprochene Vorrede zum geschriebenen Gesetzestext.¹²⁵ In Franz Kafkas Roman *Der Prozeß* heißt es: „In dem Gericht täuschst du dich“, „in den einleitenden Schriften zum Gesetz heißt es von

¹²³ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: 1995, S. 31. (Hervorheb. im Original).

¹²⁴ Jacques Derrida: „Préjugés. Vor dem Gesetz“, in: Claudia Liebrand (Hg.), *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: 2006, S. 46-61, hier: S. 49.

¹²⁵ Vismann: *Akten*, S. 39.

dieser Täuschung: Vor dem Gesetz steht ein Türhüter.¹²⁶ Bekanntlich steht hinter dem Türhüter ein weiterer Türhüter, das Gesetz erweist sich als unzugänglich. Von solchen Zugangsschranken, von Täuschungen und Enttäuschungen im Zusammenhang mit dem Gericht handelt dieses Kapitel.

In *Der Prozeß* sitzen vor den Türen, auf den Treppenstufen, in den Eingängen zum Gericht Kinder. Schon bei seinem ersten Besuch im Gericht bemerkt der Protagonist Josef K. einen kleinen Zettel neben dem Ausgang, auf dem in einer „kindlichen, ungeübten Schrift“ der Ausgang zu den Gerichtskanzleien gewiesen wird¹²⁷. Durch die Türen im Treppenhaus laufen Kinder ein und aus, erschweren K. den Zugang, schließlich wird er von einem Jungen an der Hand vor den Richter geführt. Auf dem Weg zu seiner Exekution sieht K. in einem Fenster Kinder spielen. Die Kinder erscheinen an den Rändern des Verfahrens, mal weisen sie K. in Richtung des Gerichts, mal sind sie versunken in ihre eigene Welt, die von dem Gericht nichts zu wissen scheint. So machen sie die Schranken des Gerichts sichtbar, die durchlässig und unzugänglich zugleich sind.

Mit der Klasse 7b des Europagymnasiums Hamm habe ich drei Monate lang das Amtsgericht und Landgericht Hamburg Mitte erforscht und anschließend mit den Schülerinnen und Schülern eine Inszenierung entwickelt, die im Ziviljustizgebäude aufgeführt wurde.

Die 26 Schüler_innen waren größtenteils 13 Jahre alt, befanden sich also kurz vor ihrem Eintritt in die Strafmündigkeit und hatten selbst noch keine Erfahrungen mit dem Gericht gemacht. Mein Interesse bestand darin, mit den Kindern einen anderen Blick auf die Rechtsprechung zu werfen: Wie würde sich ihnen das Gericht auf der Schwelle zur Strafmündigkeit darstellen?

Die im Zuge dieser gemeinsamen Erkundungen gemachten Erfahrungen möchte ich im Folgenden – im Rekurs auf Literatur und Forschungsliteratur – als Widerstreit zweier Grundzüge des Gerichts verstehen: des theatralen und des bürokratischen Dispositivs der Rechtsprechung.

¹²⁶ Franz Kafka: *Der Prozeß*, Frankfurt/Main: 2005 [Frankfurt/Main/Basel: 1925], S. 220f.

¹²⁷ Ebd., S. 65.

Das theatrale Dispositiv

Die Forschungsliteratur hat zahlreiche Parallelen zwischen Theater und Gericht herausgearbeitet, die als Grundlage der Untersuchung dienen und die ich daher zunächst zusammenfassen werde.

Theater- und Gerichtsräume sind Innenräume in einem starken Sinn: Im Gerichtssaal wird jede Verbindung nach draußen gekappt, es findet sich nichts, was an ein Außerhalb erinnern könnte,¹²⁸ oft passiert man im Eingang eine Schranke und gibt Rucksäcke, Mobiltelefone, manchmal sogar Personalausweise ab. Das Gericht überwacht beständig seine Grenzen, indem es zum Beispiel unzulässiges Beweismaterial ausschließt, die Berichterstattung in den Medien reguliert und Filmaufnahmen verhindert.¹²⁹

Das Theater verhängt die Wände, dunkelt den Zuschauerraum ab, verbietet Handyklingeln und Gespräche, um eine ähnliche Art der Geschlossenheit zu erzeugen. Das Theater ist dem Gericht auch strukturell inhärent. Gewöhnlich sind Theater und Gericht der Öffentlichkeit zugänglich, doch die Zuschauer_innen sind von den Akteur_innen deutlich getrennt, jene sollen schweigen und nicht interagieren. In der Genese der Rechtsprechung wird Urteilen erst möglich, seit es Nichtinvolvierte gibt, die beobachten und Distanz ermöglichen,¹³⁰ auch das Theater braucht die Präsenz des Publikums (und sei es eine zukünftige, verstreute oder vereinzelte Präsenz).

Immer noch, zahlreichen Infragestellungen und Rationalisierungen unter dem Aspekt der Prozessökonomie und -beschleunigung zum Trotz, ist die Regel des Rechtsprechens die Versammlung.¹³¹ Zur Verhandlung versammeln sich die Prozessbeteiligten sowie – fakultativ – beteiligte und unbeteiligte Zuschauer_innen. Walter Benjamin sieht eine gemeinsame Genese von Gericht und Theater in der Tragödie der

¹²⁸ Im Gericht gab es lange Zeit keine Uhren und häufig nicht einmal Fenster. (Vgl. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 40)

¹²⁹ Vgl. Richard Mohr: „In Between Power and Procedure. Where the Court Meets the Public Sphere“, in: Marit Paasche/Judy Radul (Hgg.): *A Thousand Eyes. Media Technology, Law and Aesthetics*, Berlin: 2011, S. 99–114, hier: S. 99.

¹³⁰ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 76ff.

¹³¹ Der Grundsatz der Mündlichkeit der Verhandlung kennt jedoch gesetzliche Ausnahmen, die ein schriftliches Verfahren zulassen: Gemäß § 128 Abs. 2 Satz 1 ZPO kann mit Zustimmung der Prozessparteien das Gericht eine Entscheidung im schriftlichen Verfahren treffen. Bei einem geringen Streitwert kann im Verfahren vor dem Amtsgericht das Gericht gemäß § 495a ZPO auch von der Durchführung einer mündlichen Verhandlung absehen. Im deutschen Strafrecht ist das Strafbefehlsverfahren ein vereinfachtes Verfahren zur Bewältigung des Prozessaufkommens in Bezug auf leichte Kriminalität durch einen schriftlichen Strafbefehl. Doch es handelt sich stets um Ausnahmen, Abkürzungen des regulären Verfahrens, die fallspezifisch beantragt werden müssen.

griechischen Antike.¹³² In der Tragödie und im Gerichtsprozess besteht eine Einheit von Raum, Zeit und Handlung.¹³³ Diese grundlegenden Parameter des antiken Theaters lassen sich auch im Gericht finden: Für dieses ist es von größter Wichtigkeit, dass die RichterIn bzw. der Richter sich während der Verhandlung ein Urteil bildet und somit die Rechtsprechung als linearer Vorgang innerhalb des Prozesses erscheint; ebenso wichtig ist, dass die Prozessbeteiligten in Person anwesend sind. Wie die Tragödie ist auch die antike Rechtsprechung ein Dialog, in dem der einzelne Mensch vor den Chor und in eine Verhandlung tritt.

Untersucht man ausgehend von dieser Analogie die theatralen Aspekte des Gerichts, lassen sich zunächst äußerliche Gemeinsamkeiten beschreiben. Gericht und Theater haben einen festen Ort¹³⁴ und verfügen über ähnliche Aufführungsarchitekturen. Die Bauformen und Orte, an und in denen Gericht und Theater eine Stätte finden, entwickeln sich historisch von der Agora – und allgemeiner von Versammlungen unter freiem Himmel – über das absolutistisch auf die Monarchin oder den Monarchen ausgerichtete barocke Hofgericht bzw. -theater zu den monumental-repräsentativen Gebäuden, die mit der Emanzipation des Bürgertums im 19. Jahrhundert aufkommen. In den Gerichts- und Theaterbauten finden sich Säulenportale, architektonisch inszenierte Blickachsen und die Teilung der Räume in den Bereich der Beteiligten und jenen der Zuschauer_innen. Und auch die jeweiligen Aufführungspraktiken weisen Ähnlichkeiten auf: Wie im Theater wird auch im Gericht die Beleuchtung inszenatorisch eingesetzt (bei Letzterem nicht nur ein Kunstlicht; die Vertretung der Staatsanwaltschaft sitzt in der Regel mit dem Rücken zum Fenster, sodass dem oder der Angeklagten das Tageslicht ins Gesicht scheint) und es kommen Kostüme zum Einsatz (gemeinhin tragen Richter_innen und Rechts- sowie Staatsanwält_innen Roben). Die

¹³² Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Walter Benjamin: *Abhandlungen*. Gesammelte Schriften I 1, Frankfurt/Main: 1974, S. 203-430, hier: S. 295.

¹³³ Für das Theater wurden die drei Einheiten in der Renaissance mit Bezug auf die *Poetik* von Aristoteles als Norm etabliert, wobei die Einheit des Orts ausdrücklich erst bei Lodovico Castelvetro erwähnt wird. Aristoteles schreibt über die Einheit der Zeit: „[D]ie Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumschlages zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen“. Aristoteles: *Poetik*, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: 1994, S. 17. Zur Einheit der Handlung führt er aus: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe“ (ebd., S. 19). Zur Einheit des Ortes bei Lodovico Castelvetro vgl. Brigitte Kappl: *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin: 2006, S. 176.

¹³⁴ Das fordert auch die Rechtslehre selbst: vom Diktum der *Magna Carta* – „Ordinary lawsuits shall not follow the royal court around, but shall be held in a fixed place“ – bis zur modernen Anforderung, dass ein Verfahren an einem angekündigten, öffentlichen Ort stattzufinden hat. (Vgl. Mohr: „In Between Power and Procedure“, S. 99)

Beteiligten im traditionellen Theater und im Gericht nehmen Rollen ein; sie sind Darstellende ihres Amtes (Richter_in, Staatsanwält_in) und ihrer selbst (Angeklagte_r, Zeuge / Zeugin).¹³⁵ Sowohl die Gerichtsverhandlung als auch die Theateraufführung haben einen deutlich abgesteckten Zeitrahmen (einen markierten Beginn und ein rituell eingefasstes Ende), der sie aus dem Zeitfluss gleichsam herausschneidet; das Gerichtsurteil hat beendende Kraft, „es löscht die Erinnerung und ist auf die Zukunft des Vollzugs [...] ausgerichtet“¹³⁶; im Theater fällt schließlich der Vorhang, das Licht im Zuschauerraum geht an. Analog zum klassischen Dramentext, der mit einer Exposition eröffnet, die über Ort, Zeit und Kontext des Geschehens informiert, verliest die Justiz die Anklageschrift, präsentiert Ermittlungsergebnisse, biografische Hintergründe, Fachberichte und Verhörprotokolle. Die Perspektiven der Zeug_innen, des (angenommenen) Opfers und der oder des Angeklagten werden rekonstruiert, damit sich das Publikum – auch die Richterin oder der Richter ist in diesem Moment Teil des Publikums – ein ‚eigenes‘ Bild von den Geschehnissen machen kann, ein Bild, das aus der Erzählung entsteht.

Theater und Gericht rekurren auf einen zugrunde liegenden Text, den sie (immer wieder) interpretieren und damit Wirklichkeiten schaffen. Das Recht wird gesprochen, so wie das Drama in erster Linie ein gesprochener und zu sprechender Text ist.

Theater und Gericht sind Techniken der Vergegenwärtigung eines abwesenden Sinns: Das Theater vergegenwärtigt nicht unmittelbar Gegebenes in der Vorstellung, im Abbild, in der Darstellung. Die Richterin bzw. der Richter agiert als Repräsentation des Volks, die Anwältin oder der Anwalt vertritt die Person auf der Anklagebank.

Die Inszenierung der Rechtsprechung ist kein der Rechtsfindung nachgeschalteter, sondern ein ihr inhärenter Akt. Cornelia Vismann sieht eine wichtige Aufgabe des Gerichts in der Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum: Die Funktion des Gerichts sei es, eine Erzählung zu entwickeln von dem, was sich zugetragen hat. Aus dem Ereignis der Tat macht die Wiederaufführung ein Ereignis in der Sprache.¹³⁷ Vismann stellt neben der Herleitung aus der Antike eine zweite Genese des Gerichts als Theater in der germanischen Rechtsprechung vor. Diese ist eine Versammlung um das ‚Ding‘, nach dem laut Vismann die Stätte der

¹³⁵ So sprechen sich die Prozessbeteiligten, deren Rolle ihr Amt ist, sogar mit dieser Funktion an, nicht mit ihrem Namen. Vgl. dazu auch Niklas Luhmann zu den Verfahrensrollen in *Legitimation durch Verfahren*, S. 47ff.

¹³⁶ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 75.

¹³⁷ Vismann bezieht sich hier auf den Rechtshistoriker Legendre, der den Vorgang, mit dem die aus der symbolischen Ordnung herausgelöste Tat im Gericht eine Fassung in der Sprache erhält, als „Réjouer les crimes“ bezeichnet. (Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 31ff)

Verhandlung ‚Thing‘ genannt wurde. Dieses ‚Ding‘ ist umstritten und wird in der Verhandlung zur Darstellung gebracht. Mit Lacan lässt sich das ‚Ding‘ von der ‚Sache‘ unterscheiden, wobei das ‚Ding‘ dem Bereich des Realen angehört und die ‚Sache‘ der symbolischen Ordnung. In dieser Verwandlung des Realen in das Symbolische, die das umstrittene ‚Ding‘ im Laufe des Verfahrens durchläuft, wird das Gericht zum *theatrum*, zur Szene einer Umwandlung; hierin liegt das performative Element der Rechtsprechung.¹³⁸

Während das Gericht Ort der Transformation vom Realen in die symbolische Ordnung wird, schafft das Theater eine Wirklichkeit für Räume des Symbolischen und Imaginären. Das Recht konvertiert die Tat in die (abgeschlossene) Vergangenheit, es hat Auswirkungen auf fast alle gesellschaftlichen Bereiche. Das Performative des Rechts braucht die Theatralität, damit Urteile Körper markieren und sanktionieren und Rechtshandlungen materielle gesellschaftliche Ordnungen schaffen können.¹³⁹

Die Inszenierung des Gerichts ist es, die seine hierarchische Struktur und Legitimität herstellt, sie hat abschließende Funktion, leistet die Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum und bringt – agonal, da nicht alle Beteiligten mit ihr übereinstimmen müssen – eine (kollektive) Erzählung hervor. Das Gerichthalten erfordert die unmittelbare Anwesenheit der Beteiligten, die Mündlichkeit und die Öffentlichkeit des Verfahrens.¹⁴⁰ „Liveness“, die leibliche Ko-Präsenz von Akteur_innen und Zuschauer_innen, ist ein Grundmotiv des Theaters.¹⁴¹

Revision

Die Schüler_innen und ich besuchten das Gericht im Rahmen eines Theaterprojekts. Das Theater war damit sowohl im Hinblick auf die zugrunde liegende Recherche als auch ganz

¹³⁸ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S.19f.

¹³⁹ Vgl. Ludger Schwarte/Christoph Wulf (Hgg.): *Körper und Recht. Anthropologische Dimensionen der Rechtsphilosophie*, Paderborn/München: 2003.

¹⁴⁰ Zumindest im Strafrecht. Siehe hierzu die Prozessmaximen das ‚Mündlichkeitsprinzip‘, das ‚Unmittelbarkeitsprinzip‘ und der ‚Öffentlichkeitsgrundsatz‘.

¹⁴¹ Peggy Phelan betont den Ereignischarakter von Performance- und Theaterstücken; in ihrer Flüchtigkeit können diese nicht vollständig dokumentiert oder repräsentiert werden. (Vgl. Peggy Phelan: *Unmarked: Politics of Performance*, London/New York: 1993, S. 146. Philip Auslander widerspricht dem, wenn er den Kollaps der Unterscheidung zwischen medialisierten und auf Ko-Präsenz basierenden Aufführungen beschreibt. (Vgl. Philip Auslander: *Liveness – Performance in a mediatized culture*, London/New York: 1999, S. 51f) In jedem Fall bleibt aber das Thema der leiblichen Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen virulent im Theater, und sei es durch die Abwesenheit jener oder den Einsatz von Reproduktionstechnologien. (Vgl Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: 2004¹⁰, S. 58ff)

praktisch im Sinne der institutionellen Rahmung unserer Untersuchung der Hauptbezugsrahmen unserer Erkundung. Ermöglicht der Rahmen des Theaters den Kindern und Jugendlichen, das Gericht und ihre zukünftige Teilhabe an der Institution des Rechts zu verstehen, indem sie die Rolle der im Recht mitgedachten Öffentlichkeit ganz real übernehmen und verkörpern?

Zunächst schien die Wahrnehmung der Kinder und Jugendlichen die Befunde der Forschungsliteratur zu bestätigen.

**„Das Gericht ist wichtig, weil es ein Ort ist, an dem man über das reden kann, was man
getan hat.“**
(Baris)¹⁴²

**„Ich würde der Angeklagte sein, weil der Angeklagte wird meistens freigesprochen
glaube ich, und würde ich als Angeklagter auch wirklich nichts begangen haben, dann
würde ich mich freuen.“**
(Berkay)¹⁴³

In unserer Forschung hatten wir keine Schwierigkeiten, gerichtliche Prozesse zu besuchen. Selbst als Schulklasse mit 26 Personen konnten wir jederzeit in die als ‚öffentlich‘ gekennzeichneten Verhandlungen eintreten.

Die Schüler_innen reagierten durchaus sensibel auf die Inszenierungen des Gerichts, brachten der Richterin viel Respekt entgegen, fühlten sich von den Sicherheitskontrollen eingeschüchtert, nahmen die Sitzordnung, Höhenunterschiede der Sitzgelegenheiten und die darin zum Ausdruck kommenden Hierarchien bewusst wahr. Besondere Aufmerksamkeit brachten sie den performativen Aspekten der Rechtsprechung

¹⁴² Die Zitate stammen von Schüler_innen der Klasse 7b des Europagymnasiums Hamm und sind während unserer Arbeit an dem Projekt *Das jüngste Gericht* entstanden.

¹⁴³ Im Sinne des hier formulierten Begehrens nach Verhandlung und Freispruch, schreibt der Philosoph Louis Althusser, der 1980 seine Ehefrau durch Erdrosselung tötete und dessen Verfahren wegen Schuldunfähigkeit eingestellt wurde, seine Verhandlung selbst. Althusser musste nicht vor Gericht erscheinen und hatte keine Gelegenheit, sich zu äußern, doch das Begehren nach der Versprachlichung, die ihm durch dieses Vorgehen verweigert wurde, findet in seiner Autobiografie *Die Zukunft hat Zeit* einen Ausdruck; er schreibt: „Dieses Buch ist eben die Erwiderung, zu der ich sonst gezwungen gewesen wäre.“ (Louis Althusser: *Die Zukunft hat Zeit*, Frankfurt/Main: 1998, S. 21) Cornelia Vismann liest seine Lebensbeschreibung als einen aus Selbstanklage, Zeugenbericht und Verteidigung bestehenden Gerichtsprozess. (Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 25)

entgegen. Bezeichnend waren wiederkehrende Fragen nach dem Hammer, mit dem Richter_innen das Urteil verkünden, den es aber in der deutschen Rechtsprechung nicht gibt, wohl aber in (oft US-amerikanischen) Fernsehserien und Gerichtsfilmern. An den Fragen wurde deutlich, dass die Kinder und Jugendlichen nach einem Moment suchten, in dem sich die Wirkungsweise des Gerichts verdichtet: Der Hammer markiert den Moment des Urteils und macht ihn dadurch sichtbar. Neben der Erwartung des Hammerschlags waren für die Gruppe die nicht zugängliche Asservatenkammer, die den beschlagnahmten Beweismitteln anhaftende Aura von Gefährlichkeit und Verbot, die Fallgeschichten und psychologischen Hintergründe, die dramatischen Erzählungen und Bilder des ephemeren, gewaltsamen Moments des Verbrechens von Interesse.

Doch die Erwartung einer Versammlung, in der diese Aspekte sichtbar werden würden, wurde immer wieder enttäuscht.

„Am meisten ist aufgefallen, dass man vieles mit Papier [...] macht.“

(Baris)

„Eigentlich war ich überrascht, dass da so viele Akten waren.“

(Mehmet)

„Angelockt von einem Gesetz, das unlesbar ist, hingehalten von einem Urteil, das ausbleibt“, so beschreibt Cornelia Vismann die Eingangssituation zum Recht, wie sie in der Erzählung *Vor dem Gesetz* von Franz Kafka geschildert wird.¹⁴⁴ Ihre Formulierung spiegelt treffend die Erfahrungen der Schüler_innen (und der Erwachsenen) bei unserer Erkundung des Gerichts wieder. Die Hoffnung auf die Momente, in denen alle Beteiligten versammelt wären, in denen Urteile gesprochen, Geschichten erzählt würden, kurz: in denen das Theater des Gerichts sichtbar werden würde, wurden immer wieder enttäuscht und mussten verschiedenen Spielarten des Wartens, des Aufschiebens und der Langeweile weichen. Es drängte sich kontinuierlich der Topos der Bürokratie in den Mittelpunkt: die Langeweile, die Unübersichtlichkeit und Unverständlichkeit, die Verzögerung. Kritik äußerten die Kinder an der Unwichtigkeit der verhandelten Fälle und daran, dass selten alle Betroffenen versammelt waren. Das Interesse, in den unübersichtlichen Korridoren, Treppen und Paternostern zu spielen, wuchs. Die Probleme der Schüler_innen mit dem Gericht entfalteten sich entlang von Fragen der Zugänglich- und Sichtbarkeit; nicht mit einer theatralen Geste wie mit dem

¹⁴⁴ Vismann: *Akten*, S. 31.

Rückzug der Richter_innen für die Entscheidungsfindung wich das Gericht vor uns zurück, sondern mittels bürokratischer Faktoren. Die Konzentration auf das theatrale Dispositiv ließ das bürokratische Dispositiv des Gerichts umso deutlicher hervortreten. Letzteres soll im Folgenden genauer untersucht werden.

Das bürokratische Dispositiv

Der Begriff ‚Bürokratie‘ steht im Zusammenhang mit der bereits im 17. Jahrhundert am Hof von Ludwig XIV. entstehenden, von Regeln und Rangordnungen geprägten zentralstaatlichen Verwaltung.¹⁴⁵ Das Wort ‚Bürokratie‘ geht etymologisch auf das *bureau* zurück, aus dem heraus im 18. Jahrhundert zunehmend geherrscht wurde. Die ursprünglich raumbezogene Bedeutung wurde übertragen auf die dort Tätigen und das Wort bezeichnete schließlich die „Herrschaft der Beamten“^{146, 147}. Indem die Wortschöpfung an die aristotelische Einteilung von Herrschaftsformen (wie zum Beispiel Demokratie oder Aristokratie) anknüpft, bezeichnet sie ein vollständiges Regierungssystem. Bürokratie wird vor allem mit den Verwaltungshandlungen des Staates in Verbindung gebracht. Diese Organisationsform ist charakterisiert „by a hierarchy of offices, impersonality in its recruitment of staff and its procedures, continuity in form and files, and the primacy of functional expertise“¹⁴⁸. Auch wenn heute der Begriff ‚Bürokratie‘ weitestgehend mit einer negativen Konnotation versehen wird (zum Beispiel mit Attributen wie Ineffizienz und Intransparenz), richtet sich das Konzept durchaus auch auf die Begrenzung einer Willkürherrschaft der Regierenden oder der Administration, indem es das Handeln nach allgemeinen und personenunabhängigen Regeln ausrichtet.¹⁴⁹

Die Kinder, die selbst noch nicht strafmündig waren, begegneten im Gericht immer wieder Schranken und Begrenzungen. Zugangsbeschränkungen, an die wir stießen, waren allerdings selten endgültig – in der Regel war es uns lediglich nicht möglich, im Zeitrahmen der Recherche die richtige Ansprechperson zu finden; immer wieder wurden wir an eine andere Stelle weiter verwiesen. Daten oder Materialien wurden aus Gründen des

¹⁴⁵ Vgl. Martin Albrow: *Bureaucracy*, London: 1970.

¹⁴⁶ Hans-Ulrich Derlien / Doris Böhme / Markus Heindl: *Bürokratiethorie. Einführung in eine Theorie der Verwaltung*, Wiesbaden: 2011, S. 16.

¹⁴⁷ „Akten und kontinuierlicher Betrieb durch Beamte ergeben: Das Bureau, als den Kernpunkt jedes modernen Verbandshandelns.“, in: Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß einer verstehenden Soziologie*, Tübingen: 1980, S. 125.

¹⁴⁸ McLeish, Kenneth (Hg.): *Key Ideas in Human Thought*, New York: 1993, S. 96.

¹⁴⁹ Vgl. Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 565.

Personenschutzes zurückgehalten: Während Gerichtsverhandlungen in der Regel öffentlich sind, sehen die in Deutschland geltenden Prozessordnungen nämlich durchgängig vor, dass unbeteiligte Dritte in die Verfahrensakte keine Einsicht nehmen dürfen. Dem ‚Gerichtstheater‘ darf man beiwohnen, doch die Aufzeichnungsapparate, die doch Medium und Prozessor des Rechtssystems sind, bleiben dem Zuschauenden entzogen. Wir haben nie einen Urteilsspruch erlebt, da nicht alle Betroffenen anwesend, nicht alle Informationen vorhanden waren; weil vereinbart wurde, dass nach Ratenzahlung von Bußgeldern der Fall ohne Verurteilung zu den Akten gelegt werden würde oder aber weil das Verdikt im Nachhinein schriftlich versandt, aber nicht mündlich verkündet wurde.

Um diesen Erfahrungen nachzugehen, galt es, den Weg von der Forschungsliteratur zur empirischen Erfahrung noch einmal umzukehren. Die Beobachtungen des bürokratischen Wesens der Rechtsprechung schlagen sich auch in der Literatur nieder. Während die theatrale Seite der Rechtsprechung kaum überraschend vor allem in der Dramatik ihren Niederschlag findet (vgl. zum Beispiel Aischylos: *Orestie*, Sophocles: *König Ödipus*, von Kleist: *Der zerbrochene Krug*), scheint der Aspekt der Bürokratie vor allem der Epik vorbehalten zu sein (vgl. zum Beispiel Lew Tolstoj: *Auferstehung* oder Joseph Roth: *Die Rebellion*). Im Nachstehenden werden einige Gründe dafür benannt. Besonders bei Franz Kafka finden sich Darstellungen, die sichtbar machen, welche Dimension der Gerichtspraktiken sich einer Repräsentation häufig entzieht: die Bürokratie. Um die Erfahrungen der Schüler_innen fruchtbar zu machen, möchte ich Kafkas Roman *Der Prozeß* genauer betrachten. Der Rückgriff auf die Literatur soll einen ästhetischen Zugriff auf das bürokratische Dispositiv der Rechtsprechung ermöglichen, dieses klarer umreißen und eine Abgrenzung vom theatralen Dispositiv des Gerichts ermöglichen.

„Die Gänge sehen alle gleich aus, was einen sehr verwirrt. Man findet die richtigen Räume nicht und verirrt sich oder verpasst sogar die Verhandlung.“

(Mehmet)

Das bürokratische Dispositiv in *Der Prozeß*

Im Folgenden werde ich aufzeigen, dass die Darstellung des Gerichts in *Der Prozeß* den theatralen Aspekten, die ich im ersten Teil definiert habe, diametral entgegengesetzt ist. Am Morgen seines 30. Geburtstages wird Josef K. ohne Angabe von Gründen verhaftet, hat aber weiterhin die Möglichkeit, sich frei zu bewegen. Vergeblich versucht er herauszufinden,

welche Anklage gegen ihn vorliegt und wie er sich rechtfertigen könnte. Immer tiefer verstrickt er sich in das ungreifbare und unzugängliche Gericht, bis er sich schließlich einem unausgesprochenen Urteil fügt: Am Vorabend seines 31. Geburtstages wird K. von zwei Herren abgeholt und in einem Steinbruch erstochen.

Als dem theatralen Dispositiv zugehörig habe ich die Aufgabe der Verhandlung bezeichnet, Dinge zur Sprache zu bringen und in der symbolischen Ordnung einzurichten. In *Der Prozeß* kommt jenes ‚Ding‘ – das der Anklage zugrunde liegende Ereignis – jedoch nie zur Sprache. Es bleibt sogar von Beginn an offen, um was es überhaupt geht, worin die Anklage oder Schuld besteht; K.s anfängliche Freude, im Aufseher „endlich einem vernünftigen Menschen gegenüberzustehen und über seine Angelegenheit mit ihm sprechen zu können“¹⁵⁰, wird gleich enttäuscht, denn der Aufseher und die Wächter sind „für Ihre Angelegenheit vollständig nebensächlich, ja wir wissen sogar von ihr fast nichts“¹⁵¹. Der Prozess bringt nichts zur Sprache und hat daher auch keine abschließende Funktion.¹⁵² Und auch im Fortgang des Prozesses findet sich nicht Zeit und Ort, vor allem keine Ansprechperson, um über den Grund der Anklage zu sprechen. Lediglich Fragen des Verfahrens selbst spricht K. in einigen Momenten an.¹⁵³

Als das Gericht an K.s 30. Geburtstag in sein Leben tritt, ist das Verfahren gegen ihn bereits im Gange; das Gericht war immer schon da. Es ruft K. an (eine Anrufung des Subjektes durch die Institution, die immer schon geschehen ist, da die Konstitution des Subjekts bereits das Werk dieser Interpellation ist). K. antwortet ihr, indem er sich auf die Suche nach dem Gericht macht.¹⁵⁴

Im Kapitel *Erste Untersuchung* findet K. zunächst die klassische, hierarchische Anordnung eines Gerichtssaals (die vor allem im Strafgericht anzutreffen ist): „K. glaubte, in eine Versammlung einzutreten“ und betritt einen Raum, in dessen Mitte der Richter erhöht

¹⁵⁰ Kafka: *Der Prozeß*, S. 16.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Dem entspricht, dass Deleuze und Guattari in ihrem Buch über Kafka anzweifeln, dass das letzte Kapitel, in dem K. exekutiert wird, an das Ende des Romans gehört; es enthielte keinen Hinweis auf seine Stellung im Roman und könnte genauso gut ein Traum an einer anderen Position sein. Sie zitieren Max Brod: „Da aber der Prozeß nach der vom Dichter mündlich geäußerten Ansicht niemals bis zur höchsten Instanz vordringen sollte, war in gewissem Sinne der Roman überhaupt unvollendbar, das heißt in infinitum fortsetzbar.“ (Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main: 1976, S. 61)

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 49.

¹⁵⁴ Vgl. Arne Höcker: „Literatur durch Verfahren. Beschreibung eines Kampfes“, in: Arne Höcker / Oliver Simons: *Kafkas Institutionen*, Bielefeld: 2007, S. 235 – 254.

auf einem Podium hinter einem Tisch sitzt.¹⁵⁵ Doch anstatt die Beteiligten in einem Gerichtssaal zu versammeln, verteilt sich der Prozess auf unzählige Advokatenbüros. K. befindet sich von nun an eher auf Schwellen als in Innenräumen – in Treppenhäusern, Eingangsbereichen, Nebenzimmern. Die anfängliche Dreieckskonstellation des Gerichts, bestehend aus dem Richter an der Spitze und den den beiden Prozessparteien zugeordneten Saalhälften rechts und links, wird nach und nach aufgelöst in eine einzige, kontinuierliche und tendenziell unendliche Linie: „[B]estechliche Wächter, läppische Aufseher und Untersuchungsrichter“ reihen sich an „eine Richterschaft hohen und höchsten Grades [...] mit dem zahllosen, unumgänglichen Gefolge von Dienern, Schreibern, Gendarmen und anderen Hilfskräften“¹⁵⁶. Hier ist bereits angesprochen, wie im Laufe des Romans die Zeit, der Ort und die Handlung in unzählige einzelne Begegnungen und Begebenheiten zersplittern. Ein hierarchisches Gefüge bleibt zwar bestehen, dieses ist aber nicht pyramidal, sondern horizontal ausgerichtet. Diese Dissemination hat auch mit dem Einsatz der Medien zu tun, der im theatralen Dispositiv des Gerichts streng überwacht wird: Akten,¹⁵⁷ schriftliche Eingaben¹⁵⁸, Bücher¹⁵⁹ und Telefone sind die Sprachkanäle, über die das Gericht kommuniziert. Telefonisch wird K. verständigt, dass eine Untersuchung seines Falls stattfinden würde, doch erfährt er weder einen genauen Zeitpunkt¹⁶⁰ noch einen konkreten Ort¹⁶¹. Also begibt sich K. auf eine sich immer weiter fortsetzende Irrfahrt durch Kanzleien, durchquert Nebenzimmer nach Nebenzimmer, ist über endlose Treppen und Gänge auf der Suche nach Anwälten, Richtern, Ansprechpartnern. Entscheidend ist nicht das Geschehen auf dem Podium, auf dem der Richter in der *Ersten Untersuchung* sitzt, nicht die Meinungen der beiden Parteien im Saal, sondern das „molekulare Hin und Her auf den Korridoren, in den Kulissen, hinter den Türen und in den Nebenzimmern“¹⁶². Schon die erste Anhörung findet im *Zimmer nebenan* statt.¹⁶³ Das Gericht in *Der Prozeß* dehnt sich räumlich, aber auch zeitlich aus, sonntags, nachts, jederzeit ist es bereit zu verhandeln, in einer kontinuierlichen

¹⁵⁵ Kafka: *Der Prozeß*, S. 43f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 38.

¹⁵⁷ Ebd., S. 47.

¹⁵⁸ Ebd., S.120.

¹⁵⁹ Ebd., S. 55.

¹⁶⁰ „Ich bin jetzt antelephoniert worden, ich möchte irgendwo hinkommen, aber man hat vergessen, mir zu sagen, zu welcher Stunde“. (Kafka: *Der Prozeß*, S. 38)

¹⁶¹ „Er ärgerte sich, daß man ihm die Lage des Zimmers nicht näher bezeichnet hatte“. (Kafka: *Der Prozeß*, S. 41)

¹⁶² Deleuze / Guattari: *Kafka*, S. 69.

¹⁶³ Kafka: *Der Prozeß*, S. 16.

Reihe aufeinander folgender Untersuchungen.¹⁶⁴ Dies ergibt eine Struktur, die im Roman selbst vom Maler Titorelli als Verschleppung beschrieben wird¹⁶⁵. Die konstitutiven Gemeinsamkeiten der Gerichtsverhandlung mit dem Theater, der markierte Beginn und Abschluss und der Ort als feste Stätte lösen sich auf.

Die Macht des Gerichts funktioniert nicht pyramidal, sondern horizontal; nicht durch Distanz – Nähe und Ferne –, sondern durch Kontiguität.¹⁶⁶ Diese Kontiguität zeigt sich u.a. im Nebeneinander der Kanzleien und Zimmer, darin, dass jede Person mit dem Gericht in Kontakt steht sowie in der Aufhebung der Trennung von Zuschauenden und Akteur_innen.¹⁶⁷ In einer Zurückweisung repräsentativer Mechanismen fasst K. den Entschluss, sich vor Gericht nicht vertreten zu lassen.¹⁶⁸ K., der die Hoffnung auf „[e]in paar Worte“, die er mit einem ihm „ebenbürtigen Menschen sprechen“ wird und die alles unvergleichlich klarer machen würden, bald aufgibt,¹⁶⁹ erwägt den Gedanken, eine schriftliche Verteidigung bei Gericht einzureichen¹⁷⁰. Die Schrift ist das Medium der Kommunikation des Gerichts in *Der Prozeß*: Eingaben müssen angefertigt, Akten und Verzeichnisse angelegt werden¹⁷¹, es wird in Heftchen¹⁷² und Büchern gelesen.

Kafkas Beschreibungen des Gerichts in *Der Prozeß* sind sehr nah an den Darstellungen, mit denen die Schüler_innen ihre Erfahrungen im Gericht während unserer Recherche schildern:

**„Wenn die Angeklagten und Zeugen nicht verstehen, was passiert, wissen sie nicht,
worum es geht und was sie machen sollen.“**
(Ceyda)

Die Gerichtsbesuche, bei denen wir mit Verweisen auf kommende Gerichtstage und ausstehende Bußzahlungen konfrontiert waren, weckten bei den Kindern und Jugendlichen

¹⁶⁴ Ebd., S. 37.

¹⁶⁵ Ebd., S. 159.

¹⁶⁶ vgl. Deleuze / Guattari: *Kafka*, S. 78.

¹⁶⁷ So zum Beispiel die drei jungen Leute, die während des ersten Gesprächs unbeteiligt im Zimmer stehen und letztlich doch auch zum Gericht gehören, (Kafka: *Der Prozess*, S. 16) oder wie der Maler, die Frauen, der Fabrikant, die mit dem Gericht in Kontakt stehen.

¹⁶⁸ Ebd., S. 173.

¹⁶⁹ Ebd., S. 12f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 119.

¹⁷¹ Ebd., S. 120.

¹⁷² Ebd., S. 47.

das Gefühl, nicht zum eigentlichen Kern des Gerichts vorzudringen. Die Architektur des Gerichts mit den vielen Gängen und Sälen war für die Schüler_innen unübersichtlich und schien herauszufordern, dass man sich verirrt. Der Grund der Verhandlungen war oft nicht zu verstehen, ihre Berechtigung schien nicht gegeben, denn sie handelten in der Wahrnehmung der Schüler_innen nicht wie erwartet von dramatischen Fällen, zu denen man Erzählungen hätte entwickeln können. Die Büros waren kaum zugänglich und die Verfahren schwer zu durchschauen; Fragen wurden von Person zu Person weitergereicht oder noch öfter wegen Unzuständigkeit abgewiesen.

„Wir haben es uns viel spannender vorgestellt. Vor allem im Zivilgericht werden nicht so schlimme Prozesse behandelt und geringe Strafen festgelegt, nur Geldstrafen bis 400 Euro. Es geht nicht um Mord oder Diebstahl.“

(Ceyda)

Das Fortschreiten der Untersuchung vom theatralen Dispositiv, wie es in der Forschungsliteratur aufgezeigt wird, zur Erfahrung der Kinder und Jugendlichen im Gericht und von dort aus wieder in die Literatur hinein ermöglicht nun im Sinne eines ersten Untersuchungsergebnisses eine konzeptionelle Differenzierung von theatralem und bürokratischem Dispositiv.

Wenn man mithilfe der Erfahrungen der Schüler_innen und der Darstellung in *Der Prozeß* das bürokratische vom theatralen Dispositiv der Rechtsprechung abgrenzt, führt das zu der folgenden schematischen Gegenüberstellung: Während das theatrale Dispositiv hierarchisch vertikal organisiert ist, ist das bürokratische Dispositiv horizontal angeordnet. Das Theater subjektiviert Objekte und Verfahren (wenn zum Beispiel anhand der Asservate eine Erzählung vom Tathergang entwickelt wird), während die Bürokratie Subjekte objektiviert (hier interessiert sich keiner mehr für pathetische Anklage und Verteidigung, für die letzten Worte, die der Angeklagte selbst spricht; stattdessen werden Akten angelegt, die keinen Verfasser haben, und der Verhandlung vorgefertigte Formulare vorangestellt, die Mitteilungen vorstrukturieren. Auch bei Kafka wird K. vom Gericht auf den Gegenstand des Verfahrens reduziert). Die Bürokratie durchzieht die schriftlichen Anteile der Rechtsprechung, das Theater die mündlichen. Bei Kafka ist das Bürokratische durch Kontiguität, Ausdehnung in Raum und Zeit und Absenz von Repräsentation gekennzeichnet, während für das Theatrale des Gerichts Distanz, Einheit in Raum, Zeit und Handlung und Repräsentation konstitutiv sind. Das Bürokratische zeigt sich in Vielstimmigkeit, wo in dem

Theater der Tragödie die oder der Einzelne spricht. Während sich das theatrale Dispositiv in der Form einer Zusammenkunft entfaltet, scheint das bürokratische Dispositiv zu Vereinzelung und Dissemination zu führen. Die Bürokratie des Gerichts beinhaltet die Wiederholung, während sein theatrales Moment den Abschluss sucht.¹⁷³

In der gemeinsamen Genese von Gericht und Theater in der griechischen Tragödie, die Walter Benjamin beschreibt, lässt sich ein Begriff finden, der eine weitere Abgrenzung der beiden Dispositive ermöglicht: Gericht und Tragödie sind eine ‚Verhandlung‘¹⁷⁴. Während also der theatralen Seite der Rechtsprechung die *Verhandlung* entspricht, zeigt sich der Prozess in Kafkas Roman als ein bürokratisches *Verfahren*.

In der Gegenüberstellung von Theatralität und Bürokratie im Gericht erscheint die Bürokratie zunächst als das, was der Zugänglichkeit der Rechtsprechung entgegensteht; die Möglichkeit einer Teilhabe qua Theatralität und Performativität scheint durch das bürokratische Dispositiv des Gerichts verhindert zu werden. Der enge Zusammenhang von Verfahren und Bürokratie verweist dagegen auch auf Aspekte von Bürokratie im Gerichtswesen, die Teilhabe ermöglichen. Dies soll im Folgenden genauer beleuchtet werden.

¹⁷³ Hier bietet sich noch einmal ein Exkurs zu Walter Benjamin an, denn in der Unterscheidung von Tragödie und Trauerspiel, die dieser in Ursprung des deutschen Trauerspiels trifft, finden sich diese Motive wieder. Benjamin untersucht das barocke Trauerspiel, das historisch verortet ist in der Zeit, in der die Bürokratie entsteht. So waren denn auch Opitz, Lohenstein, Gryphius – Protagonisten des bürgerlichen Trauerspiels – Bürokraten, genauer hohe Beamte. (Vgl. Walter Benjamin: „Porträt eines Barockpoeten“, in: Walter Benjamin, *Kritiken und Rezensionen*. Gesammelte Schriften III, hg. v. Hella Tidemann-Bartels, Frankfurt/Main: 1972, S. 86-88, hier: 86) So ist es wohl kein Zufall, dass sich Charakteristiken des Trauerspiels auf eine Ästhetik der Bürokratie des Gerichts abbilden lassen, während – wie auch zu Beginn des Texts aufgeführt – Eigenschaften der griechischen Tragödie dem theatralen Dispositiv der Rechtsprechung entsprechen: Das Trauerspiel findet auf der Wanderbühne statt, seine Bühne ist „nicht streng fixierbar, eigentlicher Ort, sondern dialektisch zerissen“, wo die Architektur des griechischen Theaters einen festen Ort hat. Das Trauerspiel ist „wiederholbare Ostentation“ (Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 298). „Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschließt.“ (Ebd., S. 262), während die Tragödie „einmalige Wiederaufnahme des tragischen Prozesses in höherer Instanz“ (ebd.) ist. Das Trauerspiel kennt keine Held_innen, sondern nur Konstellationen, es ist durch Immanenz gekennzeichnet.

¹⁷⁴ Ebd., S. 295.

Systemtheorie des Verfahrens¹⁷⁵

Niklas Luhmann, Soziologe und ausgebildeter Rechtswissenschaftler, untersucht in seiner 1969 erschienenen Schrift *Legitimation durch Verfahren* das Verfahren als soziales System. Sein Ausgangspunkt ist die verbreitete Annahme, dass rechtlich geordnete Verfahren rechtlich verbindliche Entscheidungen legitimieren würden. Er sieht in diesem Ansatz eine liberale Konzeption, die das „alteuropäische Modell einer hierarchischen Ordnung von Rechtsquellen und Rechtsmaterien“¹⁷⁶ ablöst.

Das Verfahren scheint mehr Flexibilität und Anpassungsfähigkeit des Rechts in einer sich wandelnden Gesellschaft zu ermöglichen, denn es hat die Fähigkeit, „sich selbst aufs Änderbare festzulegen und jede mögliche Zukunft auszuhalten“.¹⁷⁷ Dies geschieht dadurch, dass Entscheidungsfindungsverfahren wie das Gerichtsverfahren sich nicht mehr auf eine Wahrheit im naturwissenschaftlichen oder Gerechtigkeit im metaphysischen Sinne ausrichten. Stattdessen reguliert und kanalisiert das Verfahren die Kommunikation und das Verhalten der Beteiligten so, „daß es das Zustandekommen von Entscheidungen garantiert“.¹⁷⁸ Da die Legitimität einer rechtlichen Entscheidung sich in einer stark auf die Bedürfnisse des Einzelnen zugeschnittenen Gesellschaft allerdings nicht allein auf die Ansichten dieser einzelnen Individuen gründen lässt, muss sie auch vom politisch-administrativen System (und nicht mehr vom repräsentativen System wie in der Disziplargesellschaft, vgl. unten) selbst hergestellt werden. Ganz in diesem Sinne sichern Verfahren die verbindliche Anerkennung von Entscheidungen, institutionalisieren sie und produzieren Evidenz. Das Verfahren zeichnet sich nach Luhmann nun gerade dadurch aus, dass die Handlungen und ihre Abfolge nicht zu Beginn vollständig festgelegt sind; es existieren vielmehr mehrere mögliche Verfahrensverläufe, die aber durch den Rekurs auf normative Regeln eingegrenzt werden. Die Beteiligten entwickeln in einem solchen Verfahren durch ihre eigenen, zunächst nicht festgelegten Handlungen Verfahrensrollen und schließen hierdurch mehr und mehr potentiell divergierende Prozessverläufe aus, reduzieren Komplexität und steuern so auf ein konkretes Ergebnis zu.

¹⁷⁵ Ich danke Kai van Eikels für seinen Hinweis, dass das juristische Verfahren bei Luhmann zusammenzudenken ist mit dem Gebrauch des Verfahrensbegriffs am Graduiertenkolleg Versammlung und Teilhabe. (Vgl. *A-Z der transdisziplinären Forschung/Graduiertenkolleg Versammlung und Teilhabe*: „Versammeln“, online auf: <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/az/index.php?title=Versammeln> vom 01.02.2014.)

¹⁷⁶ Luhmann: *Legitimation durch Verfahren*, S. VII.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., S. 11f.

Was Luhmann überwiegend positiv als liberales Prinzip moderner Gesellschaftlichkeit beurteilt, lässt sich mit Gilles Deleuze jedoch auch kritisch beschreiben.

Die Verfahrensförmigkeit der Kontrollgesellschaften

1990, 15 Jahre nach dem Buch von Deleuze und Guattari über Kafka, schreibt Deleuze das Postskriptum über die Kontrollgesellschaften.¹⁷⁹ Ausgehend von dem Begriff der Disziplinargesellschaft von Michel Foucault bezeichnet er darin mit der ‚Kontrollgesellschaft‘ einen Umbruch in der Art und Weise, wie Macht gegenwärtig ausgeübt wird, nämlich weder von Individuen noch von Institutionen, sondern systemimmanent, als Teil des Systems selbst. Sie richtet sich in modernen Gesellschaften in einem verselbstständigten Prozess ein, der von diesen selbst permanent angetrieben wird, dabei aber ungreifbar und unsichtbar bleibt. Die Disziplinargesellschaften sind im 18. und 19. Jahrhundert bis in die Anfänge des 20. Jahrhundert verortet.¹⁸⁰ Hier wechselt das Individuum von einem Einschließungsmilieu in das nächste, wobei die verschiedenen Milieus aber deutlich voneinander abgegrenzt bleiben (wie zum Beispiel Schule, Fabrik, Familie). Die Einschließung erfolgt dabei sowohl auf räumlicher als auch auf zeitlicher Ebene. In der Ablösung der Disziplinargesellschaft durch die Kontrollgesellschaft geraten diese Milieus nun in eine Krise, was sich an den zahlreichen Reformen von Schulen, Gefängnissen etc. ablesen lässt.¹⁸¹ Während die alten Machtformen innerhalb eines geschlossenen Systems arbeiteten, nehmen sie jetzt also eine neue Gestalt an: „Die Einschließungen sind unterschiedliche Formen, Gußformen, die Kontrollen jedoch sind eine Modulation, sie gleichen einer sich selbst verformenden Gußform, die sich von einem Moment zum anderen verändert, oder einem Sieb, dessen Maschen von einem Punkt zum anderen variieren.“¹⁸² Das Gericht ist sicher besonders widerständig, was seine Transformation vom disziplinarischen zum kontrollierenden Paradigma betrifft; möglicherweise kann man sogar differenzieren, dass im Einschließungsmilieu Gericht die Disziplinargesellschaft auch in der Kontrollgesellschaft fort dauert. Dennoch lässt sich, so

¹⁷⁹ Gilles Deleuze: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Gilles Deleuze: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/Main: 1993, S. 254–262.

¹⁸⁰ Ebd., S. 254. *Der Prozeß* entstand zwischen 1914 und 1915; Deleuze schreibt über *Der Prozeß*: „Kafka, der schon an der Nahtstelle der beiden Gesellschaftstypen stand, hat im Prozeß die fürchterlichsten juristischen Formen beschrieben: Der scheinbare Freispruch der Disziplinargesellschaften (zwischen zwei Einsperrungen) und der unbegrenzte Aufschub der Kontrollgesellschaften (in kontinuierlicher Variation) sind zwei sehr unterschiedliche juristische Lebensformen.“ (Ebd., S. 257)

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 255.

¹⁸² Ebd., S. 256.

meine These, Deleuzes Beschreibung durchaus mit dem (sich aus dem eigenen Prozess heraus entwickelnden) Verfahren bei Luhmann in Verbindung bringen. Ganz in diesem Sinne beschreibt Arne Höcker das Verfahren als „Form ohne Form“, als „Form des Formens“, das Offenheit bewahrt und gleichzeitig Stabilität garantiert. Die spezifischen Eigenschaften des Verfahrens seien in der Moderne zudem in den „zur Forschung sich transformierenden Wissenschaften“ ebenso am Werk wie in den sozialen Institutionen der Demokratie.¹⁸³ Die Verfahrensform, die Luhmann bereits für das hochmoderne Recht veranschlagt, ist im Paradigma der Kontrollgesellschaft zur Grundlage von allen sozialen Einrichtungen geworden.¹⁸⁴

Ähnlich wie Deleuze sehen auch die Philosophen Slavoj Žižek und Bruno Latour die Rolle des Verfahrens als herrschende Ideologie der liberalen Demokratie kritisch. Žižek

¹⁸³ Aus der Ankündigung eines Workshops von Arne Höcker an der New York University. (Arne Höcker: „Verfahren: Epistemologische Tendenzen der Moderne I“, online auf: http://www.academia.edu/3103707/Verfahren_Epistemologische_Tendenzen_der_Moderne_I vom 23.07.2013)

¹⁸⁴ Luhmann zufolge liegt die Funktion der Verfahren „nicht in der Verhinderung von Enttäuschungen, sondern darin, unvermeidbare Enttäuschungen in die Endform eines diffus verbreiteten, privaten Ressentiments zu bringen, das nicht Institution werden kann. Daß in Rechtsverfahren ein zielgerichtetes, enttäuschungsloses Lernen erreicht werden könnte, ist im Normalfall nicht zu erwarten.“ (Vgl. Luhmann: *Legitimation durch Verfahren*, S. 112f) Mit seiner Invarianz, durch die Verhinderung von indirektem Vorgehen und von Ersatzpositionen, da es Lernerfolge nicht belohnt und nicht auf individuelle Bedürfnisse und Lernschwierigkeiten eingehen kann, sowie durch die Entweder/Oder-Struktur des Entscheidens widersteht das Gericht der von Deleuze beschriebenen Modalisierung. Doch auch wenn der Entscheidungsempfänger durch das Verfahren nicht notwendig zu einer Anerkennung oder Selbständerung motiviert wird, so bringt es ihn laut Luhmann doch dazu, „unbezahlte zeremonielle Arbeit“ (ebd., S. 114) zu leisten. „Durch ihre Teilnahme am Verfahren werden alle Beteiligten veranlasst, den dekorativen Rahmen und die Ernsthaftigkeit des Geschehens, die Verteilung der Rollen und Entscheidungskompetenzen, die Prämissen der gesuchten Entscheidung, ja, das ganze Recht, soweit es nicht im Streit ist, mit darzustellen und so zu bestätigen. Es genügt nicht, daß die Vertreter der Macht ihre Entscheidungsgrundsätze und Entscheidungen in einseitiger Feierlichkeit verkünden. Gerade die Mitwirkung derer, die möglicherweise den kürzeren ziehen, hat für eine Bestätigung der Normen, für ihre Fixierung als verbindliche, persönlich-engagierende Verhaltensprämisse besonderen Wert.“ (Ebd., S. 114) Das Gericht bedarf also besonderer Legitimation in einer Zeit der Modulierung, der das Bestehen auf einer Entscheidungen eher widerstrebt. Die Zunahme außergerichtlicher Verfahren wie Schiedsverfahren, Mediation und außergerichtliche Einigungen, kann als Symptom dieses Konflikts gelesen werden. Im Verfahren wird herausgearbeitet, über welche Punkte zu entscheiden ist und nur in den sich zunehmend verengenden Grenzen des Möglichen können die Betroffenen hoffen, eine günstige Entscheidung zu erhalten. „[S]ie bringen sich selbst damit an einen Punkt, an dem niemand mehr rechtes Interesse für ihr besonderes Anliegen aufbringen kann außer denen, die beruflich damit befaßt sind und darüber entscheiden müssen. Es handelt sich dann nicht mehr, (...) um einen empörenden Übergriff in Rechte und Freiheiten des Bürgers, einen Gewaltakt der Bürokratie, gegen den die Gemeinschaft sich zur Wehr setzen müßte; sondern nur noch um eine schwierige Zweifelsfrage aus dem Enteignungsgesetz, zu der entgegengesetzte Gerichtsurteile, aber noch keine höchstrichterlichen Entscheidungen vorliegen.“ (Ebd. S. 115f)

erkennt in der Verfahrensförmigkeit eine Ideologie, die jede Revolte gegen den Kapitalismus verhindert. Da grundsätzliche Fragen wie jene nach der Verteilung von Besitz außerhalb der Sphäre des Politischen angesiedelt werden, müssen laut Žižek radikale Veränderungen ihrerseits außerhalb der von Verfahren legitimierten Prozesse stattfinden.¹⁸⁵ Auch Latour argumentiert in diese Richtung: Wahrhaft öffentlich wird etwas, wenn es kein Verfahren gibt, das es zu behandeln und schließlich zu schlichten in der Lage wäre. In dem Moment, in dem keine Verfahren zur Verfügung stehen, müssen neue Protokolle entwickelt werden; dies ist ein seltener und flüchtiger Moment des Politischen, der aber durch Verfahren systematisch verhindert wird.¹⁸⁶ Cvejić und Vujanović leiten in dem Text *Public Sphere by Performance* aus diesen Kritiken der Verfahrensförmigkeit die Notwendigkeit ab, jene regulierenden Verfahren zu erkennen und genau zu analysieren, die in die Angelegenheiten des Gemeinwesens hineinwirken. Verfahren müssen schließlich dort aufgehoben werden, wo sie für ein anderes Ziel instrumentalisiert werden, um zu verhindern, dass normative Regeln reproduziert werden, ohne dass Gerechtigkeit oder konkreter: Ziele, Inhalte und grundsätzliche Anordnungen adressiert werden können.

Einige der Charakteristiken des Verfahrens lassen sich auch in *Der Prozeß* finden. K. erfährt nicht, wessen er beschuldigt ist, es scheint sich bei dem Prozess nicht um eine Wahrheitssuche zu handeln, sondern um ein sich selbst erhaltendes System normativer Regeln. Im Roman heißt es: „Das Verfahren ist nun einmal eingeleitet, und Sie werden alles zur richtigen Zeit erfahren.“¹⁸⁷ Von diesem Punkt an gerät K. in eine Innenbindung des Verfahrens. Wenn er auch zu Beginn noch viele Handlungsmöglichkeiten zu haben scheint – „Noch war er frei“¹⁸⁸ –, so reduzieren diese sich im Laufe der Erzählung, ganz im Sinne der Beschreibung Luhmanns, dass das Verfahren am Anfang noch gewisse Freiheiten lässt, unterschiedliche Sinndarstellungen und Haltungen zu wählen,¹⁸⁹ dass es jedoch im Folgenden unvermeidlich für die Beteiligten ist, bindende Entscheidungen über die eigene Darstellung zu fällen. Diese Vorentscheidungen müssen getroffen werden, „ohne damit auf das Ergebnis des Verfahrens, das ja noch nicht feststeht, reagieren zu können“¹⁹⁰:

Szene und Zeremoniell des Verfahrens werden so zur Norm, wenn nicht gar zur Falle für Beteiligte, die sich gar nicht so weit engagieren wollten. Außerdem wird ihr eigenes

¹⁸⁵ Vgl. Bojana Cvejić / Ana Vujanović: *Public Sphere by Performance*, Berlin: 2012, S. 74.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 74f.

¹⁸⁷ Kafka: *Der Prozeß*, S. 9.

¹⁸⁸ Ebd., S. 10.

¹⁸⁹ Luhmann: *Legitimation durch Verfahren*, S. 93f.

¹⁹⁰ Ebd., S. 94.

Verhalten zur Verfahrensgeschichte und damit zur Fessel. Häufig wird es protokolliert in einer Sprache, die bereits nicht mehr die des Sprechenden ist, sondern die der Polizei, des Gerichts, des Gesetzes; oder es wird in Erinnerungen festgehalten, die nicht die seinen sind, und tritt ihm im weiteren Verlauf des Verfahrens als Objekt gegenüber.¹⁹¹

In diese Falle gerät K. Daher sieht er auch als einzigen Fluchtweg, sich dem Verfahren zu entziehen, indem er es nicht anerkennt: „Sie können einwenden, daß es ja überhaupt kein Verfahren ist, Sie haben sehr recht, denn es ist ja nur ein Verfahren, wenn ich es als solches anerkenne.“¹⁹² Nach Luhmanns Analyse des Verfahrens liegt der Grund, warum K.s Verhalten kein Ausweg aus dem Verfahren sein kann, in der Darstellung für Unbeteiligte, er liegt in der Rolle des Publikums in der Bürokratie. Die Funktion des Publikums besteht darin, das Individuum zu isolieren, falls dieses dem Verfahren nicht zustimmt, sodass sein Protest folgenlos bleibt.¹⁹³ Die oder der Betroffene wird nicht durch Verinnerlichung gesellschaftlicher Zwänge an das Verfahren gebunden, sondern indem die Person als Problemquelle ausgegliedert wird und das Verfahren von ihrer Zustimmung oder Ablehnung unabhängig gemacht wird. In das Gerichtsverfahren kann nicht jede_r eintreten und aktiv mitreden. Der Zugang zum Verfahren ist streng reguliert; es ist nicht möglich, aufgrund von inhaltlicher Motivation wie zum Beispiel Solidarität mit einem Angeklagten Teil eines Gerichtsverfahrens zu werden.¹⁹⁴ Durch die beobachtende Teilnahme des Publikums am Verfahren etabliert sich ein gesellschaftlicher Konsens darüber, dass in der Rechtsprechung transparente und faire Verfahren gesichert seien. Daher kann eine einzelne Person, die aufbegehrt, nicht mit der Unterstützung anderer rechnen.¹⁹⁵ Das tatsächlich nur wenige Teile des Verfahrens sichtbar für Unbeteiligte werden, spielt dabei keine Rolle, solange der Eindruck vorherrscht, die Verfahren seien weiter öffentlich. Das Verfahren braucht also nicht die Anerkennung K.s, sehr wohl aber die der im Roman stets präsenten Zuschauer_innen. Dass sie sich sämtlich als mit dem Gericht verbunden erweisen, hängt mit ihrer Funktion für das Verfahren zusammen: Sie sind immer schon auf der Seite des Gerichts, sind „Gerichtsfunktionäre“¹⁹⁶. Verfahren sind also auf Zweckmäßigkeit ausgerichtet. Ihre Funktion liegt nicht darin, einen gesellschaftsweiten Konsens oder Diskurs darüber herzustellen, was gerecht, erwünscht oder richtig ist, sondern darin, ein bestimmtes Verhalten

¹⁹¹ Ebd., S. 93.

¹⁹² Ebd., S. 46.

¹⁹³ Ebd., S. 121.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 122.

¹⁹⁵ Ebd., S. 123.

¹⁹⁶ Deleuze / Guattari: *Kafka*, S. 68.

als rechtmäßig auszuzeichnen und Konflikte zu vermeiden. Wenn es auch eine wichtige Fähigkeit von Verfahren ist, Stabilität bei gleichzeitiger Offenheit zu garantieren, Komplexität zu reduzieren und Entscheidungen zu ermöglichen, so bringen Verfahren in Bezug auf die Teilhabe Beteiligter und Unbeteiligter doch auch Probleme mit sich. Sie verhindern, dass Konflikte öffentlich werden, reproduzieren normative Regeln, ohne dass deren Inhalt zur Verhandlung stünde, und enteignen die Prozessbeteiligten ihrer Konflikte, indem sie diese in eine Sprache überführen, die nicht die der Prozessbeteiligten ist, und die Befassung mit ihnen an Professionelle delegieren.

Neue Protokolle

Kurz vor dem Übertritt in die Strafmündigkeit befinden sich die Schüler_innen auf einer Schwelle zum Recht. Als Mitforschende bringen sie die Themen Grenzen, innen und außen, Ein- und Ausschluss sowie Teilhabe in das Projekt ein. Diese Themen werden virulent in Bezug auf die bürokratischen Aspekte der Rechtsprechung – und damit in Bezug auf die Verfahrensförmigkeit des Gerichts.

Immer wieder beschäftigten die Schüler_innen Fragen nach dem Zugang zum Recht, nach einer aktiven Teilnahme an den Verhandlungen (anstelle einer unbeteiligten Zuschauer_innenrolle), nach Verständlichkeit und Durchschaubarkeit. Kritik an der Unwichtigkeit der Verhandlung wurde geäußert; eine Kritik, die sich auch als Missbilligung der Inhalte oder Ziele und als Desinteresse an den Regulierungen der Verfahren deuten lässt.

Bei unserer Erkundung sind wir auf den Widerstreit zwischen Theatralität/Versammlung und Bürokratie/Verfahren gestoßen, den das Gericht unablässig austrägt. Die Ausschließungen des Verfahrens, das einerseits regulierend und normativ wirkt und andererseits Willkür und Parteilichkeit begrenzt, wurden durch die Perspektiven der Schüler_innen sichtbar.

Die Konsequenz aus unseren Erfahrungen und der Lektüre war der Versuch, ein neues Protokoll zu entwickeln, dessen Ziel die Teilhabe ist. Um die Schüler_innen, für deren Eintritt in die Strafmündigkeit es bemerkenswerterweise kein gesellschaftliches Ritual gibt, auf der Schwelle des Gerichts zu begleiten, bot *Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude* ihnen den Rahmen, in eine Verhandlung über das Gericht einzutreten, die auf dieses wiederum zurückwirken konnte.

Wir sammelten Zeug_innenaussagen, schrieben Protokolle, beschrifteten Asservate, legten Akten an, verteidigten, klagten an und verhandelten; nicht zuletzt nahmen

wir natürlich die Zuschauer_innenrolle ein. Die Inszenierung eines Rundgangs, in dem die Schüler_innen aus ihrer Perspektive durch das Gericht führten, und die Beschäftigung mit Kafka stellten der reflexiven eine ästhetische Erfahrung zur Seite, die auch Raum für Spekulation, Interpretation und neue Bilder geschaffen hat.

Materialteil der ersten künstlerischen Arbeit

Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude, Aufführung am 16.05.2013, Ziviljustizgebäude Sievekingplatz 1, 20355 Hamburg.

Elise v. Bernstorff (Konzept, Regie) mit der Klasse 7b des Europagymnasiums Hamm, Hanno Krieg (pädagogische Mitarbeit, Videodokumentation, dramaturgische Beratung) Michaela Troschier (Lehrerin, pädagogische Mitarbeit), Lani Tran-Duc (Raum), Katharina Kellermann (Musik/Sound), Greta Granderrath (Assistenz).

Ablauf

Das Publikum wartet im Eingangsbereich auf einer großen Treppe, bis es in das Gerichtsgebäude eingelassen wird. Es bekommt als Abendzettel eine verfremdete Karte des Landgerichts: in die Karte des Gebäudes wurden Sackgassen, Zick-Zackwege und Einbahnstrassen gezeichnet. Elise v. Bernstorff und die Schülerin Patricia Sanchez Klapproth begrüßen die Zuschauer_innen. Diese werden angesprochen als Besucher_innen eines Theaterstücks, beschrieben werden allerdings Konstellationen und Medien eines Gerichtsprozesses.

Auf einem Stuhl sitzt eine Gerichtszeichnerin, die in beeindruckender Geschwindigkeit das Geschehen skizziert.

Dann sprechen die Schüler_innen, die erhöht und nur zum Teil sichtbar einander gegenüber auf Treppen stehen, chorisch einen Text über Strafen. Er setzt sich zusammen aus Texten der Schüler_innen zu den Fragen, auf welche Weise sie bestraft werden, was sie nicht dürfen, das Erwachsenen hingegen erlaubt ist, was sie selbst bestrafen würden und auf welche Weise sie dies tun würden. Das Publikum tritt weiter in den Raum, um mehr von den Schüler_innen zu sehen, die abwechselnd in Gruppen sprechen. Weiter chorisch sprechend kommen sie langsam die Treppe herunter, bis sie vorm Publikum stehen. Jede Schüler_in sagt ihren Namen, den Tag, an dem sie strafmündig wird und tritt ab. Es bleiben vier Schülerinnen stehen, die das Publikum auffordern, ihnen zu folgen. Sie tragen zwei Boxen, aus denen eine

Tonspur zu hören ist, die den Raum ausfüllt. Das Publikum läuft die Treppen hinauf, es folgt ein Text von Elise v. Bernstorff, in dem mit Bezug auf die Karte und nach Motiven von Kafka Erfahrungen der Feldforschung dargestellt werden. Struktur und Aufbau des Gerichts werden als labyrinthisch und unübersehbar dargestellt. Das Publikum folgt wieder dem Sound, bis es in eine Dachkammer geführt wird.

In der Dachkammer stehen Stühle bereit. Auf jedem Stuhl liegt ein Katalog, in dem Erstehungsdatum, -Ort, Kaufpreis und Name verschiedener Asservate verzeichnet sind. 6 Schüler_innen ziehen sich weiße Handschuhe an, nehmen Objekte aus einem großen Regal und legen sie auf einen Overheadprojektor, so dass deren Umrisse erkennbar werden. Nachdem den Objekten verschiedene Kategorien (z.B. „Diebesgut“, „Tatwaffe“) zugeordnet wurden, erzählen die Schüler_innen in kurzen Szenen die Geschichten der Asservate aus der Perspektive der Gegenstände selbst, dazu stellen sie auf dem Overheadprojektor mit verschiedenen Utensilien einzelne Szenen, nehmen die Objekte auseinander wie in einer Operation, drehen sie, lassen sie Schatten werfen, so dass immer wieder neue Bilder entstehen.

Das Publikum wandert weiter, eine Orientierung im Gebäude ist aber nicht mehr möglich. Die Führung endet vor einem Gerichtssaal. Hier sind auf gerichtseigenen Möbeln (Schreibpulte, schwarze Bretter, Magnetwände) Objekte aus dem Arbeitsprozess mit den Schüler_innen positioniert: Protokolle, Zeichnungen, Beobachtungen, dicke Gesetzbücher, in denen alle „Wörter, die ich kenne“ oder alle „Wörter, die ich nicht kenne“ durchgestrichen und neue Sinnzusammenhänge aus Wörtern gebildet wurden. Vier Diktiergeräte können abgespielt werden, auf ihnen berichten die Schüler_innen und Elise v. Bernstorff von Wartesituationen, mit denen sie sich während der Recherche immer wieder konfrontiert sahen. Schließlich fordert eine Schüler_in das Publikum auf, den Gerichtssaal zu betreten: Die Verhandlung „Schüler_innen des Gymnasiums Hamm gegen das Gericht“ beginnt.

Im Gerichtssaal läuft auf einer Tonspur eine Verhandlung, in der die Schüler_innen über das Gericht urteilen. In verschiedenen *tableaux vivants* stellen 7 Schüler_innen Fotografien aus Gerichtsverhandlungen nach. Sie tragen Roben und posieren in verschiedenen Rollen (Strafverteidiger, Zeuge etc.). Wenn man genau hinschaut sieht man, dass die Augen der Schüler_innen langsam zu der Person wandern, die auf der Tonspur gerade spricht, so dass man als Zuschauer_in aufgefordert wird, die Tonspur dem Bild zuzuordnen. Die Tonspur wird unterbrochen, wenn auf einer Videoprojektion Zeugenaussagen von Schüler_innen live abgespielt werden, die wir im Laufe unserer Forschung aufgezeichnet haben. Dann lockern

die Schüler_innen im Gerichtssaal ihre Posen, setzen sich hin, nehmen schließlich ein neues Foto und stellen es in einem neuen *tableau* nach, sobald die Tonspur wieder beginnt. Beleuchtung und Bodennebel verfremden die Situation und betonen das Bildhafte des Standbildes.

Materialien

1.) Script der Begrüßung des Publikums
im Treppenbereich des Ziviljustizgebäudes
durch Elise und Patricia

Elise: Herzlich Willkommen, wir freuen uns, dass Sie da sind.

Das Justizforum besteht aus den drei Gebäuden am Sievekingplatz, die sie sehen konnten, als sie ankamen. Hier sind *Das Hamburgische Verfassungsgericht*, *Das Hanseatische Oberlandesgericht*, *Das Landgericht Hamburg* und *Das Amtsgericht Hamburg* untergebracht. In unserer Feldforschung haben wir im Oktober, November und Dezember 2012 das Ziviljustizgebäude und das Strafjustizgebäude besucht, haben uns durch alle Räume führen lassen, als Zuschauer Verhandlungen des Amtsgerichts und des Landgerichts gesehen, haben Menschen die hier arbeiten befragt. 26 Schüler und Schülerinnen, die größtenteils im Laufe des nächsten Jahres 14 und damit strafmündig werden, haben sich mit dem Ort beschäftigt, an dem Sie eigentlich noch gar nicht vorkommen. Sie sind zur Ruhe gewiesen worden, haben Protokolle geschrieben, Objekte beobachtet, Zeugenaussagen gemacht, konnten Treppen nicht ausreichend leise laufen, fanden Strafen richtig, haben Kugelschreiberstriche und Radiergummifetzen auf Tischen hinterlassen. Ausgehend von dem Interesse und den Fragestellungen der Schülerinnen haben wir mit dem Material, mit dem die Schüler ihre Gerichtsbesuche dokumentiert haben, an der Inszenierung gearbeitet. Dafür haben wir wiederum Recherchen unternommen und neues Material entwickelt. Die Schüler haben sich Erzählungen gewünscht, Tathergänge erfunden und die Räume imaginiert, die sie nicht betreten durften. Aus ihren Beobachtungen, Urteilen und Kommentaren haben wir diese Führung gemeinsam erarbeitet.

Sie sehen hier ein Theaterstück. Es heißt *Das Strafgericht*. Oder *Das Zivilgericht*. Nein, es heißt *das Amtsgericht*, *das Hanseatische Oberlandesgericht*, *Der internationale Strafgerichtshof*.

Der Text für das Stück ist das Gesetz. Es gibt Anklageschriften, die vorgelesen werden, und Protokolle, die festhalten was gesagt wird. Formulare, die eine Person zu einer bestimmten Zeit an einen bestimmten Ort bestellen und Gerichtszeichnungen, die die Bilder der Verhandlung hinterher verbreiten.

Die Schauspieler dieses Stückes tragen Kostüme. Meistens sind es schwarze Roben, einige haben einen Kragen aus Samt, andere werden aus Aktentaschen gezogen. Manche Schauspieler tragen aber auch ganz normale Sachen, Röcke mit weißen Hemden und Jacken oder zerrissene Jeanshosen, T-Shirts, Kapuzenpullis.

Die Requisiten sind Rollwagen mit Aktenordnern, Beweismittel, Dinge, um die man sich streitet.

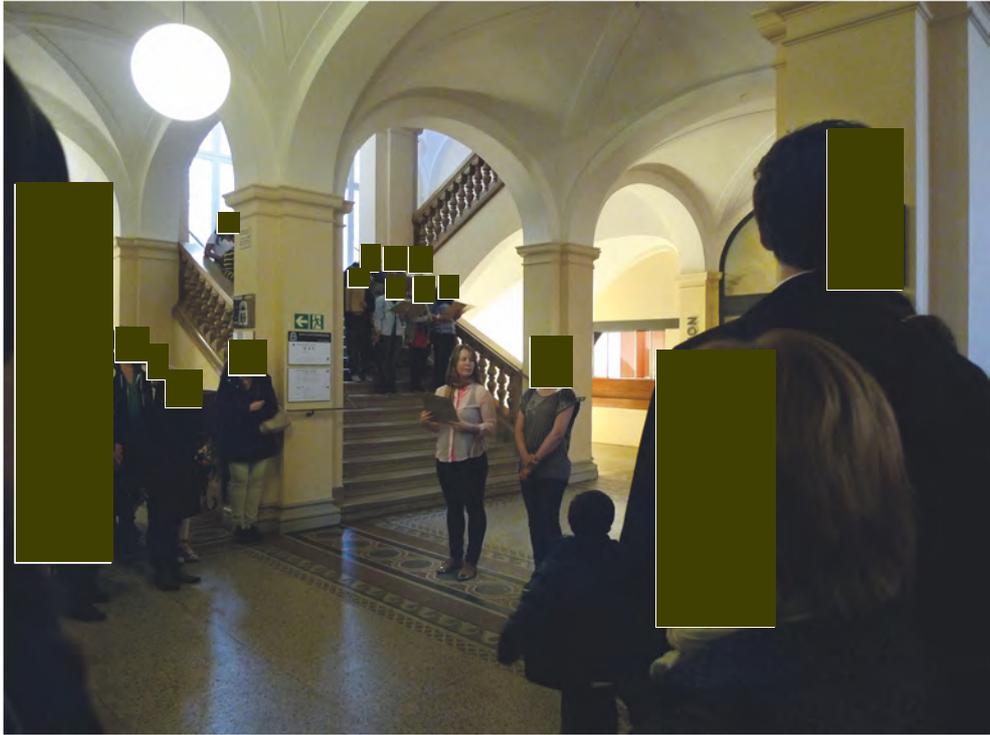
Die Technik besteht aus Halogenlampen, die alle Ecken ausleuchten, Sonnenlicht, dem der Staatsanwalt immer den Rücken zukehrt und das den Angeklagten ins Gesicht scheint, Computern, auf denen Protokolle getippt werden, und aus Diktiergeräten, die Ergebnisse festhalten.

Es gibt in diesem Stück nur wenige Bilder und keine Pflanzen, es gibt keine Fotoapparate und Filmkameras, nichts zu Essen, nichts zu Trinken und nichts zu lachen.

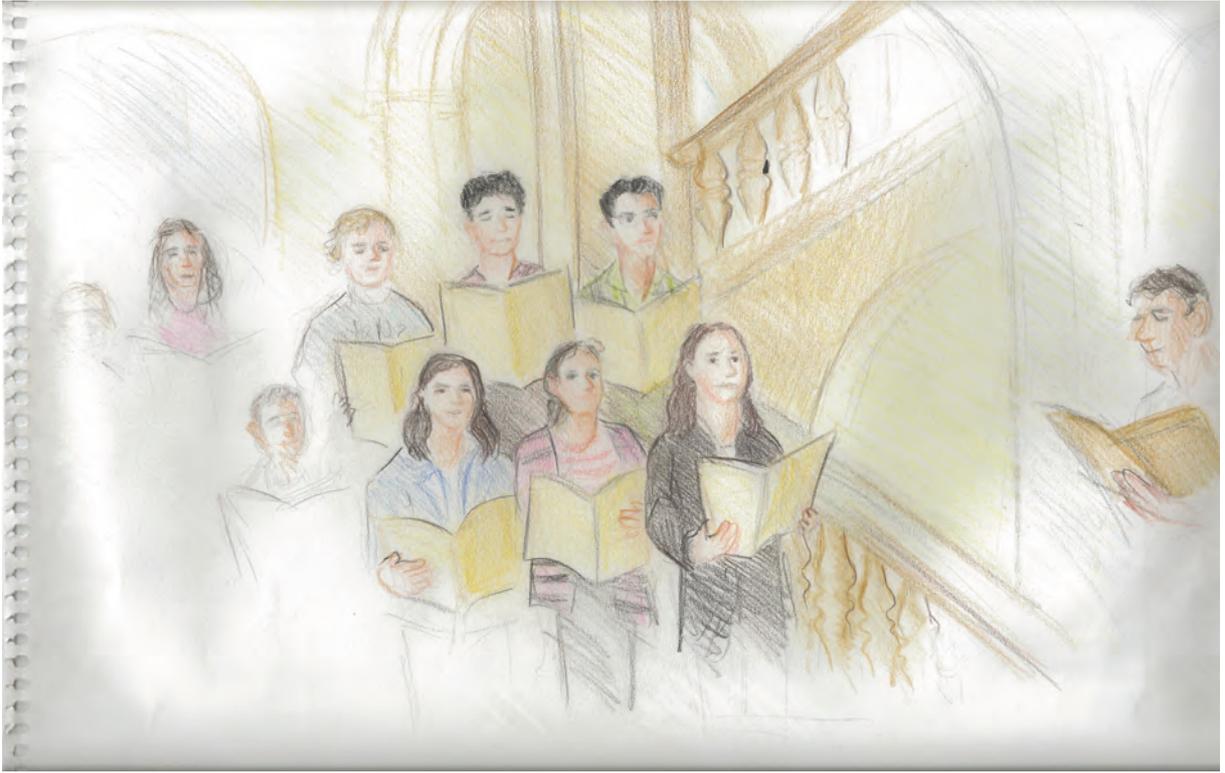
Die Zuschauer, meine sehr verehrten Herrschaften, sind Sie. Querulanten, die nicht akzeptieren wollen, wenn Fälle nicht so ausgehen wie sie es wünschen, Hobbyzeichner, die Gefühle auf Gesichtern festhalten wollen, Sie, die Zeitungsartikel schreiben und Radiobeiträge sprechen, die Angehörige begleiten, kein Geld für Kinokarten haben, die ihrer Schulklasse etwas über Recht und Unrecht beibringen wollen.

Patricia: Bitte treten Sie ein in das jüngste Gericht, in unser Gericht... hier richten wir über die Erwachsenen, wir denken uns Strafen aus, verhandeln, entscheiden, wir erziehen und verbessern. Damit nicht alles im Chaos endet. Damit nicht jeder macht was er will.

2.) Foto des Treppenbereichs mit Publikum



3.) Zeichnung der Gerichtszeichnerin Juliane Garstka
der Szene Strafenchor



4.) Script mit dem Text des Strafenchores, zusammengeschnitten aus Antworten der Schüler_innen auf Fragen zum Thema Strafen

Gruppe 1 (Patricia, Adrine, Melisa, Aleyna, Muhammed)

Ich bekomme Fernsehverbot, ich muss vier Tage alleine Zimmer putzen, ich bekomme 2 Tage Hausarrest, mir wird mein Handy weggenommen, ich muss in mein Zimmer lernen gehen, ich muss mein Zimmer aufräumen, ich bekomme Verbote, ich darf niemanden treffen, ich bekomme Ipod Touch-Verbot, ich darf eine Woche nicht mit Konsolen spielen, bekomme Computerverbot, Hausarrest.

Ich werde bestraft wenn ich zu lange fernsehe, zu spät nach Hause komme, meine Schwester anschreie, beleidige, schlage, ich werde bestraft, wenn ich mein Zimmer nicht aufräume, schlechte Noten schreibe, wenn ich mich schlecht benehme, weil ich den Klassenraum nicht geputzt habe, weil ich Quatsch gemacht habe, weil ich den Quatschputz nicht gemacht habe, wenn ich nicht tue, was man mir sagt.

Nein, ich habe keine Angst bestraft zu werden. Nein, warum sollte ich Angst haben. Ich habe Angst bestraft zu werden, weil ich nicht weiß, welche Strafe ich bekomme. Ich habe oft Angst bestraft zu werden. Ich habe Angst von der Schule zu fliegen. Ich würde in Panik verfallen, wenn ich bestraft werden würde. Ich habe Angst bei schlimmen Sachen bestraft zu werden. Ich habe Angst vor Alleinhaft. Ich habe ein wenig Angst bestraft zu werden. Ich habe Angst ins Gefängnis zu müssen.

Gruppe 2 (Mehmet, Jegor, Nail, Mascha, Simran, Arina)

Wir dürfen nicht rauchen, kein Bier trinken, kein Auto fahren, wir dürfen kein Alkohol trinken, keine Hackenschuhe tragen, kein Make-up tragen, keinen Nagellack benutzen, uns nicht schminken, nicht alleine um Mitternacht herum laufen. Wir dürfen nicht wählen. Wir dürfen nichts, was Erwachsene nicht dürfen. Wir dürfen keine Straßenwörter sagen.

Wir dürfen den Lehrer beleidigen. Wir dürfen mit Freunden abhängen, andere Sprachen lernen, wir dürfen eine bessere Zukunft kriegen. Wir dürfen schlagen, wir dürfen beschimpfen.

Ihr dürft alles. Ihr dürft heiraten. Ihr dürft Alkohol trinken, Autofahren, Euch schminken, Nagellack benutzen, Hackenschuhe tragen, um Mitternacht alleine herum laufen. Ihr dürft arbeiten, länger aufbleiben, eine Familie gründen. Ihr dürft den Lehrer nicht beleidigen. Ihr dürft nicht zur Schule gehen. Ihr dürft über die Kinder herrschen und Kreditkarten benutzen. Ihr dürft nicht raufen. Ihr dürft nicht schlagen, ihr dürft nicht beschimpfen. Ihr dürft Filme ab 18 gucken. Ihr dürft Spiele ab 18 spielen. Ihr dürft Videos ab 18 gucken. Ihr müsst Bußgeld zahlen.

Gruppe 3 (Barish, Lyle, Berkay, Eduard, Samra, Vladimir)

Es ist richtig bestraft zu werden, weil man sich ändern kann, weil die Strafe sagt, dass man das nie wieder machen soll, damit man lernt, damit man aus seinen Fehlern lernt, weil man es sonst immer wieder macht, man muss aus seinen Fehlern lernen. Es ist richtig bestraft zu werden, weil man lernen muss nicht zu stören, weil man gegen die Regeln verstoßen hat, weil Straftaten einer Situation nicht angemessen sind, weil sonst jeder tut, was er will.

Ihr bekommt lebenslänglich, 3 Jahre, 25 Jahre, 1 ½ Jahre, 4 Jahre, 5 Jahre, 15 Jahre, 10 – 20 Jahre, 20 – 50 Jahre, ihr bekommt Geldstrafen, 10.000 EUR – 100.000 EUR, 1950 EUR, ihr bekommt was ihr getan habt mit gleicher Strafe zurück. Ihr bekommt Punkte in Flensburg, eine Ermahnung, ihr müsst eine schriftliche Entschuldigung schreiben. Ihr müsst im Gefängnis vergammeln, eine Armbanduhr mit GPS tragen. Ihr werdet mit Kuchen beworfen, aus dem Fenster geworfen, mit dem Traktor überfahren, mit Wasserbomben beworfen. Ihr bekommt 2021 Sozialstunden, werdet mit dem Kopf in Tee gesteckt, in einen Käfig gesteckt, in die Schule geschickt. Ihr bekommt Loser auf die Stirn tätowiert, Frauen werden kürzer bestraft. Ihr müsst jeden Tag eine Stunde in einen sehr engen Raum, ihr bekommt 9 Jahre, ihr bekommt 10 Jahre Gefängnis.

Alle:

Wir bestrafen Mord, Diebstahl, Menschen, die etwas oder jemanden missbraucht haben, Drogenhandel, illegale Geschäfte, Totschlag, illegalen Waffenbesitz, Erwachsene die Kinder schlagen oder bedrohen, Erwachsene, die ihre Kinder schlecht behandeln, Erwachsene, die ihren Kindern den ganzen Haushalt überlassen, Menschen, die Kinder entführen, Menschen, die Menschen umbringen, Menschen, die ein Haustier klauen, Leute, die jemanden beleidigt haben, wir bestrafen Mittäterschaft, Lügen, Betrügen, Menschen die bei einer Familie einbrechen, die etwas Schreckliches getan haben, die etwas Schlimmes gemacht haben, die etwas Schlechtes getan haben, die jemanden entführt haben, Unterdrückung, unverantwortungsvolle, hinterhältige und gemeine Vergehen, absolut falsches Fahrverhalten, Belästigung der Nachbarn durch Lautstärke, Betreten fremder Grundstücke, harte Aggressionsausdrücke, Diebstahl von Silberbesteck, dass schon über 11 Generationen weitergegeben und behütet wurde, wir bestrafen Konto ausrauben, schwere Aggressionsausbrüche, Erpressung, Kidnapping, Serienmörder, Schlägerei, Beleidigung von Polizisten, vor Gericht lügen, Vergewaltigung, Mobbing, Körperverletzung, wir bestrafen Lehrer, Händler, die kaputte Sachen verkaufen, Tierquäler, Drogendealer, Organhändler, Nazis, Alkoholverkäufer, Nachmacher, Waffenhändler, Falschaussagen, Zigarettenverkauf, Schwarzmarkt, Laden ausrauben, Jemandem mit einem Messer schneiden, Zerstörung fremden Eigentums, Alkohol am Steuer.

5.) Script mit Stichworten der Selbstbeschreibungen, mit denen
die Schüler_innen nach vorne treten

Bahir: Mein Name ist Ich werde am ... strafmündig geworden sein.

Lotse 1: Ich bin Ich werde am ... strafmündig geworden sein.
nach Station Elise:

Lotse 2: Ich heisse Ich werde am 04. Januar 2029 im Namen des Volkes für
Sachbeschädigung und Fahrerflucht verurteilt worden sein.

Maxi: Ich heisse Ich werde am ... strafmündig geworden sein.

Zeynep: Ich bin

Firusa: Mein Name ist... Ich werde am 17. August 2025 als Zeuge in einem Mordfall
ausgesagt haben.

Shemsije: Ich bin ... Ich werde am 13. Juni 2025 angeklagt worden sein, ein Ei gegen eine
Autoscheibe geworfen zu haben.

Emre: Mein Name ist Ich werde am ... strafmündig geworden sein.

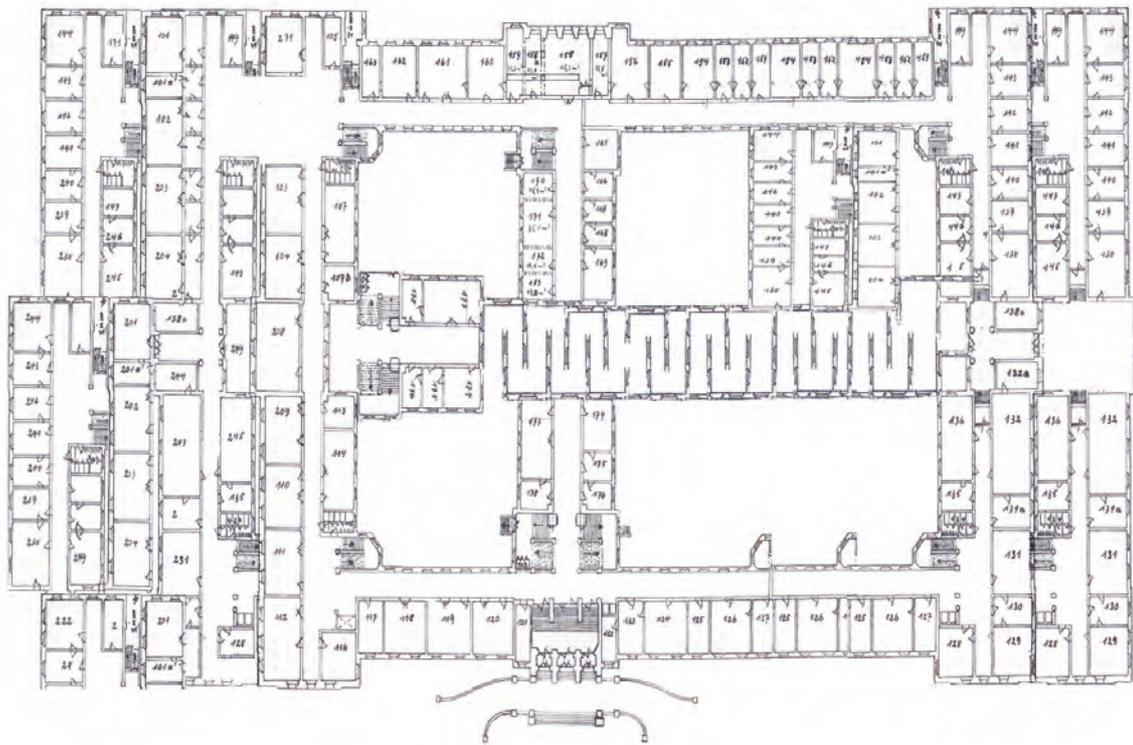
Lotse 3: Ich heisse ... Ich werde am 30. Mai 2028 zu Unrecht angeklagt worden sein
jemanden geschlagen zu haben.

Lotse 4: Mein Name ist Ich werde am ... strafmündig geworden sein.

6.) Foto Lotsen mit Boxen



7.) Abendzettel mit manipulierter Karte des Gerichtsgebäudes /
Namensnennungen auf dem Abendzettel



Team: Baris Arslan, Bahir Aryubi, Benjamin Azardashti, Mariya Barinskaya, Elise v. Bernstorff, Nail Civan, Christian Lyle Detmering, Jegor Diakov, Melisa Eyigün, David Ghazaryan, Firusa Goumbatova, Greta Granderath, Muhammed Ali Gülaz, Ceyda Hamzai, Arina-Gabriela Jiplea, Zeynep Dilek Kartal, Vladimir Katschkajev, Simrandeep Kaur, Mehmet Kayali, Katharina Kellermann, Hanno Krieg, Adrine Lazarbabroudi, Eduard Lomtadze, Emre Milijic, Maxi Marie Müller, Shemsije Ramadani, Patricia Sanchez Klapproth, Aleyna Nur Sarieriklioglu, Berkay Sturm, Lani Tran-Duc, Michaela Troschier, Samra Zorlak

Mit herzlichem Dank an: alle, die sich von uns beforschen ließen, Amtsgericht Hamburg, Europagymnasium Hamm, FUNDUS Theater, Hamburgische Kulturstiftung, Max, Rudolf Augstein Stiftung, Sibylle, TuSch.

8.) Script eines Monologes, den Elise spricht

Elise: Unseren Weg durch das Gericht können wir auf zwei Weisen ordnen. Die eine Weise orientiert sich entlang der Gerichtssäle. Wenn Sie auf die Karte schauen, können Sie es leicht erkennen, denn hier kann man gar nicht falsch laufen: alle Wege führen zu den Sälen. Wir laufen also einfach los, gemeinsam, egal in welche Richtung: Das Gericht wird uns finden. Die Treppen führen, wie Sie auf der Karte sehen können und selbst schon erfahren haben, immer hinauf. Während sich die Eingänge in die Gerichtssäle relativ weit auseinander befinden, liegen die Hintertüren sehr nah beieinander. Diese Hintertüren führen zu den Büros und Kanzleien und dies ist der zweite Weg durch das Gericht.

Im für den Bereich Mitte von Hamburg zuständigen Amtsgericht finden Sie fast alle Verfahrensarten, für die auch die Stadtteilgerichte zuständig sind; es existieren aber nicht alle Verfahrensbereiche nebeneinander unter dem gemeinsamen Dach des Gerichts. Bei einigen Verfahren sind bestimmte Amtsgerichte für die gesamte Hansestadt zuständig, während andere Verfahren wiederum ausschließlich beim Amtsgericht Hamburg-Mitte angesiedelt sind, wovon einige sich nicht in den Örtlichkeiten am Sievekingplatz befinden. Die Verfahrensbereiche sind in unermesslich viele Segmente und Dezernate unterteilt. Wir haben nur zu den untersten Stellen Kontakt aufgenommen, eine Berührung mit den höheren war uns nicht möglich.

Wenn wir die zweite mögliche Ausrichtung wählen und uns entlang des Verwaltungsapparates orientieren, ist der richtige Weg die möglichst unendliche Verlängerung des Weges dadurch, dass dieser auf engstem Raum immer wieder gefaltet wird, so dass wir hin und her gehen. Abzweigungen, Sackgassen und Knoten verzögern ihren Weg, überhaupt ist diese Strecke nicht auf ein Ziel hin orientiert. Nehmen wir an, Sie suchen zum Beispiel das Formular "Antrag auf Prozesskostenhilfe". Zunächst wenden Sie sich an den Pförtner – sie sehen den Pförtner auf der Karte gleich hinter dem Eingang, noch nach den Treppen, die nach links und nach rechts führen, mit der Zimmernummer 178. Sie fragen ihn, wo sie das gewünschte Formular finden und bekommen die Auskunft, dass es sich im Zimmer 147 befindet. Nun folgen Sie dem Gang rechts und richten sich nach den aufsteigenden Zahlen an den Türen, bis sie bei Zimmernummer 136 bereits ganz nahe am angestrebten Zimmer sind, doch dann biegt der Gang wie absichtlich ab und wenn er sich auch von der gesuchten Zimmernummer nicht entfernt, so kommt er ihr doch auch nicht näher. An den für Sie zuständigen Beamten kommen Sie nur über den Weg des Formulars; vielleicht führt der Weg Sie aber auch nicht direkt zu ihrer Ansprechperson, vielleicht hört er weit vor ihr auf, jedenfalls ist es der einzige Weg, der für Sie wenigstens in die richtige Richtung führt. Aus den Büros ist ununterbrochen ein Rauschen und Gesang von allem jemals Telefonierten, Getippten, Notiertem und Protokollierten zu hören.

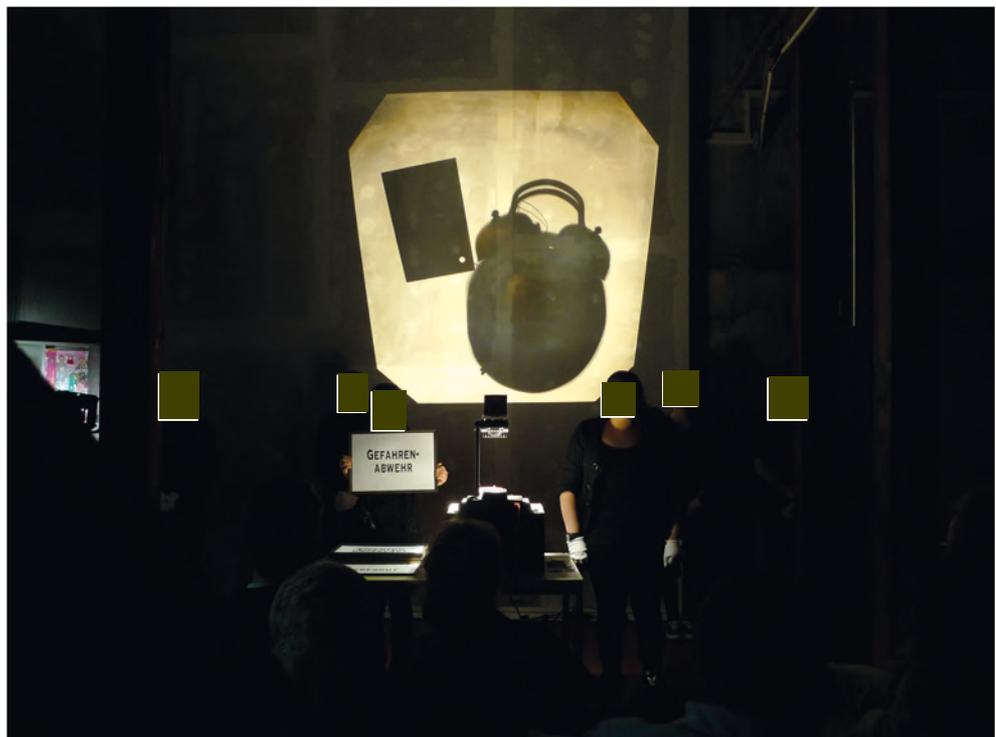
Die beiden Wege, die ich Ihnen beschrieben habe – der Weg entlang der Gerichtssäle und der Weg der Bürokratie – sind aber durchaus nicht so klar voneinander getrennt, wie es Ihnen nun erscheinen mag. Während das Gericht von weitem eine ausgedehnte Anlage zu sein scheint, greifen beim Näherkommen die vermeintlichen Ränder auf das vermeintliche Zentrum über, so, dass man, wenn man *vor* dem Gericht steht, sich bereits *im* Gericht befindet; und umgekehrt ist unklar, *wo* das Gericht ist und ob man *im* Gericht tatsächlich bereits *im* Gericht wäre. Das Gericht ist also eine Zone oder Schwelle, eine Grenze, die sich weitet und die man nicht übertritt.

9.) Foto Führung des Publikums durch das Gebäude



10.) Fotos aus der Asservatenkammer





11.) Asservatenliste

Asservat, Anzahl	Erwerbsdatum	Quelle	Preis
Ziegelstein, 2	12.11.2012	http://www.justiz-auktion.de	0,60 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Säge, 1	12.11.2012	http://www.justiz-auktion.de	9,50 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Geige mit Bogen (beschädigt), 1	12.11.2012	http://www.justiz-auktion.de	54,00 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Handtaschen (Leder, Textil), 2	19.11.2012	http://www.justiz-auktion.de	7,80 EUR (meistbietend gegen Bezahlung über PayPal)
Hammer, 1	25.11.2012	Staatsanwaltschaft Hagen, Lenzmannstr. 16 - 22, 58095 Hagen	2,50 EUR (kein Gegengebot; gegen Barzahlung)
Aktenkoffer (schwarz), 1	03.12.2012	http://www.justiz-auktion.de	13,00 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Baseballschläger, 1	03.12.2012	http://www.justiz-auktion.de	21,50 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Horn, 2	20.01.2013	Caffamacherreihe 20, 20355 Hamburg	17,00 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Reisepass (Deutschland, Niederlande, USA; ungültig),	28.01.2013	http://www.justiz-auktion.de	3,60 EUR (meistbietend Bezahlung über PayPal)
Urne (bronze), 1	04.02.2013	Max-Brauer-Allee 91, 22765 Hamburg	21,95 EUR (kein Gegengebot; gegen Barzahlung)
Dias, 43	09.02.2013	Eleicherweg 1, 21073 Hamburg	1,80 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Kerzenständer (silber), 3	10.02.2013	http://www.justiz-auktion.de	73,70 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Gewehr, 1	18.02.2013	Lübeckertordamm 4, 20099 Hamburg	16,00 EUR (kein Gegengebot; gegen Barzahlung)
Kette und Armband (Silber und Strass), 1	22.02.2013	Caffamacherreihe 20, 20355 Hamburg	41,75 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Wecker (violett, Inneres beschädigt/fehlende Teile), 1	22.02.2013	Hotel Kaiserhof, Bahnhofstraße 14, 48153 Münster	0,95 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Fotoapparat (funktionstüchtig), 2	02.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	67,00 EUR (kein Gegengebot; gegen Überweisung)
Dampfbügeleisen (Rowenta Dolphino DE 173), 1	04.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	17,68 EUR (meistbietend Bezahlung über PayPal)
Barbie „Modern Time“ (originalverpackt), 3	09.03.2013	Caffamacherreihe 20, 20355 Hamburg	5,01 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Medizinflasche (Glas), 3	09.03.2013	Caffamacherreihe 20, 20355 Hamburg	2,00 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Spann- u. Tragegurt, 1	12.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	0,40 EUR (kein Gegengebot; gegen Überweisung)
Spielzeug: Knallpistole (Holz), 1	12.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	10,00 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Golfball (weiß), 5	14.03.2013	Drakenkamp 1, 48565 Steinfurt	3,80 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Golfball (orange), 1	18.03.2013	Drakenkamp 1, 48565 Steinfurt	1,00 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Gartenharke (Metall), 1	22.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	3,60 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Kette (Eisen, 2,74m), 1	22.03.2013	Staatsanwaltschaft Hamburg, Gorch-Fock-Wall 15, 20355 Hamburg	2,10 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Spritze (geschätzt auf 1910/1920), 1	26.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	18,89 EUR (meistbietend gegen Barzahlung)
Kunstobjekt (Plexiglas, Spitze von ca. 1900; Urheber unbekannt), 1	27.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	19,00 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Gartenzweig, 1	28.03.2013	http://www.justiz-auktion.de	8,90 EUR (meistbietend Bezahlung über PayPal)
Lederportemonnaie, 5	01.04.2013	Allensteinerstr. 17, 53117 Bonn	9,20 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Nummernschild (Oldtimer), 1	02.04.2013	http://www.justiz-auktion.de	24,00 EUR (meistbietend Bezahlung über PayPal)
Wasserbestäuber, 1	05.04.2013	http://www.justiz-auktion.de	0,70 EUR (kein Gegengebot; gegen Überweisung)
Ladegerät Mobiltelefon (Siemens, Motorola, Samsung), 4	06.04.2013	Pfingstweide 6, 35510 Butzbach Ebersgöns	10,00 EUR (meistbietend gegen Überweisung)
Ladestation Telefon schnurlos (Hörer fehlt), 1	20.04.2013	Pfingstweide 6, 35510 Butzbach Ebersgöns	0,15 EUR (kein Gegengebot; gegen Überweisung)
Herrenpantoffeln (Einheitsgröße, originalverpackt), 6	21.04.2013	http://www.justiz-auktion.de	12,15 EUR (kein Gegengebot; gegen Überweisung)

12.) Sitzungsaushang am Verhandlungssaal

Das jüngste Gericht



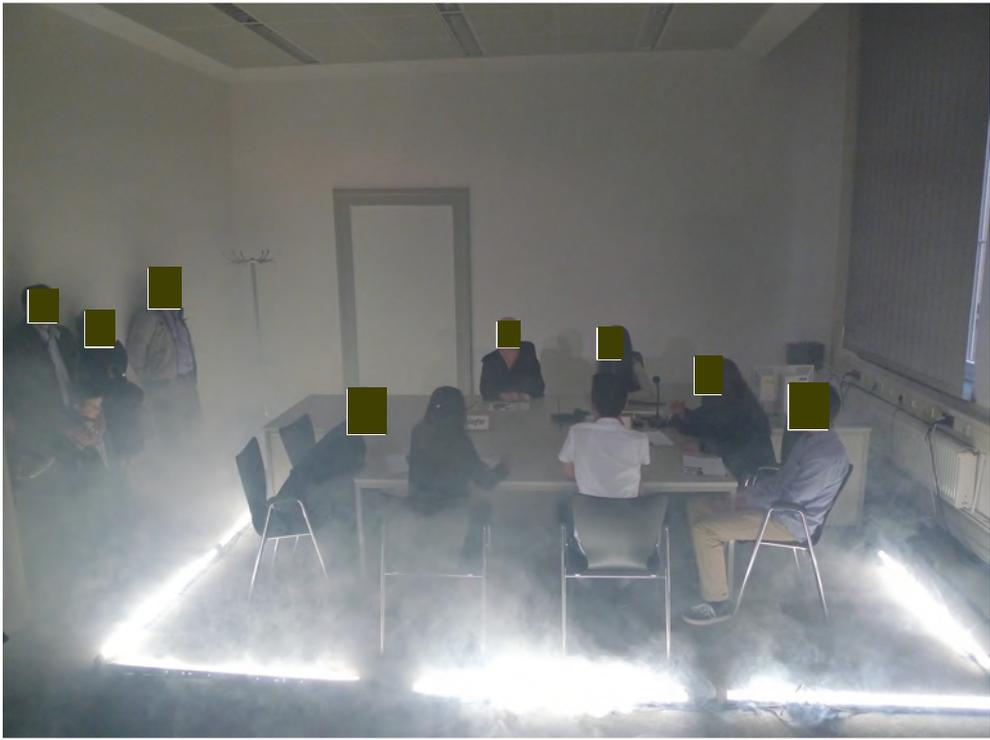
Sitzungsaushang

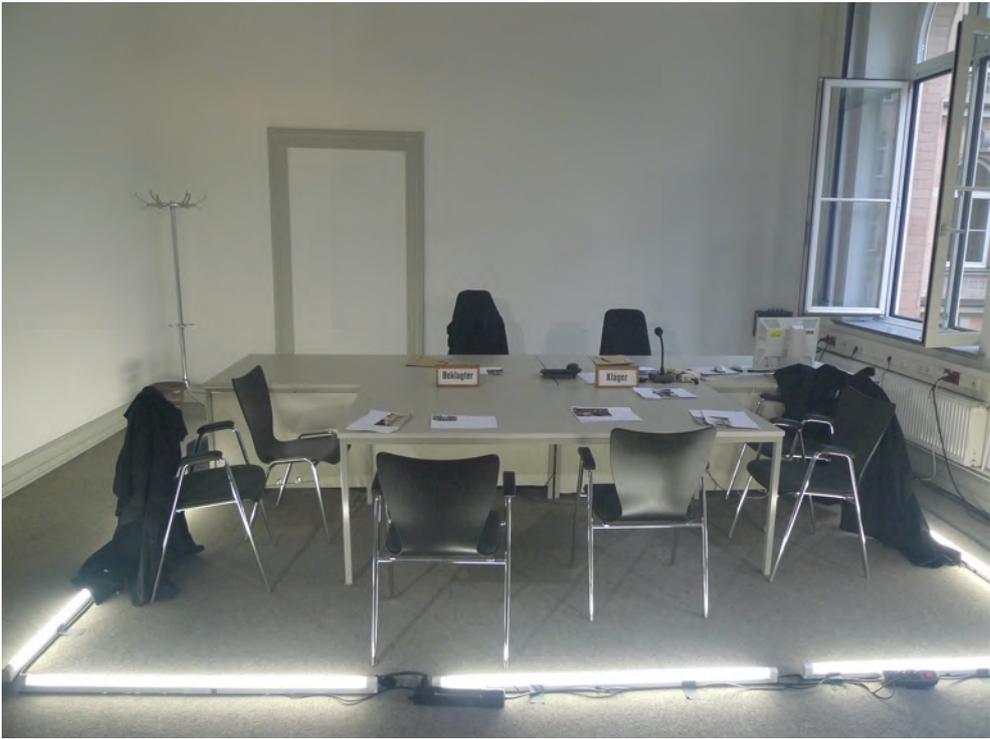
Donnerstag, den 16.05.2013

Ri`in JG Raum: A 004

Zeit	Verfahren / Hinweise	Aktenzeichen Terminsart
17:40 öffentlich	Schüler_innen des Europagymnasiums Hamm ./.. Das Gericht wg. Grundrechten	14 C 27/12 Haupttermin

13.) Fotos aus dem Verhandlungssaal





14.) Script der Tonaufnahme, in der Schüler_innen
über das Gericht verhandeln

Richter/in, Staatsanwält/in, Nebenkläger/in 1, 2, 3, 4, 5

Richter/in: Begrüßung. Anwesend sind der Beklagte, der Staatsanwält/in (die Staatsanwältin), die Nebenkläger/in und Nebenkläger/innen, der Verteidiger/in (die Verteidiger/in). Herr Staatsanwält/in (Frau Staatsanwältin), verlesen sie bitte die Anklageschrift.

Staatsanwält/in:

Das Gericht
Sievekingplatz 1 und Sievekingplatz 3
20355 Hamburg

wird angeklagt

durch selbstständige Handlungen und Unterlassungen

Erstens: Gegen Artikel 103 Absatz 1 des Grundgesetzes: "Vor Gericht hat jedermann Anspruch auf rechtliches Gehör" und Artikel 5 des Grundgesetzes: "Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern"

Zweitens: Gegen den Öffentlichkeitsgrundsatz, die Informations-, Transparenz- und Rechenschaftspflichten des Gerichts

Drittens: Gegen Paragraph 201 und folgende des Strafgesetzbuchs: "Verletzung des persönlichen Lebens- und Geheimbereichs" verstoßen zu haben,

Viertens: wird das Gerichtsgebäude angeklagt, nicht so wohnlich und schön wie möglich zu sein und damit gegen Kapitel 1 Absatz 3 des Bundesnaturschutzgesetzes zu verstoßen, das die Sicherung der Vielfalt, Eigenart und Schönheit sowie den Erholungswert von Natur und Landschaft vorschreibt,

Fünftens wird es angeklagt, gegen Artikel 3 Absatz 1 des Grundgesetzes: "Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich" verstoßen

und sechstens, Verfahren nicht wegen Geringfügigkeit eingestellt zu haben.

Beweismittel sind

Erstens Nebenkläger/in

Zweitens Zeugen

Drittens Urkunden: 24 Hefte mit Berichten, Urteilen, Beobachtungen; außerdem Objektprotokolle

und Viertens Augenschein.

Richter/in: Kommen wir zu Punkt eins.

Nebenkläger/in 1: WIR WOLLEN RICHTER/IN SEIN! WIR WOLLEN UNSERE MEINUNG SAGEN! Jeder Mensch hat das Recht, vor Gericht gehört zu werden und jeder Mensch darf seine Meinung frei äußern. Wir wissen, was gerecht ist. Wir wollen als Zuschauer unsere Meinung sagen. Wir wollen als Kinder einbezogen werden. Wenn wir uns an die Gesetze halten sollen, sind wir auch für ihre Umsetzung verantwortlich. Uns geht das Gesetz an. In unserer Feldforschung durften wir jedoch vor Gericht nicht sprechen. Wir mussten leise sein und zuhören.

Verteidiger/in:

Wieso können nicht alle urteilen?

- Der Richter/in ist wichtig
- gut, dass es Richter/in gibt (hierzu sehen sie bitte die Aussagen in zwei Heften)
- Es gibt Schöffen. die auch ihre Meinung sagen können und mitbestimmen können. Die Schöffen sind keine Fachleute, sondern normale Leute.

Nebenkläger/in 1: Aber ich finde der Schöffe ist schlecht, weil er nichts tun muss, außer da zu sitzen. Das ist überflüssig.

Verteidiger/in:

- mir gefällt, dass die Staatsanwälte, Richter/in und Verteidiger/in alle sehr selbstbewusst sind.
- Staatsanwälte sind gut, weil sie alles sagen, was passiert ist
- Ankläger gut, denn jemand muss z.B. Mord anklagen
- Verteidiger/in gut weil er dem Angeklagten hilft, nicht ins Gefängnis zu müssen oder viel Geld zahlen zu müssen
- Richter/in und Staatsanwälte waren gerecht
- Staatsanwälte, Zeugen, Angeklagte und Verteidiger/in sind eine große Hilfe für den Prozess

Richter/in: Gut, vielen Dank für ihre Argumente. Kommen wir zu Punkt 2.

Nebenkläger/in 2:

Für Leute, die keine Ahnung davon haben, ist das Gericht schwer zu verstehen. Wir haben Dokumente von 4 Schülern, aus denen hervor geht, dass sie nicht verstehen konnten, was in den Verhandlungen geschieht. Das liegt zum Beispiel an den Paragrafen und den komischen Ausdrücken, die verwendet werden. Wenn die Zuschauer nicht verstehen, was vor Gericht geschieht, können sie auch nicht aufpassen, dass alles fair vor sich geht. Daher bemängeln wir, dass es für den Zuschauer keine Erklärungen gibt. Außerdem müssen die Angeklagten und Zeugen verstehen, was passiert. Sonst wissen sie nicht, worum es geht und was sie machen sollen.

Verteidiger/in:

- Hier muss ich zur Verteidigung des Gerichts einwerfen, dass eine Richter/inin im Anschluss an den Prozess den Schülern und Schülerinnen erzählt hat, worum es ging.

Nebenkläger/in 2: Das war aber die Ausnahme.

Verteidigung: Noch etwas, das für das Gericht spricht: Der Richter/in nimmt ja immer alles mit dem Diktiergerät auf oder ein Protokollführer schreibt mit; so kann man es später anhören und nochmal rausfinden, was man nicht verstanden hat. Man kann dann auch nochmal nach einem Urteil suchen und überprüfen, ob alles gerecht abgelaufen ist und entschieden wurde. Zu diesem Punkt haben wir auch Zeugenaussagen, die wir dem Gericht gerne präsentieren möchten.

Richter/in: Vielen Dank für die Zeugenaussagen. Kommen wir zu Punkt 3.

Nebenkläger/in 3: Wir klagen das Gericht an, in die Privatsphäre der Leute einzugreifen. Es ist schlecht, dass Alle hingehen können und den Fall hören können. Zu dieser Anklage sind auch noch die Nebenkläger/in Vladimir, Ceyda und Zeynap beigetreten. Wenn jemand verurteilt wird und weint sieht das jeder.

- Es ist nicht gut dass, dass die Namen der betroffenen Personen an die Wand gehängt.
- Es geht die anderen Leute nichts an, was hier passiert.

Verteidiger/in: Da habe ich viele Gegenaussagen von Sachverständigen und von Schülern und Schülerinnen. Es ist gut, das man immer ins Gericht gehen darf und den Fall hören kann. (Wieso ist es wichtig, dass man sich die Fälle anhören kann? Z.B.: Die Zuschauer lernen aus den Fällen und lernen das Gericht kennen. Es kann überprüft werden, ob alles gut abläuft und die Richter/inin gerecht ist. Die Angehörigen können die Verhandlung miterleben)

Richter/in: Danke. Dann bitte ich den Nebenkläger/in XY, Anklagepunkt 4 zu erklären.

Nebenkläger/in 4: Ich möchte zunächst das Gericht bitten, diese Zeugenaussagen zu Protokoll zu nehmen.

(Video 1, Video 2, Video 3, Video 4)

Hier geht es um die Einrichtung des Gerichts und um das Gerichtsgebäude. Probleme sind:

- der Verhandlungsraum ist klein, es passen wenig Leute rein, doch die Flure sind groß und breit (wieso ist das schlecht?)
- Viele Stühle sind sehr ungemütlich
- zu wenig Toiletten. Dieser Anklage sind 4 Nebenkläger/in beigetreten.
- riecht alt, man braucht Febreze
- alle Gänge sehen gleich aus, das ist verwirrend. Dann findet man die richtigen Räume nicht und verirrt sich oder verpasst die Verhandlung.

Verteidiger/in:

Da muss ich widersprechen

- groß, hell und schön (Julia)
- ich denke, dass es sich so gehört (Aleyna) (Warum?)
- viele Dekorationen, Pflanzen, Statuen (Julia)
- das Gebäude ist alt, aber schön
- es ist sehr sicher (Sicherheitskontrollen) (Hier habe ich 5 Aussagen, die das bestätigen)
- > auch für Zeugen

Nebenkläger/in 4:

- leer (Flure, Gerichtsräume)
- nicht so lebendig, keine Blumen am Fenster, Flure, Türen, Bänke
- daher ist es nicht so angenehm, freundlich und gemütlich am Gericht und man hält sich dort nicht so gerne auf.

Verteidiger/in:

- das ist gut, denn dann ist es ernster. Und die Angeklagten und die Täter können nicht so leicht lügen und bekommen die rechte Strafe
 - es ist sehr angenehm im Gericht (Baris)
- Hierzu bitte ich sie, folgende Zeugenaussagen anzuhören.

Nebenkläger/in 4: Wir fordern, das Essen und Trinken während der Verhandlung zu erlauben, damit niemand der Hunger hat das Urteil verpasst

Verteidiger/in: Für das Gericht spricht die Kantine. 7 Zeugen haben ausgesagt, dass die Kantine eine gute Einrichtung ist, dass man dort immer Essen und Trinken kann und so niemand hungrig sein muss am Gericht.

Nebenkläger/in 4:

Ja, das gebe ich zu. Was mir aber völlig unverständlich ist, ist, warum der Richter/in höher sitzt. Hierzu gibt es auch nochmal eine Zeugenaussage.

Verteidiger/in:

- Wir haben hier 8 Aussagen, dass den Fahrstuhl interessant und gut ist.

Nebenkläger/in 4:

- Der Fahrstuhl ist aber für Behinderte schlecht geeignet und ist zu gefährlich.
- Außerdem fordern wir mehr Pausen

Richter/in: Gut, zu dem Thema haben wir für erste genug gehört. Hören wir Punkt 5.

Staatsanwält/in:

Wir haben hier zwei Nebenkläger/in, die sagen, dass vor allem Ausländer angeklagt wurden. Ich lese ein Beispiel vor aus einem Protokoll vom 21.11.12.: "Bei der ersten Verhandlung ging es um einen Kurdischen Mann, der Autos bestellt hat oder so und irgendwie Verträge unterschrieben hat..." Damit verstößt das Gericht gegen den Grundsatz, dass alle Menschen vor dem Gesetz gleich sind und dass Niemandem aus seiner Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einem Bekenntnis oder einer Weltanschauung ein Nachteil erwachsen darf.

Verteidiger/in: Ich habe hier Aussagen die belegen, dass es gerecht ist am Gericht. Dazu haben wir auch Zeugenaussagen aufgezeichnet.
(Videos 4 und 5)

Richter/in: Mir scheint, dass uns zu der Anklage, dass vor Gericht vor allem Menschen mit migrantischem Hintergrund angeklagt werden, noch nicht genügend Informationen, Beweise und Aussagen von Sachverständigen vorliegen. Ich schlage vor, dass wir diesen Punkt zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal verhandeln und bitte alle Beteiligten, bis dahin noch mehr Informationen zu sammeln. Kommen wir zu dem letzten Punkt der Anklage, zu dem Vorwurf, dass das Gericht zu geringfügige Fälle verhandelt.

Nebenkläger/in 5:

- insgesamt 10 Aussagen, dass das Gericht langweilig oder zum Teil langweilig ist
- Schüler hatten es sich spannend vorgestellt, fanden es nach mehreren Besuchen aber nicht so spannend
- das Zivilgericht ist weniger spannend als das Strafgericht (Shemsije)
- vor allem im Zivilgericht werden nicht so schlimme Prozesse behandelt und geringe Strafen festgelegt (nur Geldstrafen bis 400 EUR)
die Prozesse sind nicht so schlimm, weil es nicht um Mord, Diebstahl etc, ging. (Aleyna)
- Zu wenig Erzählungen und Geschichten am Gericht

Verteidiger/in: Zu diesem Thema habe ich einige Zeugenaussagen, die die Wichtigkeit des Gerichts und die Wichtigkeit des Richter/ins hervorheben und damit widerlegen, dass die Fälle zu geringfügig sind.

(Videos 5 und 6)

- Ein Grund dafür, dass das Gericht wichtig ist, wurde so beschrieben: "Das Gericht ist wichtig, weil es einen Ort geben muss, wo Menschen die etwas Böses getan haben bestraft werden".

- Es ist gut, dass es Strafen gibt, denn aus den Strafen lernt man.

Nebenkläger/in 5: hier muss ich einwenden, dass es auch Aussagen von Sachverständigen gibt, dass man sich nicht oder nur ganz selten durch Strafen verändert (z.B. von Julia)

Verteidiger/in: Gericht ist gut, weil es einen Ort gibt, an dem man über das reden kann, was man getan hat.

Ich habe insgesamt 4 Aussagen, dass das Gericht gut ist, mit folgenden Begründungen:

- gut, dass es das Gericht gibt, denn sonst wären wir alle in Gefahr
- ohne das Gericht gäbe es keine Gerechtigkeit
- im Gericht kann man viel lernen
- größere Gerichte sind interessanter, dort gibt es wichtigere Fälle

Dann bitte ich das hohe Gericht, noch folgende Aussagen zu Protokoll zu nehmen: "ich finde es war richtig spannend" (Patricia)

- "Das Gericht ist interessant, irgendwie" (Zeynap)

- Das Gericht ist zwar für Zuschauer langweilig, Freunde und Verwandte sind jedoch gespannt.

Richter/in: Dann kommen wir zur abschließenden Beweisaufnahme des Staatsanwält/ins (der Staatsanwältin).

Staatsanwält/in: Frau Vorsitzende, das ist ein recht ungewöhnlicher Fall, wir haben einiges gehört zu den einzelnen Punkten...

Richter/in: wie lautet der Antrag des Verteidiger/ins?

Verteidiger/in: Hohes Gericht, viel bleibt mir nicht zu sagen... (Ich beantrage Freispruch...?)

Richter/in: Gibt es noch Anträge der Nebenkläger/in?

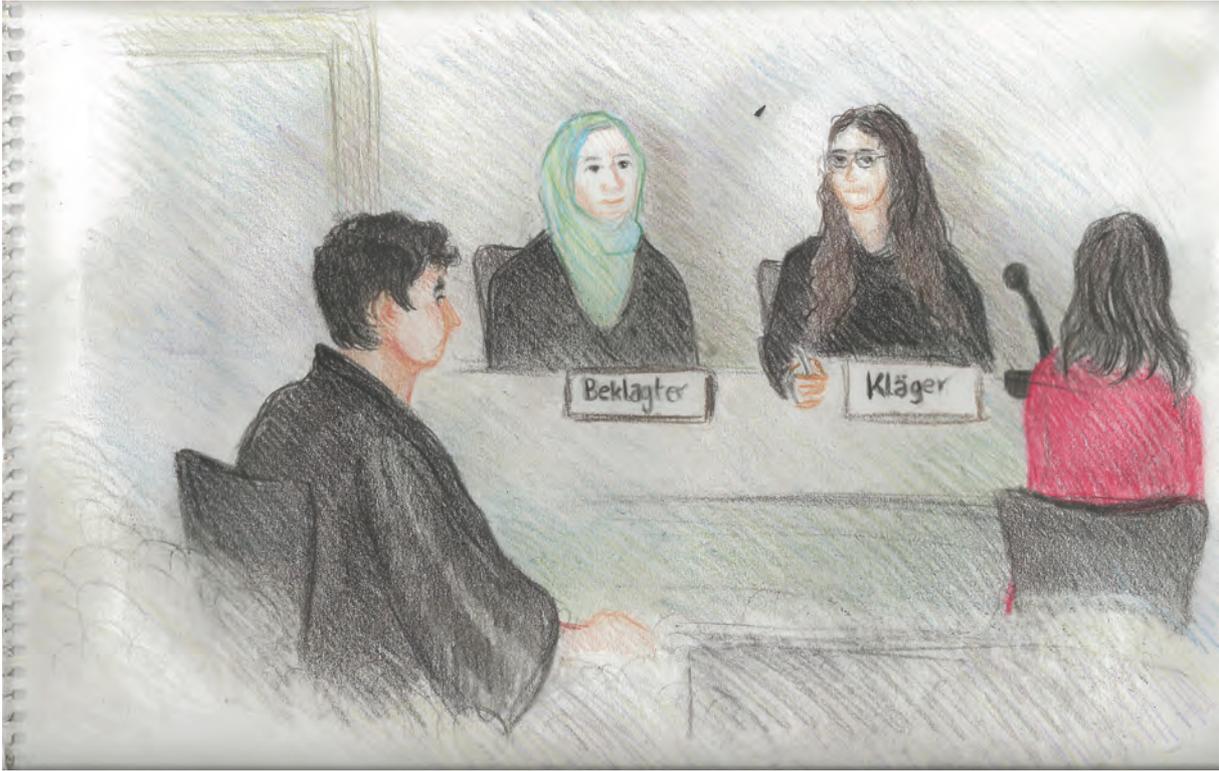
Der Angeklagte hat das letzte Wort.

Ich bitte alle sich zu erheben.

Im Namen des Volkes ergeht folgendes Urteil

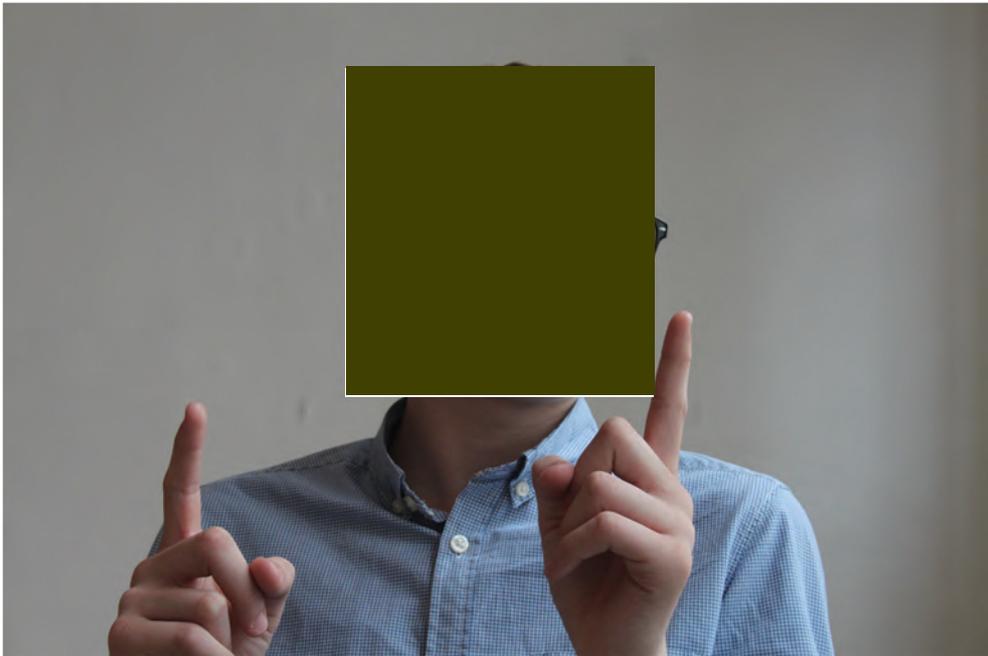
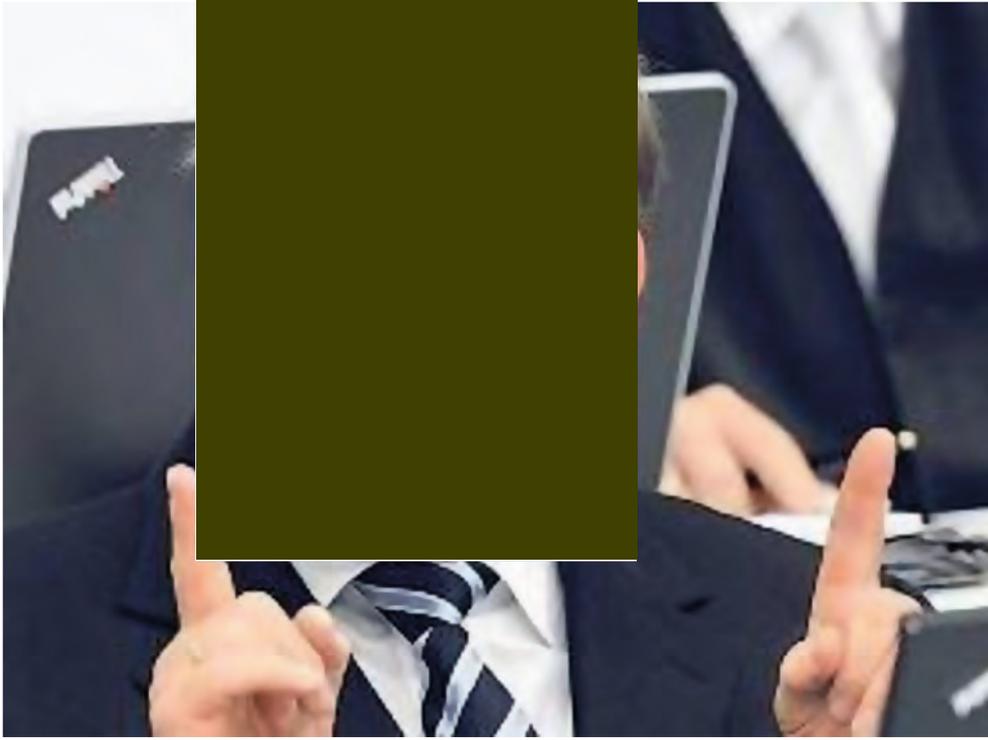
Bitte nehmen sie Platz, meine Damen und Herren

15.) Zeichnung der Gerichtszeichnerin Juliane Garstka
der Szene *Gerichtsverhandlung*



16.) Aus der Probenarbeit: Fotos des Entwicklungsprozesses der *Tableaux vivants*,
Posen der Schüler_innen und die Vorlagen

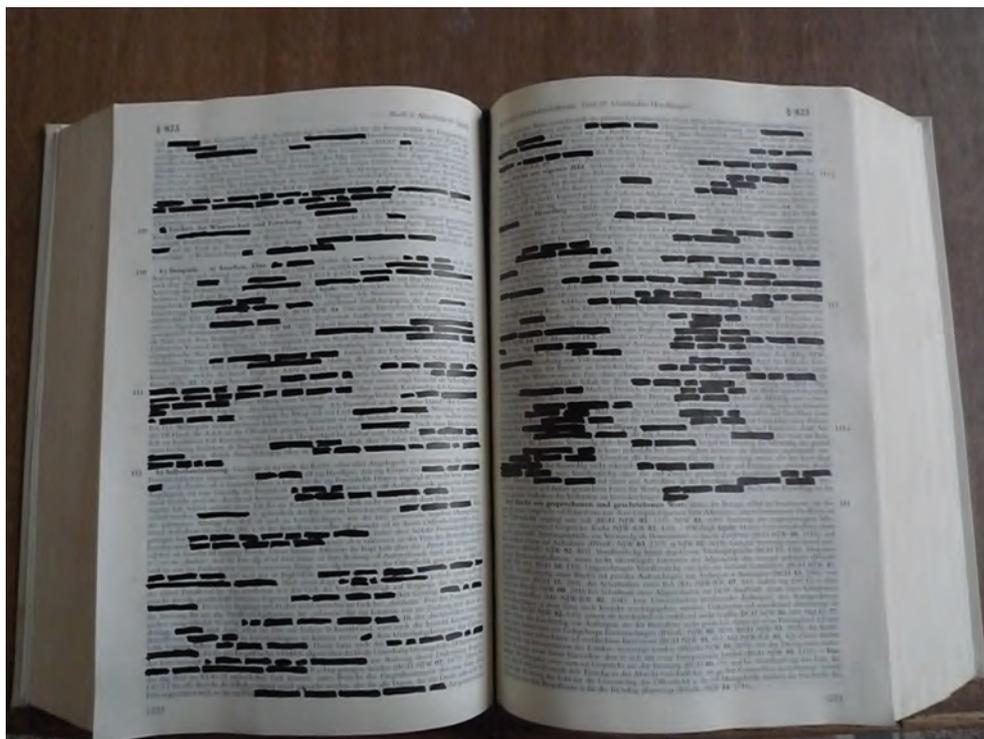




17.) Bearbeitete BGBs

amen
Platz
st bei zuläss Herstellg des Bildes, unzulässig sein zB: Bei Aufn ohne z
s dem rein privaten Bereich
für and als den genehmigten Zweck
bei satir Begleittext
f FKK-Gelände im Fernsehen,
pornograf Aufnahme;
eines Fotos im Zushang mit einem Artikel über Aid
Videoaufnahme eines Betrunkenen
zu berücksichtigen ist
Pers ohne schutzwürd InfoInteresse der Allgemeinh
Inhalt für diese
Marlene Dietrich; s aber auch
arten redaktionellen Beitrag
eines aktiven Rechtsextremisten in einer Zeitg tro
Bild eines allg bekannten
and für Computerspiel
- **Einwilligung**
Für stillschw Erteilg sind konk
zB dch Annahme eines Entgelts
ndg abdecken bedarf bei Minderj der Mitwi

Wörter, die ich nicht kenne, durchstreichen.



18.) Aus der Probenarbeit: Vorbereitung erfundener Fälle und realer Straftaten, die wir mit dem ehemaligen Staatsanwalt Dietrich Kuhlbrodt verhandelten

In einen Mord mit Waffen und Rauschgift verwickelt
mit Fahrrad Delle im Auto verursacht
Betrunken ein kleines Mädchen angefahren, Fahrerflucht begangen aus Angst
schwere Körperverletzung aufgrund von Beleidigung
Waffenbesitz ohne Erlaubnis
Tür kaputt gemacht
geklaut
über Rote Ampel gelaufen
Facebook Account gehackt
Kerne vom Laden gestohlen
Drogenverkauf
Beleidigung
Klingelstreich
Jungen umgebracht weil er mich vergewaltigt hat
Auto mit Ei beworfen und weggelaufen
Körperverletzung
Scheidung

5. Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung am Forschungstheater

(Elise spricht am PULT)

Herzlich Willkommen zu „Das jüngste Gericht“. Dies ist die zweite Aufführung im Rahmen meiner Doktorarbeit, die das Gericht als Theater und das Theater als Gericht erforscht. Im letzten Jahr wurde die erste Performance im Amts- und Landesgericht Hamburg erarbeitet. Mit einer 7. Klasse haben wir drei Monate lang die Räume, Möbel, Objekte, Dokumente, Sprechweisen und Vorgänge untersucht und in eine inszenierte Führung durch das Gerichtsgebäude verwandelt. Die 26 Schülerinnen und Schüler waren größtenteils 13 Jahre alt und damit auf der Schwelle zur Strafmündigkeit. Sie hatten selbst noch keine Erfahrungen mit dem Gericht gemacht. Ihre Beobachtungen des unbekanntes Ortes waren Ausgangspunkt und Material der Performance.

BARIS brachte die Erwartungen der Schüler auf den Punkt, er sagte:

»Das Gericht ist wichtig, weil es ein Ort ist, an dem man über das reden kann, was man getan hat.«

Das Gericht soll eine Streitsache öffentlich zur Sprache bringen und klären, was passiert ist und warum. Die Schüler interessierten sich für *das Theater* der Rechtsprechung, zum Beispiel den feierlichen Moment, in dem sich alle Beteiligten versammeln, um das abschließende Urteil zu hören. Stattdessen erlebten sie das Gericht als vereinzelt und bürokratisch: Häufig wurden die Verhandlungen verschoben, weil nicht alle Betroffenen da waren. Nicht *einen* Urteilsspruch haben sie miterlebt, denn auch wenn ein Urteil gefällt wurde, wurde es nicht mündlich verkündet, sondern den Betroffenen später schriftlich zugestellt. Das Gericht schien sich mehr mit seinen eigenen, hochkomplexen Verfahrensregeln zu beschäftigen als mit dem Hergang des Streitfalls, mit dessen Hintergründen und Folgen. Dabei sollte es doch, so hatten wir gedacht, wie das Theater eine verbindliche Erzählung von dem entwickeln, was passiert ist.

Auf die Frage, in welcher gerichtlichen Position er am liebsten wäre, antwortete BERKAY:

»Ich würde der Angeklagte sein, weil der Angeklagte wird meistens freigesprochen, glaube ich, und würde ich als Angeklagter auch wirklich nichts begangen haben, dann würde ich mich freuen, freigesprochen zu werden.«

Dieser Wunsch nach dem Freispruch ist der Ausgangspunkt für das zweite künstlerische Forschungsprojekt.

(Elise geht zum PODEST)

Mit der zweiten Aufführung bringen wir heute das Gericht ins Theater. Ich habe nach Fällen gesucht, die vor Gericht nicht oder nicht ausreichend verhandelt werden können. Zum Beispiel deshalb, weil Menschen betroffen sind, die selbst nicht klagen können. Oder weil es sich um Taten handelt, die gegen kein Gesetz verstoßen. Oder weil die Fälle zwar vor Gericht schon verhandelt wurden, aber betroffene Personen das Gefühl haben, dass noch nicht alles gesagt, dass ungerecht entschieden oder verfahren wurde. Diesen Menschen boten wir an, ihren Fall von Kindern öffentlich vertreten zu lassen. Ich habe entsprechende Plakate in Hamburger Gerichten, bei der öffentlichen Rechtsauskunft und dem Verbraucherschutz ausgehängt, bei Vereinen und Behörden. Ich habe Emails verschickt – an meine Freunde und Kolleginnen, über die *echoliste* oder den Verteiler des *buttclubs*, sowie an Vereine und Institutionen, die sich für Menschen engagieren, die Vertretung brauchen. Darauf haben sich etliche Betroffene gemeldet.

(Elise geht zum ARCHIV)

Ich habe diese Menschen dann getroffen und befragt. Sie haben selbst entschieden, auf welche Weise ihr Fall dokumentiert werden sollte, schriftlich, per Video- oder Tonaufzeichnung. Die Akten sehen also ganz unterschiedlich aus: Einige bestehen aus Zeitungsartikeln, Urteilen, Berichten und Kommentaren und enthalten zahlreiche Informationen; andere erschöpfen sich in einigen wenigen Sätzen. Zusätzlich habe ich jede Person gebeten, uns einen Gegenstand mitzugeben, der mit dem Fall verbunden ist oder für ihn stehen kann. Es befinden sich nun 9 Fälle im Archiv.

(Elise geht zum WÜRFEL)

Dann habe ich nach Kindern im Alter von 7 bis 10 Jahren gesucht, die Interesse an Gerechtigkeit und Gericht haben sowie Zeit und Lust, an einem Ferienkurs teilzunehmen. Mit Jim Anton, Justus Berger, Cecilia Meyer-Abich und Lilo Schmolcke habe ich in der letzten Woche das folgende Stück entwickelt. Wir haben das Archiv benutzt und die Fälle besprochen. Dann hat sich jedes Kind einen Fall ausgewählt, den es öffentlich vertreten wollte. Für diesen hat es selbst eine Verteidigung formuliert. Das jüngste Gericht ist kein gewöhnliches Gericht. Es entbehrt jeder Legitimation und Gewalt, es wird also keiner bestraft, und es endet in einer Fürsprache, nicht im Urteil. Oder, wie die Akteure selbst es neulich formuliert haben: „Das jüngste Gericht besteht aus vier Kindern!“.

(Elise spricht IM RAUM)

Im Prinzip sollte das Gericht eine abschließende Funktion haben: Indem es ein Urteil fällt, beendet es den Streit und sorgt für Rechtsfrieden. In den erwähnten Fällen ist das im Rahmen der offiziellen Rechtsprechung nicht gelungen. Daher stellen wir ein Forum zur Verfügung, das ihre Wiederaufnahme ermöglicht. Das Theater kann hier aushelfen. Im Gericht wie im Theater sprechen alle Beteiligten anstelle eines Anderen: der Richter entscheidet im Namen des Volkes, der Staatsanwalt vertritt das Gesetz, der Anwalt spricht für seinen Mandanten, der Schauspieler für die Figur. Und sie alle sprechen im Angesicht der Öffentlichkeit. Sie alle sprechen also für jemanden und vor jemandem. Diese Rolle kommt heute Abend Euch zu. Die Öffentlichkeit, das seid Ihr.

(Elise spricht IM SITZEN AM OVERHEAD)

Ich bin Elise v. Bernstorff und im Folgenden werde ich protokollieren.

Hiermit endet das Skript des Textes, den ich zu Beginn der Aufführung *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung* im Bühnenraum gesprochen habe.

In diesem Kapitel werde ich zunächst das Projekt beschreiben, in dem wir uns mit der Praxis der Rechtsprechung unter zwei Gesichtspunkten beschäftigten, nämlich den Gesichtspunkten der Stellvertretung und der Instituierung. Ausgehend von der künstlerischen Arbeit werde ich anschließend eine theoretische Fundierung von Stellvertretung im Theater und im Gericht vornehmen.

Es gab verschiedene Linien, die von dem ersten Projekt, in dem wir das Theater ins Gericht brachten, zum zweiten künstlerischen Projekt führten. Ausgangspunkt war der Wunsch, in einer Umkehrbewegung nun das Gericht in das Theater zu bringen. Wie Cornelia Vismann beschreibt, ist das Gericht ein Ort der Transformation vom Realen in die symbolische Ordnung.¹⁹⁷ Im Theater verhält es sich dagegen umgekehrt: Dem Symbolischen und Imaginären selbst wird hier eine Wirklichkeit geschaffen. Für die Konzeption des Projektes war außerdem die Absicht leitend, den Kindern eine andere Geltung einzuräumen, als ihnen üblicherweise vor Gericht zugestanden wird.¹⁹⁸ Die Kinder fragten während ihrer Erforschung des Gerichts nach ihren Möglichkeiten, an der Rechtsprechung teilzuhaben. Die Widerstände, die ihnen begegneten – Mangel an Verständlichkeit, fehlende Volljährigkeit, ständiger Aufschub, um nur einige zu nennen – aber auch die von ihnen gewählten Anknüpfungspunkte – die Asservate zum Sprechen zu bringen (oder genauer: an ihrer Stelle zu sprechen), sich selbst ein Urteil zu bilden über das, was sie sahen und hörten, und dieses Urteil öffentlich zu machen – verfolgten wir nun im Rahmen dieses zweiten Projektes.

In der theoretischen Auswertung des ersten Projektes ging es um eine Kritik des Verfahrens. Latour beschreibt das Verfahren als Behandlung und Schlichtung, die eine Öffentlichwerdung bestimmter Anliegen verhindere. Gerade dort, wo der Rechtsstaat kein Verfahren zur Verfügung stellt, entstünden daher Räume, welche die Entwicklung eines neuen Umgangs mit bestehenden Ansprüchen ermöglichen. Die Ausschlüsse des Gerichts, die uns im ersten Projekt interessiert hatten, und die Analyse der bürokratischen Aspekte führten zu der Frage, was am Gericht nicht vorkommt, für welche Angelegenheiten kein Verfahren zur Verfügung steht und welche neuen Protokolle wir für diese Fälle entwickeln könnten.

¹⁹⁷ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 20.

¹⁹⁸ Die Rechtsfähigkeit eines Menschen beginnt mit der Geburt und endet mit dem Tod; als „natürliche Person“ hat auch das Kind Rechte und Pflichten vor dem Gesetz. Handlungs-, Geschäfts- und Deliktsfähigkeit hängen jedoch vom Alter ab; Kinder (Personen unter sieben Jahren), unmündige Minderjährige (Personen bis vierzehn Jahren) und mündige Minderjährige (Personen von vierzehn bis achtzehn Jahren) besitzen diese Fähigkeiten nicht (voll).

Während im theatralen und im agonalen Paradigma der Rechtsprechung eigentlich jeder Streitfall eine Berechtigung hat und höchstens (zeit-, mittel- oder kräfte-)ökonomische Aspekte begrenzend wirken, scheinen im bürokratischen Paradigma zahlreiche Ausschlüsse produziert zu werden: Sie werden unter anderem aus verfahrenstechnischen oder formalen Gründen, aus Gründen der jeweils zu ermittelnden Zuständigkeit, der Nationalität der Betroffenen, der mangelnden Verfahrenstransparenz, aus zeitökonomischen und finanziellen Gründen vorgenommen.

In der Vorbereitung des zweiten Projekts suchte ich daher nach Fällen, für die kein Verfahren (mehr) zur Verfügung stand. Dafür setzten wir den folgenden Text auf:

Lassen Sie Ihren Fall von Kindern vor der Öffentlichkeit vertreten!

Suchen Sie Fürsprecher? Wir vertreten Ihren Fall nicht vor Gericht, aber wir präsentieren ihn der Öffentlichkeit.

Wollten Sie schon lange gegen etwas klagen, wogegen man gar nicht klagen kann?
Oder ist Ihnen von vornherein klar, dass Sie einen Prozess nicht gewinnen würden?
Waren Sie vor Gericht und sind unschuldig verurteilt worden?
Sie haben nicht genug Geld, um vor Gericht einen Prozess zu führen?
Werden Ihre Anfragen ans Gericht nicht (mehr) gehört?
Gehören Sie zu einer kulturellen Gruppe, die eine eigene Rechtsprechung hat, die vom Staat nicht anerkannt wird?
Ihr Fall ist nicht legal, aber legitim?
Sie können Ihren Fall nicht vor Gericht bringen, aber wollen, dass er Gehör findet?

Wir suchen Ihre Fälle für ein Theaterprojekt

In dem **Theaterprojekt „Das jüngste Gericht“** werden Kinder Sie im *Forschungstheater* (im FUNDUS-Theater Hamburg) im Mai 2014 vor Publikum öffentlich vertreten. Hier sind die Kinder Ihre Anwälte, die Ihre Geschichte vortragen und sich für Sie einsetzen. (Ob Sie selbst bei der Aufführung anwesend sein möchten oder mit Ihrem echten Namen genannt werden, können Sie selbst entscheiden.)

Wir suchen Menschen aus Hamburg und Umgebung: **Schicken Sie uns eine Email oder rufen Sie uns an und schildern uns kurz Ihren Fall!** Wenn wir glauben, Sie vertreten zu können, verabreden wir ein Treffen und dokumentieren Ihren Bericht. Mit den Kindern werden die Fälle besprochen, schließlich suchen die Kinder sich Fälle aus, die sie in der Theateraufführung vor Publikum verteidigen wollen.

Bitte melden Sie sich sobald wie möglich und spätestens bis Anfang März 2014 bei der Regisseurin:

elise.bernstorff@hcu-hamburg.de
Handy: [REDACTED]

Wir hängten Plakate mit diesem Text an vielen verschiedenen Gerichten aus, an Stellen, die öffentliche Rechtsberatung anbieten, bei Hamburger Vereinen, Behörden und bei der

Verbraucherzentrale. Außerdem schickten wir den Text per Email über mehrere private Verteiler und wandten uns gezielt an Vereine, Hilfs- und Fürsorgeverbände, juristische und soziale Organisationen; so zum Beispiel an Altersheime, Behindertenheime, den Hamburger Fürsorgeverein für Gefangenen- und Entlassenenfürsorge, Tierschutzvereine, Lesben- und Schwulenvereine, Flüchtlingsorganisationen, Gefängnisse, Anwaltskanzleien, Richterverbände, die Staatsanwaltschaft u.v.m. Wir baten darum, das Angebot weiterzuleiten an Menschen, die sich dafür interessieren könnten, von Kindern vor einer (Theater-)Öffentlichkeit vertreten zu werden. Wir bekamen einige Antworten von Menschen, die uns auf Menschengruppen (bzw. Tiere und Pflanzen) hinwiesen, die vertreten werden sollten. Vielfach wurden wir auf die schwierige Situation von Flüchtlingen in Hamburg hingewiesen, außerdem auf Tier- und Umweltschutz und auf Menschen in Kriegsgebieten. Auf solche Hinweise haben wir dann reagiert, in dem wir uns bemühten, diesen Menschen unsere Anfrage direkt zukommen zu lassen. Zusätzlich sprach ich mit Expert_innen, die mir persönlich von straffällig gewordenen Menschen erzählten, von der rechtlichen Situation von Flüchtlingen und jener von Tieren, Bäumen, von Querulant_innen und von Fällen, bei denen die Freiheit der Kunst in Frage stand. Am Ende dieses Prozesses hatten wir zu 15 Personen Kontakt aufgenommen (bzw. zum Mitarbeiter eines Tierheims, der uns über Gegebenheiten, die Tiere betrafen, informierte), von denen neun sich nach einem persönlichen Gespräch tatsächlich vertreten lassen wollten.

Diese Fälle erarbeiteten wir nun mit den vier Kindern, die sich für die Mitwirkung an dem Projekt interessiert hatten. Der Fokus der Forschung lag dabei weniger auf Fragen nach Recht und Gerechtigkeit, die das Projekt sicher aufwirft, und auch nicht auf der ausgebliebenen Anerkennung oder Befriedigung durch das Drama der Gerichtsverhandlungen. Vielmehr wollte ich mich mit dem Motiv der Stellvertretung auseinandersetzen, das eine so zentrale, gar definierende Rolle im Theater und in der Rechtsprechung spielt, und mit der Position der Kinder in der Rolle der Stellvertreter_innen. In der vorbereitenden Auseinandersetzung entstand die Idee, unterschiedliche Stationen für den Bühnenraum zu entwickeln, die verschiedene Arten und Weisen der Stellvertretung ermöglichen (und bezeichnen) sollten. Die Stationen wurden vom Bühnenbildner Gonzalo Barahona gestaltet und hatten je spezifische theatrale und performative Funktionen, die auch bestimmte Haltungen und Verhaltensweisen hervorrufen sollten. Auch waren mit den Stationen spezifische, im Voraus definierte Sprech- und Handlungsanweisungen verbunden.



Damit die Kinder eine Person als Figur darstellen konnten, wurde eine Station durch ein Bühnepodest markiert. Hier gab es die Möglichkeit, auf- und abzutreten. Es gab Originalzitate der Vertretenen, die die Kinder wörtlich wiedergaben, Dialoge, in dem ein Kind mit einem zweiten agierte, Requisiten sowie an einer Station die Anweisung, frei in der Rolle der Figur zu sprechen, die Rede aber stets mit „Ich bin (Name des Vertretenen)“ zu beginnen.



Die Station, die eine im engeren Sinn gerichtliche Stellvertretung ermöglichen sollte, bestand aus einem Pult mit Mikrofon und einer Anwaltsrobe. In den europäischen Rechtsordnungen erfordert eine gültige Stellvertretung, dass die Stellvertreter_in offenkundig macht, dass sie anstelle des Vertretenen agiert. Tritt die Stellvertreter_in in eigenem Namen auf, d.h. ist ihre Stellung nicht kenntlich, wird die Stellvertretung nicht wirksam.¹⁹⁹ Ganz in diesem Sinne markierten die Kinder an dieser Station, dass sie nicht mit den Vertretenen identisch sind, und zwar indem sie ihren Monolog begannen mit den Worten „Ich bin nicht (Name des Vertretenen). Ich bin nicht (eine weitere Information, wie zum Beispiel ‚Hartz-IV-Empfänger‘). Ich bin (Name des Kindes), ich bin (Alter des Kindes) und ich spreche für (Name des Vertretenen)“.

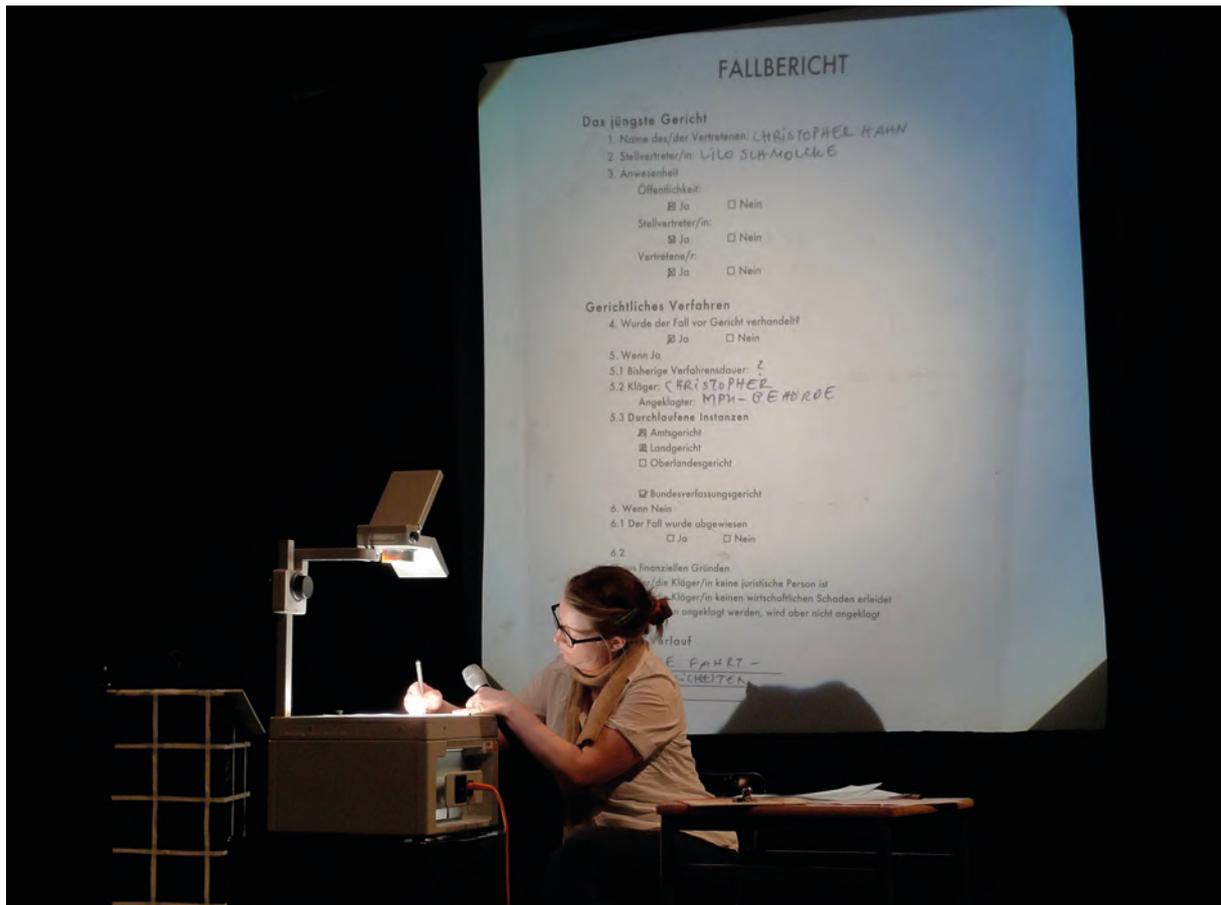
¹⁹⁹ Vgl. Konrad Zweigert / Hein Kötz: *Einführung in die Rechtsvergleichung*, Tübingen: 1996³, S. 427ff.



Eine weitere Station gab wenig vor, lediglich einige Linien forderten zu einem spielerischen Verhalten auf. Hier sollten die Kinder als sie selbst sprechen, wählten Sprechweisen und -positionen frei und hatten auch Gelegenheit, ihre eigenen Gedanken und Gefühle zum Fall zu thematisieren.



Des Weiteren befand sich auf der Bühne ein Archiv, in dem wir Unterlagen ausstellten, die wir von den Vertretenen bekommen hatten. Diese hatten selbst ausgewählt, welche Dokumente ins Archiv aufgenommen wurden. Anders als die Akten des Gerichts waren diese Dokumente nicht formalisiert oder standardisiert und sie veränderten sich auch nicht im Laufe des Verfahrens. Im Archiv befanden sich schließlich Aufzeichnungen, Speicherungen und Protokolle, Videoaufnahmen von Interviews, Beweise, Erklärungen, Erläuterungen, Tonaufnahmen, Fotos. Hier wurde auch der zu Beginn des Kapitels im Skript erwähnte Gegenstand verwahrt, der die Vertretenen oder ihren Fall repräsentieren sollte.



Ich selbst bezog eine Station mit einem Dia-Projektor, in der meine eigene Rolle in dem Stück als Spielleiter gekennzeichnet und hinterfragbar gemacht werden sollte. Hier dokumentierte ich das Verfahren in seinem theatralen Verlauf.



Das Publikum war die Öffentlichkeit. Gleichzeitig nahm es diese Rolle aber auch stellvertretend ein, präsentierte und repräsentierte jene Öffentlichkeit, die sich die Menschen, die wir vertraten, für ihre Fälle gewünscht hatten. Um diese Funktion sichtbar zu machen, stellten wir links und rechts der Bühne jeweils zwei Reihen mit Zuschauerstühlen auf, die zweite Reihe wie in einer Arena leicht erhöht. So sollte die Zuschauer_in das gesamte Geschehen sehen können, nah an den Akteur_innen sitzen und gleichzeitig auch sich selbst – als Zuschauer_innen – im Blick haben. Sie traten dabei selbst in den Agon ein, in dem sie über das Gehörte und Gesehene urteilen konnten.

Aus den verschiedenen Arten der Stellvertretung in der Aufführung möchte ich im Folgenden eine kleine Typologie der Stellvertretung in den darstellenden Künsten entwickeln, um danach zur Ausdeutung des Projektes noch einmal die Funktionsweisen des Gerichts, die verschiedenen Stellvertretungskonstellationen im Theater wie im Gericht und deren theatrale und performative Dimensionen eingehender zu beschreiben.

Das Konzept der Stellvertretung

Zum Dreh- und Angelpunkt für *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung* entwickelte sich das Prinzip der Stellvertretung. Zunächst berührt das Thema der

Stellvertretung die Stellung der Kinder gegenüber dem Gericht unmittelbar: Kinder sind rechtlich nicht eigenständig, sie sind nicht geschäftsfähig, können weder wirtschaftliche Vertragshandlungen noch allgemeine rechtsverbindliche Willensäußerungen tätigen. Eltern sind die gesetzlichen Vertreter ihrer Kinder.²⁰⁰ Wenn sie nicht als Beteiligte in Umgangs- und Sorgerechtsverfahren oder als Zeugen aussagen, werden Kinder vor Gericht also immer vertreten.

Die Möglichkeit zur Stellvertretung – die Möglichkeit also, dass eine Instanz eine zweite vor einer dritten Instanz vertritt – ist aber zudem grundlegend für das Verständnis unseres heutigen Personenbegriffs überhaupt und lässt sich als ein „Grundmodell von Intersubjektivität“ verstehen.²⁰¹ Die prinzipielle Möglichkeit, für einen Anderen zu handeln oder zu entscheiden und ihn damit bindend zu verpflichten (zum Beispiel im Falle einer Vollmacht), ist eine basale Kulturtechnik und beruht auf einem komplexen Verhältnis von Delegierung, Autorisierung und Anerkennung. Stellvertretung findet man besonders prominent in der Theologie, im Recht, in der Politik sowie in Philosophie, Literatur und im Theater.

Das deutsche Wort Stellvertretung bezieht sich auf die Stelle und streicht so den räumlich-dinghaften Aspekt heraus. Die Stellvertretung hat eine doppelte Struktur: Sie ist das Vertretene, insofern sie dieses verkörpert, und zugleich ist sie es nicht, da sie von ihm unterschieden und begrenzt ist. Die vertretene Person ist in den Stellvertretungsvorgang stets zugleich eingeschlossen und von diesem ausgeschlossen; die Einschließung wird sichtbar durch den Einfluss auf die vertretene Person, der Ausschluss zeigt sich in der Differenz zum eigenen Agieren der Person. Ohne diese Differenz wäre jede Stellvertretung überflüssig. Katrin Trüstedt weist darauf hin, dass die Vorsilbe *Ver-* ein Wort häufig als negativ oder schwierig markiert und auf eine Bewegung hinweist (wie im Verb *verlaufen*).²⁰² So auch in der Stellvertretung: Denn wenn jemand die Stelle einer anderen Person einnimmt, ergänzt er diese auf eine Weise, die sie einerseits präsent macht, ihr Handlungsmacht gibt, sie gleichzeitig aber in Gefahr bringt, überschrieben und ersetzt zu werden.²⁰³ Die Stellvertretung

²⁰⁰ BGB § 1629.

²⁰¹ Vgl. Rüdiger Campe: „An Outline for a Critical History of Fürsprache: Synegoria and Advocacy“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte*, 82 (3), 2008, S. 355–381, hier: S. 356.

²⁰² Katrin Trüstedt in ihrem Vortrag „Figuren der Stellvertretung / Representing Agency“ auf dem internationalen Symposium *Figuren der Stellvertretung* am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin, 18. – 20.05.2017.

²⁰³ Trüstedt: „Die Person als Stellvertreter“, S. 322.

etabliert zugleich die Beziehung zwischen Repräsentierenden und Repräsentierten und ermöglicht eine spezifische Fähigkeit zu agieren. Sie ist eine Prozedur der Darstellung und eine Handlung. Als Präsentation, die nicht nur Repräsentation, Abbildung ist, zeitigt sie operative und performative Effekte, die Handlungen überhaupt erst ermöglichen.

Historisch betrachtet bildet die Möglichkeit, sich vertreten zu lassen, die Bühne, auf der das moderne Subjekt auftreten wird. Die Stelle für das Subjekt ist nämlich nicht je schon da, sondern wird erst geschaffen durch Stellvertretung, die dann die modernen Institutionen, die moderne Ausdifferenzierung von Arbeit, die politische Delegation von Macht, die Bürokratie der sozialen Ordnung ermöglicht, wie noch zu sehen sein wird.

Stellvertretung in Theater und Performance

Die erste Stellvertreterkonstellation, die sich aus der Station mit Bühnenpodest in *Das jüngste Gericht* ableiten lässt, ist die von Schauspieler_in und Figur: „A verkörpert B während C zuschaut“ (Eric Bentley).²⁰⁴ Im klassischen Dramentheater kommt es zu einer konstitutiven Verdopplung von Wirklichkeit: Jedes Nachahmen von Handlung ist ein Handlungsvollzug, auch wenn die Handlung zum Beispiel nur angedeutet wird. Im Verhältnis zwischen Schauspieler_in (Stellvertreter_in) und dargestellter Figur (Vertretene_r) entsteht dabei eine Spannung zwischen dem phänomenalen Leib der Darsteller_in, ihrem leiblichen In-der-Welt-Sein, und ihrer Darstellung einer Figur. Erika Fischer-Lichte schreibt,

dass der phänomenale Leib des Schauspielers nicht als Medium und Zeichen für die sprachlich konstituierte Figur dient, sondern dass die Figur, die auf der Bühne erscheint, als eine je spezifische ohne das je besondere In-der-Welt-Sein des Schauspielers/Performers nicht zu denken und zu haben ist, dass sie jenseits seines individuellen phänomenalen Leibes, den sie nicht auszulöschen, zum Verschwinden zu bringen, ‚zum Analogon‘ zu ‚depotenzieren‘ vermag, keine Existenz hat.²⁰⁵

Inwieweit in der theatralen Stellvertretung auf die Dopplung der/des Vertretenen durch die Stellvertreter_in und die in ihr gegründete Abständigkeit hingewiesen wird, muss immer wieder neu gewichtet und durchgearbeitet werden; das Spektrum reicht dabei von der „Unsichtbarmachung“ der stellvertretenden Schauspieler_in zugunsten der dargestellten Figur in der realistisch-psychologischen Schauspielkunst des deutschen Literaturtheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Avantgardisten wie Vsevolod Meyerhold, der den

²⁰⁴ Im Original: „A impersonates B while C looks on“, Eric Bentley: *The life of the drama*. London: Atheneum, 1965, S.150.

²⁰⁵ Erika Fischer-Lichte: „Was verkörpert der Körper des Schauspielers“, in: Sibylle Krämer: *Performativität und Medialität*, München: 2004, S. 141–162, hier S. 159.

Materialcharakter der Stellvertreter_in in den Vordergrund rückte.²⁰⁶ Dass es sich dabei durchaus um eine unsichere Schwellenfigur handelt, die die Gefahr der Ersetzung und Verdeckung von Vertretung und Vertretendem betrifft, zeigen nicht zuletzt zahlreiche theaterfeindliche und antitheatrale Diskurse.²⁰⁷

Wie die Beziehung zwischen Schauspieler_in und Figur lässt sich auch diejenige zwischen Schauspieler_in und Zuschauer_in als eine der Stellvertretung beschreiben. In vielen Theatertheorien wird die Schauspieler_in in diesem Sinne als Stellvertreter_in der Zuschauer_in betrachtet. Schon bei Aristoteles durchlebt die Zuschauer_in der Tragödie durch ihr Hineinfühlen in das Erleben der dargestellten Figuren Furcht und Mitleid und erfährt so eine Katharsis (gr. *kátharsis*: Reinigung) von bestimmten Affekten.²⁰⁸ Diese emotionale Wirkung des Theaters auf die Betrachter_in verdankt sich jedoch nicht den spektakulären Effekten einer Inszenierung, sondern ausschließlich den Wendungen des Schicksals im dramatischen Geschehen, insbesondere dem Umschwang von Glück und Unglück, und hängt deshalb von der richtigen Dramaturgie der Handlung ab. Furcht und Mitleid empfindet die Zuschauer_in nach Aristoteles, wenn die Personen, die auf der Bühne agieren, ihr ähnlich sind, denn nur wenn Ähnlichkeit gegeben ist, kann Einfühlung stattfinden; wobei gleichzeitig die Rahmung als Theater und die räumliche und zeitliche Entfernung zu den aufgeführten Mythen diese Nähe in einer Balance zwischen Identifikation

²⁰⁶ Einen dritten, nicht dualistischen Weg sucht, so Fischer-Lichte, Jerzy Grotowski. In seinem Modell zielt die Schauspieler_in nicht darauf ab, ausschließlich die Rollenfigur darzustellen und zu verkörpern, sondern darauf, „den Körper selbst als etwas ‚Geistiges‘ in Erscheinung treten zu lassen, ihn als verkörperten Geist zur Erscheinung zu bringen.“ (Ebd., S. 149f) Der Schauspieler verkörpert nicht vorgegebene Bedeutungen, sondern verleiht dem Leib ‚agency‘. (Vgl. ebd.) Fischer-Lichte bezieht diese Beschreibung Grotowskis auf Ansätze des französischen Philosophen und Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty: Dieser beschreibt den Körper als immer schon mit der Welt verbunden. Jeglicher Zugriff auf die Welt erfolgt, so Merleau-Ponty, mit dem Körper und kann daher nur als verkörperter Zugriff erfolgen, der die instrumentellen und semiotischen Funktionen übersteigt. (Ebd., S. 151) Das Vertretene – die Figur – wird hier nicht durch innere Zustände bestimmt, die die Schauspieler_in verkörpert, sondern durch ihre individuelle Physis. (Ebd., S.155) Es gibt also nicht nur die eine Figur (der literarischen Vorlage), sondern verschiedene, durch die individuelle Leiblichkeit der Schauspieler_in entstehende Figuren. Auch wenn Fischer-Lichte nicht explizit darauf hinweist, bleiben die Stellvertreter_innen dennoch bis zu einem gewissen Grad an das Vertretene gebunden, denn sonst würde man von gänzlich verschiedenen Figuren reden, die sich nicht mehr auf die Vorlage beziehen.

²⁰⁷ So beschreiben theaterfeindliche Theorien das Theater als etwas, das die Präsenz entzieht und Abwesendes aufruft und dadurch Wahrheit entstellt. Vgl. Texte von Plato, Augustinus, Rousseau und Marx; vgl. Christopher Wild/Stefanie Diekmann/Gabriele Brandstetter (Hgg.): *Theaterfeindlichkeit*, Paderborn: 2012.

²⁰⁸ Aristoteles: *Poetik*, Kap. 6 [1449b26], S. 19.

und Distanz halten.²⁰⁹ Auch im Zuge der Aufklärung sollte die Schauspieler_in eine Stellvertreter_in der Zuschauer_in sein: Für die Emanzipationsbewegung des Bürgertums wurde die Selbstdarstellung im Theater ein Mittel, die eigene Welt zu präsentieren und in ihren Widersprüchen zu reflektieren. Die Schauspieler_in sollte die Fähigkeit haben, stellvertretend für die Zuschauer_innen Gefühle und Gedanken zu äußern, Handlungen zu vollziehen und Erfahrungen zu machen.²¹⁰ Wie sich anhand der Verhältnisse zwischen Schauspieler_in – Figur und Zuschauer_in – Figur also zeigt, gibt es eine theatrale Kultur der Repräsentation, die auf Stellvertretung beruht. Dagegen beruft sich die Performance auf eine Kultur der Verfahren, der wirklichkeitskonstituierenden Akte, in denen Figuren der Stellvertretung kollabieren und deren Eigenarten miteinander vermischt werden. Auf diese Weise problematisieren Performances die Stellvertretung im Theater.

Für die Performance ließe sich die bekannte Aussage von Bentley umwandeln in die Formel „A verkörpert A während C zuschaut“. Performancekunst ist ein nicht genau definiertes künstlerisches Genre, das situations- und handlungsbezogene künstlerische Darstellungen umfasst, in denen Werk und Künstler_innen nicht klar voneinander zu trennen sind. In der Performance ist das Verhältnis zur Stellvertretung daher nicht leicht zu fassen. Die Performer_in verkörpert keine (abwesende) Figur, dennoch gibt es eine *persona* der Performer_in. In der Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre, die eine Nähe zur bildenden Kunst aufweist, erscheint die Künstler_in zugleich als Subjekt, als Medium und als Objekt der Aktion.²¹¹ Es gibt eine Dopplung der Performer_in als Rolle, sie wird zum Zeichen ihrer selbst und geht dabei doch nicht in der Funktion eines bloßen Zeichens auf. Auch in der Beziehung der Performer_in zur Betrachter_in scheinen die Stellvertreterfunktionen des Illusionstheaters zu fehlen: Die Emotionen der Zuschauer_innen werden meistens nicht gezielt produziert und gelenkt, wie es Aristoteles für die Tragödie vorsah, sondern der Zuschauer_in selbst überlassen. Alltagshandlungen werden nicht mimetisch gebrochen oder künstlerisch bearbeitet, sondern oft gerade als „ready made“ in

²⁰⁹ Vgl. Michael Luethy: „Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst“, in: Martin Vöhler/Dirck Linck: *Grenzen der Karthasis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York: 2009, S. 199-230.

²¹⁰ Vgl. Bernd Stegemann: *Lektionen 3. Schauspielen Theorie*, Berlin: 2011, S. 7f.

²¹¹ Michael Luethy beschreibt dies anhand der Performance *Shoot* von Chris Burden, der sich 1971 vor Publikum in einer Galerie von einem Scharfschützen in den Arm schießen ließ, wie folgt: „Als Subjekt agierte Burden, wenn er das Stück konzipierte, zum Medium wurde er, wenn er seinen eigenen Körper wie ein Stück Material benutzte, und als Objekt erschien er, wenn er sein eigener Beobachtungsgegenstand war und die Folgen der Aktion, beispielsweise die Schußwunde, an ihm sichtbar wurden.“ (Luethy: „Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst“, S. 211)

den Galerieraum übertragen. Die Identifikation der Zuschauer_in mit der Performer_in und die Balance zwischen Nähe und Distanz wird unterlaufen; die Reaktionen des Publikums bleiben heterogen. Oft fehlt der Performance ein klarer Anfang und ein klares Ende. Für eine Stellvertretung ist aber die deutliche Kennzeichnung von Anfang und Ende notwendig, wie noch zu sehen sein wird.²¹²

Wie die Kunsthistorikerin Claire Bishop in ihrem Artikel „Delegated Performance: Outsourcing Authenticity“ feststellt, gibt es allerdings auch Performances, die Stellvertretungen bewusst einsetzen. In der zeitgenössischen Kunst seit den 1990er Jahren beobachtet Bishop ein Verfahren, das sie „delegierte Performance“ nennt.²¹³ Künstler_innen stellen Nichtprofessionelle oder Spezialist_innen an, die im Auftrag der Künstler_in performen, indem sie deren Instruktionen umsetzen. In der Tradition der *body art* der späten 1960er und frühen 1970er Jahre knüpft die Performancekunst zunächst an die Betonung der Unmittelbarkeit des anwesenden Körpers der Performer_in an; oft steht die physische und psychologische Überschreitung im Mittelpunkt. In der delegierten Performance, so Bishop, wird dagegen die Ausstellung und Ausbeutung anderer Subjekte thematisch. Auch wenn Unmittelbarkeit immer noch eine Rolle spielt, zielt die delegierte Performance auf eine Problematisierung der Ethik der Repräsentation ab.²¹⁴ Während in der Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre die Künstler_innen oft in eigener Person, „als sie selbst“, auftraten (Marina Abramovic, Chris Burden), beobachtet Bishop in den delegierten Performances, dass die Präsenz nicht mehr an einen einzelnen Körper gebunden wird, sondern häufig dem Kollektiv einer sozialen Gruppe übertragen wird. Dieses Stellvertretungsverhältnis ließe sich auf die Formel „A verkörpert A im Auftrag von B während C zuschaut“ bringen.

In der Geschichte der Stellvertretung im Theater lässt sich also in der Entwicklung hin zur Performance eine zunehmende Infragestellung der Repräsentation

²¹² Eine Art Wiedereintritt der Stellvertretung in die Performancekunst ließe sich auch in der Dimension ihres Ritualerbes sehen: Künstler_innen wie Gina Pane, die sich im Namen anderer Wunden zufügte, Marina Abramovic, die Schmerzen auf sich nimmt, oder auch Christoph Schlingensiefel, in dessen *Krebs-Trilogie* er, der kranke Mensch, zur Kunstfigur und als Stellvertreter der Leidenden lesbar wird (wenngleich einer seiner Doppelgänger in *Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sagt „ich will kein Stellvertreter sein“), könnte man als Stellvertreterfiguren lesen.

²¹³ Claire Bishop: „Delegated Performance: Outsourcing Authenticity“, in: *October*, Nr. 140, Cambridge, Massachusetts: Frühling 2012, S. 91–112.

²¹⁴ „Artists choose to use people as a medium for many reasons: to challenge traditional artistic criteria by reconfiguring everyday actions as performance; to give visibility to certain social constituencies and render them more complex, immediate, and physically present; to introduce aesthetic effects of chance and risk; to problematize the binaries of live and mediated, spontaneous and staged, authentic and contrived; to examine the construction of collective identity and the extent to which people always exceed these categories.“ (Ebd., S. 112)

konstatieren; dennoch sind Repräsentation und Verdopplung auch in der Performance stets gegeben. In welcher Weise könnte man diese verschiedenen Repräsentationsformen in Theater und Performance zur Funktion der Stellvertretung im Gericht in Beziehung setzen?

Die juristische Stellvertretung

In der Rechtswissenschaft wird Stellvertretung in erster Linie auf das rechtsgeschäftliche Handeln bezogen. Doch auch das Gericht ist in fast allen seinen Prozeduren vom Prinzip der Stellvertretung geprägt: Die Rechtsanwält_innen vertreten ihre Mandant_innen (natürliche oder juristische Personen); die Staatsanwaltschaft vertritt den Gesetzgeber; die Richter_in spricht das Urteil im Namen des Volkes. Interessanterweise hat der Soziologe Johannes Weiß 1984 die Stellvertretung mit der Formel „A handelt für B und gegenüber C im Hinblick auf Aufgabe X“ beschrieben.²¹⁵ Die Formel erinnert offenkundig an Bentleys „A verkörpert B während C zuschaut“. An die Stelle des „Sprechens als“ (Verkörperung) tritt in dieser Formel indes das „Handeln für“ die vertretene Person. Die Zuschauer_in im Theatersaal wird hier für die Sphäre des Gerichts als die Gegenseite im (Streit-)Geschehen bestimmt. Wie die theatrale, so birgt auch die juristische Stellvertretung Versprechen und Gefahren zugleich, wie zu sehen sein wird.

Um genauer zu verstehen, wie die Stellvertretung nicht nur in den äußeren Formen, sondern auch in den inhärenten Funktionsweisen der Rechtsprechung verwurzelt ist, werde ich im Folgenden auf den Ursprung der Stellvertretung im Übergang von der griechischen zur römischen Antike eingehen. Den Gemeinsamkeiten von Stellvertretung im Gericht und im Theater gehe ich dabei auf der Ebene der Verfahrens- und Wirkungsweisen nach.

Person als Maske

Das abendländische Rechtsdenken wäre nicht denkbar ohne den Begriff der Rechtsperson. Dieser hat eine theatrale Vorgeschichte, die ich hier nachzeichnen möchte. Das lateinische Wort *persona* (von *personare* = hindurchtönen)²¹⁶ bedeutet zunächst nichts anderes als

²¹⁵ Johannes Weiß: „Stellvertretung. Überlegungen zu einer vernachlässigten soziologischen Kategorie“, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Nr. 36, 1984, S. 43–55, hier: S. 47. Vgl. auch Johannes Weiß: *Handeln und handeln lassen: Über Stellvertretung*, Luxemburg: 2013, S. 30.

²¹⁶ Die Etymologie des Begriffes *persona* umstritten; Richard Weihe z.B. hält die Abstammung von *personare* = hindurchtönen für unwahrscheinlich und sieht die Herkunft des Wortes im etruskischen Namen Persu. (Vgl. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, Paderborn:

„Maske“ und bezieht sich ursprünglich auf jene Masken, die im antiken griechischen Theater von Schauspielern getragen wurden. Der Begriff weitete sich später auf „Rolle“ und „Charakter“ sowie auf „Person“ aus.²¹⁷ Das griechische Wort für Maske ist *prósopon*, wörtlich übersetzt ‚das, was gegenüber den Augen (eines anderen) ist‘. Ursprünglich bezeichnete der Begriff nur das Gesicht und wurde dann auf die Maske übertragen, woraufhin er beides bezeichnete, das Gesicht und die Maske.²¹⁸ In der griechischen Antike wurde also zwischen Gesicht und Maske nicht unterschieden: Was für uns ein Gegensatz ist, verbindet sich im *prósopon* zu einer Einheit. *Prósopon* wird dabei als das äußerlich Sichtbare verstanden. Es akzentuiert die Beobachterperspektive, insofern es eben gerade das ist, was sich den anderen zur Schau stellt. Es verdeckt nichts, es zeigt sich immer, und es ist, was sich zeigt: Weil *Prósopon* schon begrifflich die Vorstellung einer Maskierung verbietet, kann das Bild eines in Täuschungsabsicht verhüllten Gesichts gar nicht erst aufkommen.

Wenn es also bei *Prósopon* nicht den Gegensatz von Wirklichkeit und durch die Maske vorgespiegeltem Schein geben kann, so entfällt auch die Idee der Demaskierung (...); der griechische Begriff registriert nicht den Unterschied zwischen einem organischen Gesicht und einer Maske als Stellvertreter des Gesichts.²¹⁹

Anstelle eines Dualismus von Schein und Sein, von Künstlichem und Natürlichem, beschreibt das *prósopon* also eine synthetische Einheit. Bezogen auf das Theater lässt sich das dann so fassen: Die Maske der Schauspieler_in ist das Gesicht der Figur.²²⁰

In der römischen Antike wird unter *persona* „Funktion“ und „Rolle“ verstanden, nicht aber Person im heutigen Sinne.²²¹ *Persona* hat nun zwei Bedeutungsbereiche, innerhalb

2004, S. 181.) Für eine ausführliche Etymologie siehe Martin Brassler: „In der Rolle des Individuums. Die Bedeutung von ‚Person‘ und die Etymologie von ‚persona‘“, in: Karen Gloy (Hg.): *Kollektiv- und Individualbewusstsein*. Würzburg: 2008, S. 53–62, hier: S. 54f.

²¹⁷ Vgl. Manfred Fuhrmann: „Persona, ein römischer Rollenbegriff“, in: Odo Marquard/Heinz Stierle (Hgg.): *Identität*, München: 1979, S. 83–106.

²¹⁸ Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 99.

²¹⁹ Ebd., S. 100.

²²⁰ In der griechischen Tragödie traten der Chor und drei ‚Schauspieler‘ (Protagonist, Deuteragonist, Tritagonist) auf, darüber hinaus gab es stumme Statistenrollen. Es traten höchstens drei sprechende Figuren gleichzeitig auf. Jeder Schauspieler verkörperte mehr als eine Rolle mithilfe des Gebrauchs von Masken. Der Chor der griechischen Antike war eine Kollektivfigur; alle Choreuten trugen identische Masken. Das Theater hat sich aus dem Kult entwickelt und wird so zum Stellvertreter der Opfergabe. Im Kult trug Dionysos meist eine Menschenmaske, als Tier erschien er unmaskiert. (Ebd., S. 106f.) Der (ebenfalls maskentragende) Schauspieler wurde zum Stellvertreter der Zuschauer_in, die nun die dionysische Ekstase nicht mehr selbst erlebte, sondern sie gezeigt bekam. Die Theatermaske stellt somit eine Beziehung zum Dionysischen her. (Ebd., S. 130f.)

²²¹ Vgl. Fuhrmann: „Persona“, S. 83. Der Duden definiert die Person wie folgt: „Mensch als Individuum, in seiner spezifischen Eigenart als Träger eines einheitlichen, bewussten Ichs“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Person> vom 01.02.2018. Kant schreibt in §1 der *Anthropologie*

und außerhalb des Theaters. Allgemein wurden Masken im römischen Theater erst relativ spät verwendet (im 1. Jahrhundert v. Chr.), sie waren jedoch bereits davor bekannt. Zum Beispiel wurden die Totenmasken von römischen Adligen, die ein höheres Amt innehatten, aufbewahrt und zu bestimmten Anlässen (wie etwa Beerdigungen) von Schauspielern getragen.²²² Von der Rolle im Theater ließ sich die *persona* leicht auf den Charakter bzw. die Rolle im Leben übertragen.²²³ Diese übertragene Bedeutung findet in Bereichen Verwendung, die insofern mit dem Theater vergleichbar sind, als es sich um Systeme handelt, in denen ein bestimmtes Ensemble von Akteur_innen in spezifischen Rollen agiert, wie zum Beispiel im Gerichts- und im Staatswesen (mit Angeklagten und Beamten), in der Gesellschaft (mit Ständen) und der Familie (mit verwandtschaftlichen Relationen). Der Gebrauch von *persona* verweist in der römischen Antike immer auf etwas Typisches, auf einen typischen Standort innerhalb eines vorgegebenen Systems.²²⁴ *Persona* bezeichnet daneben indes auch die Rolle, die jemand im Laufe seines Lebens selbst entwickelt hat, das Bild, das er sich in den Augen der Öffentlichkeit gegeben hat und an dem er nun gemessen wird.²²⁵

In Rom gehörte jeder Patrizier einer Sippe an, deren Namen er trug und die durch die Wachsmaske des Stammvaters, aufbewahrt im Atrium des Hauses, verbürgt war. Mit der Maske erwirbt sich das Individuum also seine gesellschaftliche Rolle und Identität.²²⁶ Von der gesellschaftlichen Rolle entwickelte sich der Begriff schließlich zur Figur der Rechtsfähigkeit. Der Sklave, der keine Ahnen, keine Maske, keinen Namen hatte, konnte keine „Person“ sein und besaß deshalb keine Rechtsfähigkeit. Die Möglichkeit, die Rechtsperson nun auch von der Person ablösen zu können, ist Vorbedingung für das Konzept der juristischen Stellvertretung: sowohl für das rechtsgeschäftliche Handeln einer Person

in pragmatischer Hinsicht: „Daß der Mensch in seiner Vorstellung das Ich haben kann, erhebt ihn unendlich über alle anderen auf Erden lebende Wesen. Dadurch ist er eine *Person*“. (Immanuel Kant: *Immanuel Kant's Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. von Julius Hermann Kirchmann, Berlin: 1896. S. 7)

²²² Ebd., S. 85.

²²³ Ebd., S. 87.

²²⁴ Ebd., S. 91.

²²⁵ Ebd., S. 93. Cicero beschreibt in *De Officiis* die vier Masken (*personae*), die jeden Menschen bedingen und die gleichzeitig existieren – die Vernunft, die individuelle Eigenart, die Lebensumstände und Herkunft sowie Beruf und Leistung; nur der Letzten liegt eine freie Wahl zugrunde. Es herrscht hier also nicht die Vorstellung einer einmaligen, unwiederholbaren Person im modernen Sinn, sondern von Identität als ein vom Stellenplan der Gesellschaft vorgesehener Ort, als soziale Rolle, die eingenommen werden muss. (Cicero: *Vom pflichtgemäßen Handeln / De officiis*, hrsg. von Rainer Nickel, Berlin: 2011, S. 89)

²²⁶ Giorgio Agamben: *Nacktheiten (Nudità)*, Rom: 2009), übers. von Andreas Hiepko, Berlin: 2011, S. 81.

(Vertreter_in) für eine andere (Vertretene_r) als auch für die anwaltliche Fürsprache der Neuzeit. So wie im Agon des Theaters nur in Erscheinung treten kann, wer sich einer Verwandlung unterzieht, so kann im Recht der Neuzeit die Person nur als Rechtsperson auftreten. Diese Verwandlung stellt Autorität her und unterbindet Individualität um den Preis einer Verdopplung. Im Theater erschafft das Doppelte die Figur und verdeckt die Schauspieler_in. Im Gericht vollzieht sich die Verdopplung als eine funktionale Purifikation. Die Verdopplung des Menschen als Rechtsperson ist eingebunden in einen systemischen Zusammenhang und nur von diesem her zu verstehen. Die Struktur, die die Phänomene der Kunst als Verdopplung oder Wiederholung des menschlichen In-der-Welt-Seins durchzieht, kennzeichnet also auch das Recht. Wie lässt sich das Wesen des Bezugs, den das Subjekt zu dieser verdoppelten Wirklichkeit, zur Welt der Zeichen unterhält, genauer fassen? In der Neuzeit scheint sich der Bezug des Subjekts zur Welt im Namen von Rationalität und Transparenz direkt und unmittelbar darzustellen, ohne die Vermittlung eines instituierten Imaginären; der Mensch wird ‚de-maskiert‘ gedacht.

Mit der Idee der Rechtsperson ist die rechtliche Identität von der Existenz als Mensch ablösbar geworden. Die rechtliche Maske wird sozusagen vom empirischen Gesicht ablösbar und damit auch übertragbar.²²⁷ In der griechischen Antike gab es dieses Konzept noch nicht. Jeder Bürger vertrat seine Sache vor Gericht selbst.²²⁸ Es gab jedoch zwei Figuren, die der Prozesspartei unterstützend zur Seite stehen konnten: die Logographen, die im Auftrag einer Prozesspartei Reden schrieben, und die *synegoroi* (Mitredner), die als Fürsprecher einer Partei auftraten und zum Teil selbst eine Rede hielten.²²⁹ Da die Logographen nicht vor Gericht erschienen, sind sie im Zusammenhang einer performativen Untersuchung der Stellvertretung zu vernachlässigen. Doch auch die Funktion der *synegoroi* unterscheidet sich stark von derjenigen der Anwält_innen in der Neuzeit. Ihre Existenz ging nicht mit einer Professionalisierung des Gerichtswesens einher; so war denn auch die Bezahlung von *synegoroi* bei hoher Strafe untersagt. Die Prozesspartei musste für sich selbst

²²⁷ Das heutige Recht unterscheidet die ‚natürliche Person‘, den Menschen als Träger von Rechten und Pflichten, von der ‚juristischen Person‘, also Personenvereinigungen wie zum Beispiel Vereine oder Körperschaften. Über die juristische Person können auch Nicht-Menschen mehr Rechte zugestanden bekommen als Sachen; so wurden 2017 in mehreren Ländern Flüssen der Status von juristischen Personen zugesprochen. <http://www.postwachstum.de/wenn-fluesse-recht-bekommen-20171019> vom 14.02.2018.

²²⁸ Vgl. Lene Rubinstein: *Litigation and cooperation: supporting speakers in the courts of classical Athens*, Stuttgart: 2000.

²²⁹ J.H. Lipsius: *Das attische Recht und Rechtsverfahren. Mit Benutzung des attischen Processes*, Darmstadt: 1966 (Leipzig: 1905), S. 101f.

sprechen und sich selbst vor dem Gericht präsentieren. Die *synegoroi* sprachen nicht an ihrer Stelle für sie, sie repräsentierten sie nicht, sondern unterstützten sie lediglich bei ihrer Selbst-Präsentation. Auf der Szene des Gerichts standen sie *neben* der Prozesspartei und konnten deren Glaubwürdigkeit verstärken.

Ähnliche Konstellationen gibt es auch im römischen Recht, indes macht die ablösbare *Persona* einen entscheidenden Unterschied. So vervielfältigen sich die Möglichkeiten der Stellvertretung durch den epistemischen Bruch, der sich hier in der Geschichte des *persona*-Konzepts vollzieht. Wie in der griechischen gibt es auch in der römischen Antike Konstellationen des Mitsprechens. Nun aber konnte die Prozesspartei sich auch darüber hinaus auf verschiedene Weisen und zu verschiedenen Graden hinter tatsächlichen Fürsprechern zurückziehen. Es gab eigentliche Prozessvertreter (*procurator* und *cognitor*, auch *tutor* und *curator*), denen Prozessbeistände wie Redner (*oratores*), Schutzherren (*patroni*) oder Anwälte (*advocati*) zur Seite stehen konnten. Im Unterschied zum *patronus* tritt der *advocatus* vor Gericht nicht als Redner auf, sondern unterstützt durch seine Anwesenheit und sein Eintreten eine Prozesspartei moralisch. Wenn nun der Vertreter an Stelle des Vertretenen spricht, entsteht auf der Szene des römischen Gerichtsverfahrens das Dreieck *Anwalt–Angeklagter–Richter*. Hier gibt es also einen Redner, der vertritt, einen Richter, der adressiert wird, und die Prozesspartei, die vertreten wird. Ein Bürger spricht für einen anderen Bürger; dies geschieht vor einem weiteren Menschen – die Situation wird *triangulär*.

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Rüdiger Campe bestimmt in seinem Artikel „An Outline for a Critical History of Fürsprache: Synegoria and Advocacy“ die Struktur der Stellvertretung als eine konstitutive Struktur von sozialem Handeln überhaupt.²³⁰ Dass der *patronus*, der in der römischen Rhetorik einer Partei beispringt, seinen eigenen Namen und seine eigene Autorität für den Vertretenen einsetzt,²³¹ birgt Katrin Trüstedt zufolge ein potentiell Risiko der Stellvertretung: Der Ursprung der Rede scheint so nämlich nicht mehr in der Vertretenen selbst zu liegen, sondern in der Vertreter_in.²³² Diese etwaige Abhängigkeit und Subordination muss verschleiert werden: Die triadische Struktur wird als

²³⁰ Vgl. Rüdiger Campe: „An Outline for a Critical History of Fürsprache: Synegoria and Advocacy“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte*, 82 (3), 2008, S. 355–381.

²³¹ Ebd., S. 374.

²³² Katrin Trüstedt: „Novelle der Stellvertretung. Kleists ‚Michael Kohlhaas‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 130.4, 2011, S. 545–568, hier: S. 548.

duale maskiert, die Stellvertreter_in macht sich unsichtbar und wird zur Verkörperung der Vertretenen.²³³

Wie Trüstedt mit Blick auf Hobbes und mithin auf einen Wegbereiter der modernen Subjektivität gezeigt hat, wird Stellvertretung letztlich im Personenbegriff selbst verankert: Die Person ist die öffentliche Vertretung des Subjektes.²³⁴ Handlung und Handlungsmacht sind dabei seit der Neuzeit an die Vertretbarkeit gebunden, die mit dem Konzept der Person einhergeht. Es handeln hier also nicht die organischen Subjekte, sondern die Personen, die sich selbst oder auch andere Subjekte vertreten.²³⁵ „Jeder Bürger ist als Person durch die Figur der Stellvertretung bestimmt, indem er sich selbst vertritt, der wesentlichen Möglichkeit unterliegt, sich von anderen vertreten zu lassen, und schließlich als Bürger vom Leviathan vertreten wird.“²³⁶ Die Person repräsentiert die Worte und Taten eines anderen oder einer Sache, ob wirklich oder in der Fiktion; die natürliche oder künstliche Person fungiert dabei als Instanz, der diese Handlungen zugerechnet werden und der dadurch ein fester Platz im sozialen System zugewiesen werden kann.

Wie strukturiert und organisiert der Begriff der Person nun die Teilhabe am Recht? Was sind die Konsequenzen für diese Teilhabe? Das Recht definiert die Bürger_in als eine solche, darüber etabliert es ihre Teilhabe an der Gesellschaft. Auch die Teilhabe der Kinder am Recht ist durch das Recht bestimmt. Zwar ist jeder Mensch rechtsfähig; Rechtspflichten begründen, ändern oder aufheben kann jedoch nur, wer nach dem Recht handlungsfähig ist. Diese Unterscheidung gilt auch für das Verhältnis von Menschen- zu Bürgerrechten. Während Menschenrechte für „alle Menschen“ gelten, sind Bürgerrechte mit der Staatsangehörigkeit verknüpft. Nur eine Staatsbürger_in genießt in dem Staat, dem sie angehört, auch staatsbürgerliche Rechte. Diese sind notwendige Voraussetzungen für eine Teilhabe an der Herrschaft und der politischen Mitgestaltung des Gemeinwesens. Historisch hat der Begriff des Bürgers seinen Ursprung im antiken Griechenland. Aristoteles definiert den Bürger (griechisch *polites* = der zur Stadt, zur Polis Gehörende) durch dessen „Teilhabe am Richten (*krisis*) und an der Herrschaft (*arche*)“.²³⁷

²³³ Campe: „An Outline“, S. 380 und Trüstedt: „Novelle der Stellvertretung“, S. 548.

²³⁴ Trüstedt: „Novelle der Stellvertretung“, S. 549f.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Aristoteles: *Politik*, übers. von J. H. v. Kirchmann, Leipzig: 1880, 1275a22ff, S. 130ff.

Das heißt: Der Mensch wird Person, wenn und insoweit er Rechte hat.²³⁸ In der Moderne ist er dabei zugleich Person und Rechtsperson.²³⁹ Der Personenbegriff ist allerdings älter als der Begriff der Rechtsperson, welcher erst später aus jenem entwickelt wurde. Die Personenhaftigkeit, wie wir sie heute kennen, ist nämlich nicht vom Gesetzgeber verliehen, sondern der Rechtsordnung vorgeschaltet.²⁴⁰ Die Gleichsetzung von Person und Rechtsperson geht von dem relativ neuen Konzept der Gleichheit aller Menschen aus; historisch war sie nicht immer gegeben. Im Gegenteil: Die Rechtsperson ist immer wieder vom Begriff der Person abgelöst worden (so spricht die Erklärung des *US Supreme Court* im Dred-Scott-Fall von 1857 den Sklaven den Status von Rechtspersonen ab; ein anderes Beispiel stellt die Entrechtung der Juden im Nationalsozialismus dar).²⁴¹ Konstitutiv für das Konzept der Person ist die Übersetzbarkeit und Übertragbarkeit von Handlungen und Akteur_innen, d.h. das Prinzip der Stellvertretung: „Subjekte werden zu Personen durch ihre spezifische Vertretbarkeit“.²⁴²

Die Entstehung von Stellvertretung ermöglicht also eine Dopplung, die ein anderes Verhältnis zur Abwesenheit erlaubt, ein neues Konzept der (Rechts-)Person als Attribut von menschlichen Subjekten instituiert und die Gefahr der Ersetzung und Überschreibung mit sich bringt.

²³⁸ Eckart Klein: „Einführung“, in: Eckart Klein / Christoph Menke: *Der Mensch als Person und Rechtsperson*, Berlin: 2011, S. 10.

²³⁹ Die juristische ist von der natürlichen Person zu unterscheiden. Der juristische Personenbegriff hat sich im Privatrecht ausgebildet. (Vgl. Helmut Coing: „Der Rechtsbegriff der menschlichen Person und die Theorien der Menschenrechte“, in: Ernst Wolff (Hg.): *Beiträge zur Rechtsforschung*, Berlin/Tübingen: 1950, S. 191–205.) Rechtssubjekte sind laut BGB sowohl natürliche als auch juristische Personen. Die natürliche Person wird durch ihre Rechtsfähigkeit, Geschäftsfähigkeit und Deliktsfähigkeit bestimmt. Die Rechtsfähigkeit beginnt mit Vollendung der Geburt (§1 BGB); rechtsfähig ist, wer Rechte gegen andere hat, wer Träger von Rechten und Pflichten sein kann. Die Deliktsfähigkeit ist die Fähigkeit zu aktivem Tun und Rechtsfolgen, die aus diesem Tun resultieren. Die Geschäftsfähigkeit ist die Fähigkeit, durch eigene Willensbekundungen Rechtsgeschäfte ins Leben zu rufen und bedarf daher eines entsprechenden Wissens. Volle Geschäftsfähigkeit erlangt man mit Eintritt der Volljährigkeit (laut §2 BGB ist man mit der Vollendung des 18. Lebensjahrs volljährig; vorher entwickelt sich die Geschäftsfähigkeit in unterschiedlichen Stufen: bis 7 Jahren ist man geschäftsunfähig, ab dem 7. Lebensjahr erlangt man beschränkte Geschäftsfähigkeit).

²⁴⁰ Christian Hattenhauer: „Der Mensch als solcher ist rechtsfähig – von der Person zur Rechtsperson“, in: Eckart Klein/Christoph Menke: *Der Mensch als Person und Rechtsperson*, Berlin: 2011, S. 39–68, hier: S. 39.

²⁴¹ Ebd., S. 65f.

²⁴² Trüstedt: „Die Person als Stellvertreter“, S. 322.

Recht und Nichtrecht

Erst als Rechtsperson hat der Mensch also Handlungsmacht im Rechtssystem. Christoph Menke beschreibt eine semantische Innovation der Neuzeit, die er als bedeutend für den geschichtlichen Übergang vom klassischen zum modernen Recht bewertet. Denn während ‚Recht‘ sich zunächst auf die herrschende Ordnung bezieht, nimmt es in der ideologischen Formation der Neuzeit die Bedeutung von ‚Rechten des Einzelnen‘ an – zwei verschiedene Bedeutungen, die im Englischen unterschieden werden in *law* (als bestimmendes, verpflichtendes Recht) und *right* (so zum Beispiel bei Hobbes als das Recht der Person, als Berechtigung, Anspruch), oder sich in den Bezeichnungen der ‚subjektiven Rechte‘ und der Rechte im objektiven Sinne widerspiegeln.²⁴³ Auch wenn die Autoren der Neuzeit diese Unterscheidung einführen, als gäbe es sie bereits (indem sie sich z.B. fälschlicherweise auf die römischen Begriffe *lex* und *ius* beziehen), ist die Unterscheidung zwischen dem Recht als Ordnung und dem Recht als Anspruch tatsächlich neu. Menke zufolge ist sie gar der Gründungsakt der Moderne (bei Hobbes, darin folgt diesem u. a. Leo Strauss). Denn anders als die Regeln (*law*), die in einem bestimmten Bereich als Effekt der gesetzlichen Ordnung gesetzt werden, ist dieser Anspruch dem Gesetz vorgeordnet, das Gesetz wird nun im Gegenteil als Konsequenz des Anspruchs verstanden.²⁴⁴ Es gibt hier also eine Bewegung von den Pflichten hin zu den Rechten, die einer Revolution der Verhältnisse gleichkommt; die Bedeutung der Form ‚Rechte‘ ändert sich dabei in ihrer Theorie und Praxis. Während das souveräne Recht verbot und vorschrieb, ermöglicht und erlaubt das postsouveräne Recht. Daher müssen nun auch Zweck und Grund der Befolgung neu konstruiert werden. Leitete sich in Athen und Rom das Recht vom gerechten Anteil am Gemeinsamen her, sind die Rechte des Einzelnen hier von der Gerechtigkeit des Ganzen her gedacht. Daher geht es, Menke zufolge, in der modernen Figur der Rechte auch nicht um Gerechtigkeit, sondern um einen Anspruch auf etwas Vorrechtliches, der jedem „die Ausübung seiner natürlichen Tätigkeiten“ sichert oder überhaupt erst ermöglicht.²⁴⁵ So sichert das moderne Recht als Macht, Freiheit oder Vermögen die Möglichkeit von vor- oder außerrechtlichem Handeln.²⁴⁶ In der Moderne verbindet sich Recht also mit Nicht-Rechtlichem.

In der Antike liegt der Sinn des Rechts noch in der Erziehung (so bei Aristoteles): Dieses darf hier so weit zwingen, wie es erzieherisch wirksam ist. Durch die Werke der Tugend

²⁴³ Christoph Menke: *Kritik der Rechte*, Frankfurt/Main: 2015, S. 21f.

²⁴⁴ Ebd., S. 22.

²⁴⁵ Ebd., S. 57.

²⁴⁶ Ebd., S. 26.

internalisieren wir die Tugend; die Durchsetzung der Rechtspflichten beschränkt sich nicht auf das Äußere. Das ist im modernen Recht anders: Hier bleibt das Innere dem Recht entzogen. Die Gründe für dessen Befolgung sind freigestellt: Es gibt eine Freiheit vom Recht durch das Recht. Laut Kant ist das Recht überall Erlaubnisrecht, das Recht erlaubt das Innere.²⁴⁷ Dieser moderne Zug des Rechts beruht also in einer radikalen Differenz von Äußerem und Innerem. Zudem äußert sich das Recht hier als eine Operationsweise, die ständig dort, wo sie nicht ist, im Nichtrecht nämlich, die Unterscheidung von Recht und Unrecht trifft und es so in juridisches transformiert.²⁴⁸ Wo sie unterscheidet, bezieht sie sich also nicht auf die Welt, wie sie sie vorfindet, sondern auf *sich*, auf das, was sie immer schon für sich erschlossen hat. Das Recht greift demnach immer auf die Welt über, indem es dort, wo es die Entscheidung zwischen Recht und Unrecht noch nicht gibt, diese Unterscheidung trifft. Es hat das, worauf es sich bezieht, immer schon zu einem Element im Recht gemacht. Auch die Gerichtsverfahren beziehen sich folglich nicht auf Ereignisse oder auf Akteur_innen in der Welt in deren eigener Sprache, sondern auf deren rechtswürdige Repräsentant_innen, eine Sprache des Rechts, einen Advokaten, der diese repräsentiert. Mithin kann es kein rechtliches Verfahren ohne Stellvertretung geben: In jedem rechtlichen Verfahren, in dem zwischen Recht und Unrecht unterschieden wird, ist in uneinholbarer Vergangenheit bereits ein Vorverfahren verwirklicht, das jedoch niemals gesichert ist.

In der Moderne kämpft das Recht demnach ständig gegen das Nichtrecht, das es als sein Anderes zugleich unendlich (re-)produziert. In „Recht und Gewalt“ stellt Menke nun zwei Möglichkeiten in Aussicht, die Rechtsgewalt zu überwinden: Zum einen ließe sich die Differenz von Recht und Nichtrecht aufheben, womit sich indes auch das Politische auflösen würde; zum anderen könnte die Differenz von Recht und Nichtrecht bewusst reflektiert werden.²⁴⁹ Dieses „selbstreflexive Recht“ integriert dabei das Nichtrecht, indem es dieses als eine durch sich selbst produzierte Bedingung erkennt: „Das selbstreflexive Recht ist paradoxal verfasst. Es enthält in sich sein Anderes.“²⁵⁰ Ein Versuch, diese zweite Möglichkeit zu ergreifen, die Dialektik zwischen Recht und Nichtrecht zu reflektieren und die Lücke zwischen Gerechtigkeit und Recht zu thematisieren und auszuloten, stellte auch das vorliegende künstlerische Projekt dar – ein Anspruch, den ich im Folgenden untermauern möchte.

²⁴⁷ Ebd., S. 84f.

²⁴⁸ Ebd., S. 115.

²⁴⁹ Vgl. Menke: *Recht und Gewalt*, S. 67.

²⁵⁰ Ebd., S. 69.

„Unwahrscheinliche Versammlungen“²⁵¹: Die Vertretung der Unvertretenen in *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung*

Die Fälle, die die Kinder in *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung* vertraten, waren aus unterschiedlichen Gründen vom Gericht ausgeschlossen worden. Hier ließ sich also ein performatives Verfehlen konstatieren (ob von Seiten der Vertretenen oder des Gerichts, in Bezug auf die theatrale und/oder die bürokratische Funktion, sei erst einmal dahingestellt). Verschiedene Arten und Weisen dieses Mißlingens lassen sich beschreiben: 1. Die Person konnte nicht als juristische Person erscheinen. Hierzu zählte eine Frau, die von einer Gutachterin als unzurechnungsfähig erklärt wurde, so dass es gar nicht erst zu einem Prozess kam. Auch der Hund und die Bäume, jeweils Akteure von Fällen, sind keine Rechtspersonen. 2. Es ging um Ansprüche, für die kein Gesetz greift – wie bei dem Anliegen der Menschen, die gegen den Abriss der Gründerzeithäuser Breite Straße 114/116 klagen wollten, doch – da nur klagen kann, wer wirtschaftlichen Schaden davonträgt – dies nur als Eigentümer hätten tun können. Sowie 3. Anliegen, die das Gericht bereits gehört hatte, die hatten erscheinen können, nun aber ausgeschlossen wurden – wie im Fall einer Frau, deren Arbeitgeber ihr ein Gehalt schuldig geblieben war, woraufhin ein Vergleich festgelegt wurde, die im Weiteren mehrfach und am Ende erfolglos dagegen klagte, dass es nicht zu einem Urteil gekommen war, da sie bei einem Vergleich die Prozesskosten (samt Anreise und Unterbringung) selbst zahlen musste; oder der Mann, der mit seinem Anliegen nach mehreren Prozessen Recht bekam, sich die Gegenpartei, ein Landkreis, allerdings nicht an das Urteil hielt, wogegen der Kläger nun aus finanziellen Gründen nicht mehr klagen konnte; oder der betrunkene Fahrradfahrer, der Fahrradverbot bekam – obwohl man zum Fahrradfahren keine Erlaubnis benötigt – und bis in die letzte Instanz klagte, aber verlor. Diese Vergangenheiten – die Geschehnisse, auf die sich die Fallgeschichten beziehen, aber auch ihre Verhandlungen am Gericht – wurden durch die Re-präsentation der Kinder wieder für eine Interpretation geöffnet.

Die Kinder waren nun in der Position der Stellvertreter_innen, nicht der Vertretenen. Die Gefahr der Stellvertreter_in, die Vertretene zu verdecken, wurde durch die unübliche Rolle der Kinder in der Aufführung thematisiert. Die Macht, die darin steckt, für einen anderen zu sprechen, war in der Ernsthaftigkeit, Selbstsicherheit und der Fähigkeit, mit

²⁵¹ Peters: *Der Vortrag als Performance*, S. 187f.

der diese ihre Position ausfüllen, wahrzunehmen. Durch die Kinder wurde auch sichtbar, dass Stellvertretung so monolithisch nicht ist, wie repräsentationskritische Ansätze (denen sich auch das Projekt teilweise verpflichtete) es darstellen. Wenn sich in der Stelle und Stellung der Kinder Aspekte des Darstellens, Herstellens, Ausstellens und des Sich-Vorstellens überlagern, werden Macht- und Herrschaftsverhältnisse sichtbar: Wer darf am Gericht erscheinen? Wer vertritt wen? Wer verschafft sich Verhör? Die Art und Weise, in der die Kinder die Fälle präsentieren, wurde durch die unterschiedlichen Apparate, die die Stationen darstellten, sichtbar gemacht. Im Gericht wird das Tun der Stellvertreter_in nicht vollkommen durchsichtig; ihr rhetorisches Vermögen oder ihre Intentionen denkt die zuhörende Instanz durchaus mit. Auf das Theater bezogen bedeutet dies, dass auch in der Performance immer Repräsentation, auch im Repräsentationstheater immer ein Wissen um die Diskrepanz, den Unterschied zwischen dem Leib der Schauspieler_in und dem Körper der Figur wahrnehmbar bleibt.

Die theatrale Dimension der Rechtsprechung, die sich uns im ersten künstlerischen Projekt offenbarte (wenn auch in marginaler Rolle gegenüber der bürokratischen Aspekte), beruhte in Legitimationsstrategien des Rechts und der Vergegenwärtigung seiner Institutionen einerseits sowie in der Inszenierung und Verschleierung seiner Macht andererseits. Im zweiten Projekt kam dagegen die produktive Seite des Rechts zum Tragen, denn es handelte sich im Prinzip bei den Protagonisten aller vorgebrachten Fälle um (potentielle) Ankläger_innen. Hier greift indes ebenfalls die theatrale Dimension des Rechts, wenn auch auf ganz andere Weise als zuvor: Es ist nämlich das Theater des Gerichts, das es erlaubt, überhaupt erst das Wort zu ergreifen und Gehör zu finden, Rechte geltend zu machen und Angelegenheiten in Recht zu überführen, Vergangenes zu vergegenwärtigen und so der Rechtsprechung verfügbar zu machen. Daneben macht auch das bürokratische Dispositiv des Rechts – der Blick auf seine Verfahren – auf eine Seite desselben aufmerksam, die nicht nur repressiv, sondern auch produktiv ist, insofern es als Mittel zum Schutz und zur rechtspolitischen Handlung genutzt werden kann. Das Recht ist nämlich – man muss stets daran erinnern – nicht nur strafrechtlich, sondern auch zivilrechtlich gestaltet; auch die Grund- und Menschenrechte sind anders strukturiert als das Strafrecht in seinem limitativen Charakter. Aufgrund seiner Iterabilität und Verfahrensförmigkeit, d.h. seiner performativen Dimension, ist das Recht nicht auf die Regelung des Eindeutigen zu reduzieren. Man muss auch sein Potential zu Veränderungen und Verschiebungen, zu Wiederaufnahmen und subversiven Wiederholungen etwa erkennen.

Die theatrale Institution des Rechts und performative Akte des Instituierens

Die Geltung des Rechts hängt eng mit der Legitimation seiner Einsetzung zusammen. In dem im zweiten Kapitel bereits behandelten Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ erörtert Walter Benjamin die Frage, in welchem Verhältnis Gewalt, Recht und Gerechtigkeit zueinander stehen. Benjamin definiert Gewalt als Eingriff in die sittlichen Verhältnisse des Menschen. Die Begriffe Recht und Gerechtigkeit bestimmen diesen Bereich und sind daher unauflöslich mit der Gewalt verquickt. Benjamin unterscheidet dabei die rechtserhaltende von der rechtsetzenden Gewalt. Gerichte und die Polizei üben die erste wiederholt und institutionalisiert aus, um die bindende Kraft des Rechts gegenüber dem von ihnen regierten Volk aufrechtzuerhalten. Die rechtsetzende Gewalt dagegen setzt eine Rechtsordnung als solche ein. Dieser Akt der Rechtsschöpfung ist selbst nicht legitimiert durch ein anderes, bestehendes Recht, sondern stellt selbst die Bedingungen für legitimierende Verfahren her; er bewirkt sozusagen retroaktiv, dass etwas ‚Recht gewesen sein wird‘. Rechtserhaltende und rechtsetzende Gewalt sind in dieser Weise also eng miteinander verknüpft und angetrieben von ein und demselben Mechanismus: Recht kann nur erhalten bleiben, indem es immer wieder als bindend behauptet wird. Der rechtsetzende Akt muss mit jedem rechtserhaltenden zugleich wiederholt werden, da die Gewalt des Rechts stets aufs Neue andere Gewaltformen abwehren muss. Diese Rechtsgewalt nennt Benjamin *mythisch*, wobei sich „die mythische Manifestation der unmittelbaren Gewalt“ als „im tiefsten mit aller Rechtsgewalt identisch“ erweise.²⁵² Walter Benjamin stellt in seinem Essay also letztlich die Frage nach der Instituierung des Rechts selbst und versteht die Instituierung dabei als einen niemals abgeschlossenen oder einfach vorauszusetzenden Prozess.

Derrida nimmt Benjamins Unterscheidung von rechtsetzender und rechtserhaltender Gewalt auf und dekonstruiert sie. In seiner Lesart des Gewalt-Aufsatzes und der „mystical foundations of authority“ hat Derrida die inhärente Gewalt jeder Gründung folgendermaßen charakterisiert: „Since the origin of authority, the foundation or ground, the position of the law can’t by definition rest on anything but themselves, they are a violence without ground. [...] They exceed the opposition between founded and unfounded.“²⁵³ Die Einsetzung des Rechts ist selbst ein gewalttätiger Akt, der sich nicht durch sich selbst begründen kann, sondern nur rückwirkend zu erschließen ist, und zwar im Modus einer von

²⁵² Benjamin: „Zur Kritik der Gewalt“, S. 199.

²⁵³ Jacques Derrida: „Force of Law“, in: *Cardozo Law Review*, 11, 1990, S. 920–1045, hier: S. 943.

der gegenwärtigen Ordnung aus geleisteten mythischen Erzählung. Besonders greifbar wird dies in Derridas Überlegungen zur Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika.²⁵⁴ Der Akt der Unabhängigkeitserklärung (und jeder verfassungsgebende, rechtsetzende Akt) ist nicht lediglich beschreibend oder feststellend; vielmehr vollzieht er, was er sagt. Eine Institution muss sich dabei unabhängig machen von den empirischen Individuen, die sie hervorgebracht haben und zugleich den Gründungsakt – Akt als Archiv und Akt als Performanz – bewahren. Das Volk, in dessen Namen dieser unterschrieben wird, existiert nicht vor der Erklärung, es bringt sich durch die Unterzeichnung als freies und unabhängiges Subjekt erst selbst in die Welt. „Die Unterschrift erfindet den Unterzeichner“.²⁵⁵ Die Vertreter_innen werden erst nachträglich legitimiert sein. Es wird also ein Gewaltstreich vollzogen, der Recht gründet und das Gesetz zur Welt bringt.²⁵⁶

Dieser Akt lässt sich nun auch als eine Technik der Inszenierung beschreiben: Die Subjekte (das zu kommende Volk) sprechen sich ins Sein. Hierin liegt der performative Charakter des Ganzen. Da das Gelingen dieses Vorgangs bestimmte Bedingungen voraussetzt, bedarf es eines Rahmens, der die Subjekte der Aufführung allererst hervorbringt. Hierin liegt der theatrale Charakter: Im Kern jeder Rechtsetzung wohnt eine Fiktion. Jede Rechtsetzung ist eine Behauptung, illegitim und fiktional. Doch das Fiktionale kann sich potentiell durch die Behauptung als Fakt etablieren und selbstreferenziell eine Wirklichkeit hervorbringen, d.h. *performen*.

Diesen fiktionalen Charakter der Instituierung eigneten wir uns an, als wir uns zum „jüngsten Gericht“ erklärten. Das lateinische Wort *instituere* lässt sich mit „einsetzen, einrichten“ übersetzen; um etwas zu instituieren, ist eine gewisse Macht notwendig, um nämlich jenes, wofür man sich einsetzt, auch tatsächlich einrichten zu können. In diese Position brachte uns der Rahmen des Theaters. Der Theaterraum ermöglichte es, zugleich die performative Setzung der Selbsternennung vorzunehmen und selbstreflexiv die performativen Aspekte der Rechtsprechung zu akzentuieren. Das Theater erfüllt nämlich, so Erika Fischer-Lichte, stets zwei Funktionen: eine referentielle, die eine Art „Verdopplung“ von Kultur darstellt und Bedeutung durch Semiotizität und Repräsentation produziert, also die

²⁵⁴ Jacques Derrida: „Unabhängigkeitserklärungen“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: 2002, S. 121–128.

²⁵⁵ Ebd., S. 124.

²⁵⁶ Ebd., S. 125.

„Darstellung von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc.“ bezeichnet,²⁵⁷ und eine performative Funktion, die sich „auf den *Vollzug* von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie auf ihre unmittelbare Wirkung“ richtet.²⁵⁸

Wir führten allerdings keinen Gründungsakt auf. Die Kinder wurden zum jüngsten Gericht, indem sie diestituierenden Akte der Rechtsprechung ausführten. Nicht der Mythos der Institution zählte hier, sondern die fortwährenden Akte des Instituierens als sang- und klanglose Selbstbehauptung. Die Kinder arbeiteten Unterlagen durch, sammelten Argumente, vertraten jemanden vor der Öffentlichkeit. Diese performativen Akte, durch die die Kinder das „jüngsten Gericht“ verkörperten und zu öffentlichen Fürsprecher_innen von gerichtlich ausgeschlossenen Fällen wurden, sind indes auch Akte der Forschung, insofern sie die Möglichkeit einer unwahrscheinlichen öffentlichen Einrichtung eröffnen und Öffentlichkeiten selbst zum Gegenstand und Anlass von selbstreflexiven Performances nehmen.²⁵⁹ Ein wichtiger Bestandteil dieser Setups sind solche Menschen, die die Institution Gericht ausschließt: die Kinder als Noch-Nicht-Schuldfähige und die Kläger_innen und Angeklagten, deren Fälle nicht (mehr) verhandelt werden. So werden die instituierenden Praktiken des Gerichtes in einer alternativen Versammlung ‚auf die Probe gestellt‘. Das jüngste Gericht ist eine soziale Fiktion, eine Erfindung, deren Zweck nicht zuletzt darin besteht, sich selbst einer Überprüfung und Infragestellung auszusetzen.²⁶⁰ Bei ihm handelt es sich nicht um eine Innovation, die eingeführt oder identisch nachgeahmt werden soll: Das jüngste Gericht wird nicht institutionalisiert. Stattdessen macht das Projekt den Prozess der Instituierung selbst im Schutzraum der Institution Theater beobachtbar. Es stellt die Relation zur Institution Gericht her und verweist zugleich auf seine Ausschlüsse und auf andere Möglichkeiten des Einschlusses sowie auf die prinzipielle Möglichkeit des Anderen.

²⁵⁷ Erika Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: 2002, S. 277–300, hier: S. 279. (Hervorh. im Original).

²⁵⁸ Ebd. (Hervorh. im Original).

²⁵⁹ Vgl. Peters: *Der Vortrag als Performance*, S. 187f.

²⁶⁰ Vgl. Eva Plischke: „Die Probe und die Zukunft“, unveröffentlichter Artikel, 2015, S. 14.

Materialteil der zweiten künstlerischen Arbeit

Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung, Aufführung am 06.05.2014 im FUNDUS Theater / Forschungstheater Hamburg. Von und mit: Jim Ismael Anton, Justus Berger, Cecilia Meyer-Abich, Lilo Schmolke, Konzept/Regie: Elise v. Bernstorff, Assistenz/Dramaturgie: Greta Granderath, Bühnenbild: Gonzalo Barahona, Robe: Mareike Bongers, Sound: Katharina Kellermann, Technik/Licht: Frank Helmrich.

Materialien

1.) Abendzettel

DAS JÜNGSTE GERICHT – eine außergerichtliche Verhandlung

06. Mai 2014 im FUNDUS THEATER/
Forschungstheater

Im Rahmen von *Versammlung und Teilhabe: Urbane
Öffentlichkeiten und performative Künste*

Von und mit:
Jim Ismael Anton, Justus Berger, Cecilia Meyer-Abich, Lilo
Schmolcke

Konzept/Regie: Elise v. Bernstorff
Assistenz/Dramaturgie: Greta Granderrath
Bühnenbild: Gonzalo Barahona
Robe: Mareike Bongers
Sound: Katharina Kellermann
Technik/Licht: Frank Helmrich, Simon Zander

Mit herzlichem Dank an das Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe*, an das FUNDUS THEATER und Forschungstheater; an Sibylle Peters, Maximilian Haas, Frank Helmrich, Hanno Krieg, Annette Koldewey-Andresen, die Eltern der Kinder und ganz besonders an diejenigen, die uns ihre Fälle geschildert haben.

DAS JÜNGSTE GERICHT – eine außergerichtliche Verhandlung

Das jüngste Gericht bringt Personen und Fälle, die an den Rändern unseres Rechtssystems stehen, ins Zentrum und miteinander in Beziehung. Im ersten Teil des künstlerischen Forschungsprojekts, das im vergangenen Jahr erarbeitet wurde, habe ich mit Schütlerinnen und Schülern einer 7. Klasse – also mit Dreizehnjährigen, die gerade an der Schwelle der Strafmündigkeit stehen – das Land- und Amtsgericht Hamburg Mitte erkundet und eine Inszenierung erarbeitet, die dort aufgeführt wurde.

Der zweite Teil des Projekts bringt nun das Gericht ins Theater. Wir haben Fälle gesucht, die für die Beteiligten entweder noch keinen Abschluss gefunden haben oder gar nicht erst vor Gericht verhandelt werden konnten: Fälle also, die aus dem Rechtssystem fallen. Die Geschichten von Querulanten, Prozessverliererinnen oder vergeblichen Klägern haben wir dokumentiert. *Das jüngste Gericht* – eine *außergerichtliche Verhandlung* haben wir mit vier Kindern zwischen 7 und 10 Jahren erarbeitet, die Interesse daran haben, die Klägerinnen und Kläger vor Publikum zu vertreten. Die Kinder haben die Fälle diskutiert und gemeinsam vier Fälle ausgewählt, die sie besonders wichtig finden.

Theater und Gericht sind durch Verfahren der Stellvertretung geprägt: Jemand spricht an Stelle und für einen anderen. Können wir diese Verfahren vertauschen? Können wir also das Theater nutzen, um zur Sprache zu bringen, was vor Gericht nicht verhandelt werden kann? *Das jüngste Gericht* spielt mit diesen Verfahren und erkundet neue Formen der Fursprache, denn konventionelles *Sprechen-Für* kippt allzu leicht in ein *Sprechen-Über*, das entlang bestehender Dominanzverhältnisse jene bevormundet, denen es eine Stimme zu geben versucht. Kinder können ein Lied davon singen. Was geschieht, wenn Erwachsene von Kindern vertreten werden?

Mit Fällen von:

Boran Burchardt
www.mathiasguentner.com/de/artists/10_boran_burchardt.html

Christopher Hahn
Artikel: www.mopo.de/news/drakonische-strafe-fuer-hamburger-studenten-15-jahre-fahrad-verbot-,5066732,5338120.html

Gefällte Bäume aus Hamburg
Paul Schmid vom BUND Hamburg, Lange Reihe 29, 20099 Hamburg
E-Mail: presse.hamburg@bund.net
www.bund.net/hamburg/

Johannes Kohl und Dörte Schmidt-Reichard
anna elbe – Weiblick für Hamburg
www.annaelbe.net/index.php

Kim (Name geändert)
Maritza Schwarzen
www.maritza.de

Rüdiger Steinbeck
www.neuauflegeruedigersteinbeck.blogspot.de/

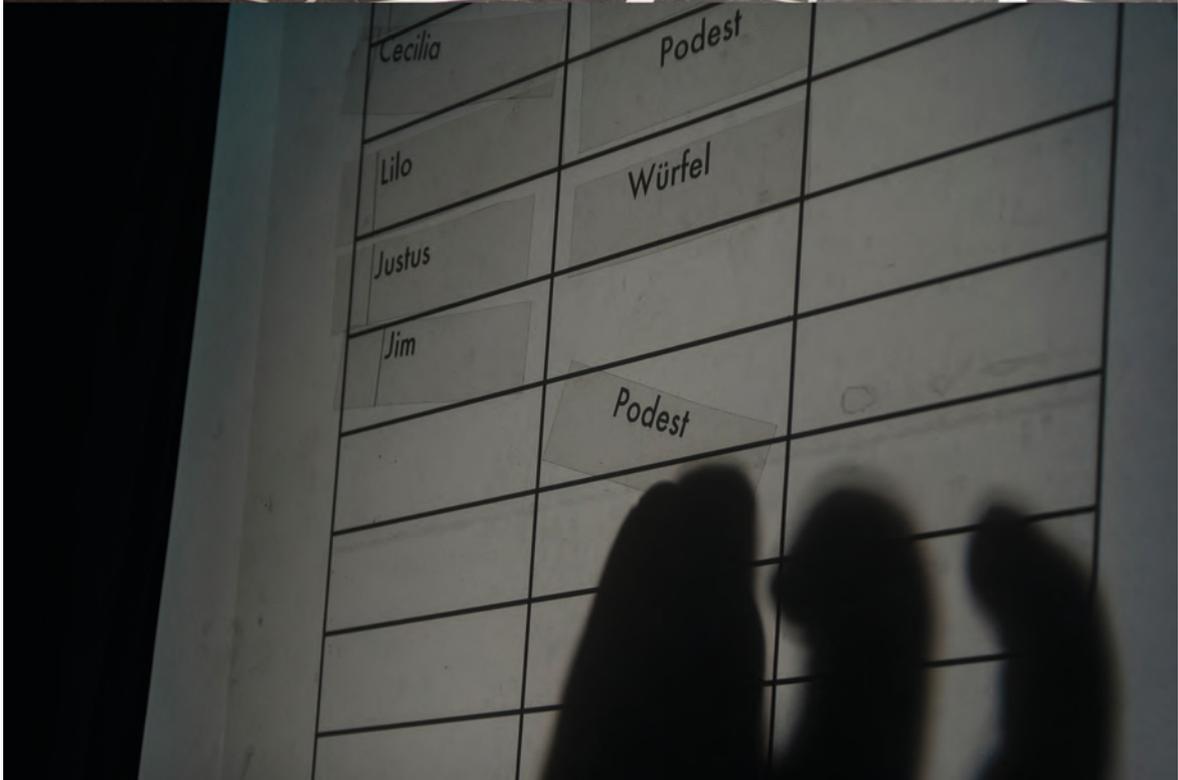
Sammy, Listenhund
Sven Frass vom Hamburger Tierschutzverein von 1841 e.V.,
Süderstraße 399, 20537 Hamburg
E-Mail: kontakt@hamburger-tierschutzverein.de
www.hamburger-tierschutzverein.de

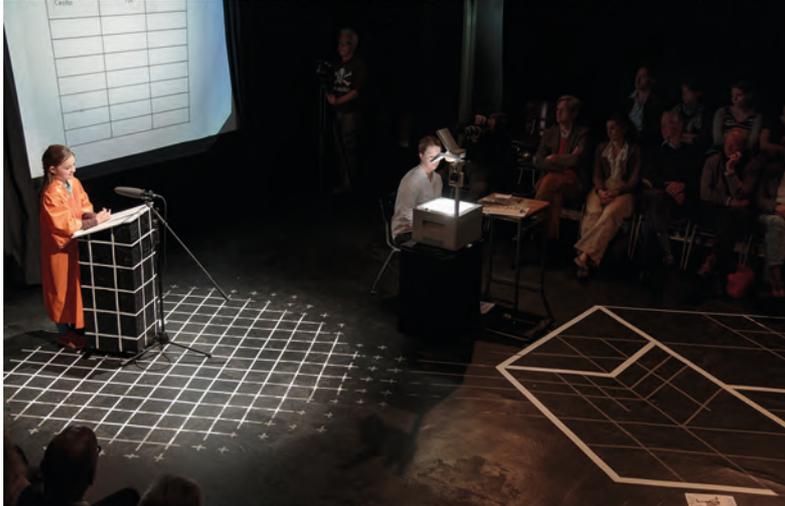
Schulklasse 10b der Stadtreisenschule am Hafen / St. Pauli
Petition: www.openpetition.de/petition/online/macht-die-turhalle-fuer-die-fluechtlinge-aus-der-st-paulikirche-auf

2.) Fotos von der Aufführung













3.) Aus der Probenarbeit: Notizen, die sich die
Kinder zu den Fällen gemacht haben

2Pult: Es ist total unlogisch das Christofen 75 Fahrrad
verbot hat weil alle Menschen dürfen Fahrrad fahren, Kinder, alte
Leute und auch Christofen. Wie kann man etwas verbieten wofür man
überhaupt keine erlaubnis braucht. Und wie verstehe ich das nicht. Letztes
7Pult: Ich bin nicht Christofen ich bin nich 28 Jahre alt ich bin blo ich
8 und ich schpreche für Christofen

ich Bin Rüdiger Steinbeck
ich bin Rüdiger Steinbeck
er ich, möchte auch erzählen
wie ich mich gefühlt habe

Ich ~~bin~~ bin völlig anderer Meinung - Die Argum-
die wir gerade gehört haben ~~die~~ Stimmen nicht.
Der Plan des Vermieters die Häuser in der
Breitenstraße abzureißen und neue zu bauen
sollte von der Stadt nicht ~~erlaubt~~ erlaubt werden.
Dafür ~~sprechen~~ sprechen viele Fakten und Argumente.

~~Niemand~~ ~~bei~~ Dörte und Johannes können
aber nicht klagen das der geplante Neubau
vielen Menschen in Hamburg ~~gadet~~ gadet weil sie
keinen wirtschaftlichen ~~schädlich~~
schädlich ^{en} haben.
Und wenn sich etwas verändert das alle
die damit zutun haben mitbestimmen
dürfen.

4.) Aus der Probenarbeit: Wörtliches Zitat eines Vertretenen

- 1 Steinbeck: "Inzwischen ist mir durchaus klar, das man auch in Ihrem Hohen Haus offensichtlich gar nichts begreift, oder begreifen will, und ich mir all die Mühe meine Situation zu verdeutlichen hätte sparen können."
- 2 "Vielleicht denken sie Alle einmal darüber nach. „Nicht im Gerichtsgebäude“, sondern wenn sie bei sich zu Haus im warmen Wohnzimmer sitzen, vielleicht bei einem Glas Wein, und Gebäck, und den Heizkörper ein wenig höher drehen, weil ihnen kalt ist! Niemand von Ihnen, wird je in eine vergleichbare Situation geraten."
- 3 "Lasst sie euch schmecken eure gestopfte Weihnachtsgans!"

5.) Protokolle, die Elise v. Bernstorff während der Aufführung erstellte

FALLBERICHT

Das jüngste Gericht

1. Name des/der Vertretenen: KIM
2. Stellvertreter/in: CECILIA LÖEST
3. Anwesenheit
 - Öffentlichkeit:
 - Ja
 - Nein
 - Stellvertreter/in:
 - Ja
 - Nein
 - Vertretene/r:
 - Ja
 - Nein

Gerichtliches Verfahren

4. Wurde der Fall vor Gericht verhandelt?
 - Ja
 - Nein
5. Wenn Ja
 - 5.1 Bisherige Verfahrensdauer:
 - 5.2 Kläger:
 - Angeklagter:
 - 5.3 Durchlaufene Instanzen
 - Amtsgericht
 - Landgericht
 - Oberlandesgericht

 - Bundesverfassungsgericht
6. Wenn Nein
 - 6.1 Der Fall wurde abgewiesen
 - Ja
 - Nein
 - 6.2
 - aus finanziellen Gründen
 - da der/die Kläger/in keine juristische Person ist
 - da der/die Kläger/in keinen wirtschaftlichen Schaden erleidet
 - Der Fall kann angeklagt werden, wird aber nicht angeklagt

7. Weiterer Verlauf

SCHRIFTLICHES
GUTACHTEN

FALLBERICHT

Das jüngste Gericht

1. Name des/der Vertretenen: CHRISTOPHER HAHN
2. Stellvertreter/in: LILO SCHMOLCKE
3. Anwesenheit
Öffentlichkeit:
 Ja Nein
Stellvertreter/in:
 Ja Nein
Vertretene/r:
 Ja Nein

Gerichtliches Verfahren

4. Wurde der Fall vor Gericht verhandelt?
 Ja Nein
5. Wenn Ja
 - 5.1 Bisherige Verfahrensdauer: ?
 - 5.2 Kläger: CHRISTOPHER
Angeklagter: MPN-BEHÖRDE
 - 5.3 Durchlaufene Instanzen
 Amtsgericht
 Landgericht
 Oberlandesgericht

 Bundesverfassungsgericht
6. Wenn Nein
 - 6.1 Der Fall wurde abgewiesen
 Ja Nein
 - 6.2
 aus finanziellen Gründen
 da der/die Kläger/in keine juristische Person ist
 da der/die Kläger/in keinen wirtschaftlichen Schaden erleidet
 Der Fall kann angeklagt werden, wird aber nicht angeklagt

7. Weiterer Verlauf

ANDERE FAHRT -
MÖGLICHKEITEN
(WAVEBOARD, MOTORWAHR)

FALLBERICHT

Das jüngste Gericht

1. Name des/der Vertretenen: RÜDIGER STEINBECK
2. Stellvertreter/in: JIM ANTON
3. Anwesenheit
 - Öffentlichkeit:
 - Ja
 - Nein
 - Stellvertreter/in:
 - Ja
 - Nein
 - Vertretene/r:
 - Ja
 - Nein

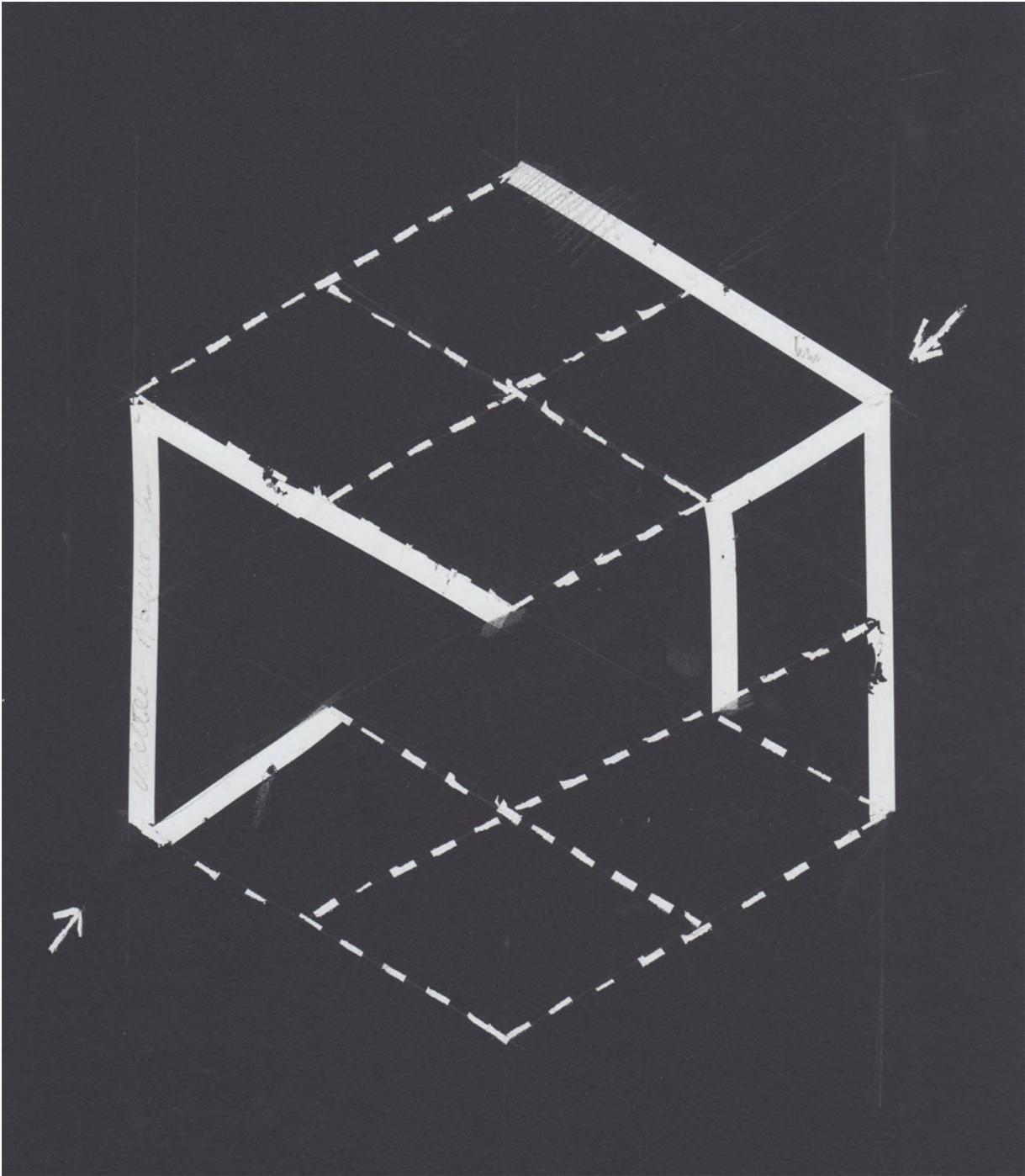
Gerichtliches Verfahren

4. Wurde der Fall vor Gericht verhandelt?
 - Ja
 - Nein
5. Wenn Ja
 - 5.1 Bisherige Verfahrensdauer: 10 JAHRE
 - 5.2 Kläger: R. STEINBECK
Angeklagter: LANDKREIS
 - 5.3 Durchlaufene Instanzen
 - Amtsgericht
 - Landgericht
 - Oberlandesgericht
 - SOZIALGERICHT SOZIALGERICHT
 - Bundesverfassungsgericht
6. Wenn Nein
 - 6.1 Der Fall wurde abgewiesen
 - Ja
 - Nein
 - 6.2
 - aus finanziellen Gründen
 - da der/die Kläger/in keine juristische Person ist
 - da der/die Kläger/in keinen wirtschaftlichen Schaden erleidet
 - Der Fall kann angeklagt werden, wird aber nicht angeklagt

7. Weiterer Verlauf

EISVERKÄUFER -
JOB

6.) Bühnenbildentwurf von Gonzalo Barahona: der Würfel,
der die ‚Kinder-Station‘ markierte



6. Schluss: Die Performance des Gerichts zwischen Theatralität und Performativität

Die vorliegende Arbeit setzte die Welten von Gericht und Theater auf unterschiedliche Weise zueinander in Beziehung, um zwischen ihnen Aufschluss über ihre jeweilige performative Seins- und Funktionsweise zu erhalten. Wie stellt sich das Gericht (anders) dar, wenn wir es aus der Perspektive des Theaters bzw. der Performancekunst betrachten? Wie stellen sich (unter den besonderen Bedingungen der künstlerischen Forschung) Letztere ihrerseits (anders) dar, wenn wir sie umgekehrt aus der Perspektive des Gerichts betrachten? Gericht und Theater wurden so in ein Verhältnis zueinander gestellt, in welchem die Gemeinsamkeiten und Unterschiede künstlerisch und wissenschaftlich produktiv gemacht wurden.

In der künstlerischen Forschung ließ ich mich leiten von den Beobachtungen der Unmündigen, derer, die im Theater des Rechts keine eigene Stimme haben, diesem aber dennoch unterworfen sind. Dafür ging ich zunächst von einer ethisch-politischen Befragung der künstlerischen Forschung mit Kindern im Theater aus, die im Zeichen von Benjamins Einführung von ästhetischen und juridischen Problemen und unter Einbezug von Rancières politischen Überlegungen zum pädagogischen Unverhältnis nach den Möglichkeiten einer emanzipativen Pädagogik fragte. Von der Poetik und Methodik der performativen Künste aus wendete ich mich dann im zweiten Kapitel der Szene des Gerichts zu. Welche Aspekte von räumlicher und zeitlicher Gestaltung sind aus der Perspektive des Theaters einer Betrachtung der Rechtsprechung zugrunde zu legen? Ich beschrieb entlang einiger Eindrücke, die uns im Laufe der künstlerischen Forschung beschäftigt hatten, historische, formale und funktionale Aspekte des Feldes.

Wenn auch diese ersten beiden Kapitel also bereits informiert sind durch Erfahrungen, die wir am Gericht gemacht haben, so konstruieren sie die Begegnung von Gericht und Theater doch zunächst als eine theoretische. Die folgenden beiden Kapitel beschreiben dann die praktische Begegnung dieser Institutionen in den beiden künstlerischen Projekten mit Kindern, wobei das erste das Theater ins Gericht und das zweite das Gericht ins Theater brachte. Die entsprechenden theoretischen Probleme, nämlich das Verhältnis von theatralem und bürokratischem Dispositiv der Rechtsprechung im ersten und der Politik und

den Figuren der Stellvertretung im zweiten Projekt, gingen aus den Erfahrungen der künstlerischen Forschung hervor, und zwar vor allem aus denen der Kinder.

Diese vier Zugänge zum Verhältnis von Rechtsprechung und Theater bzw. zur Performance des Gerichts führen die nun folgenden, abschließenden Gedanken zusammen, wobei sie im polaren Spannungsfeld zwischen zwei Begriffen, die für den theater- und kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte prägend waren, angesiedelt werden: den Begriffen Theatralität und Performativität. Die Diskursgeschichte beider Konzepte ist lang und uneinheitlich, die Definitionen wurden bereits vielfach umgeprägt und neu gewendet (und vermischen sich oft).²⁶¹ Ihre polare Gegenüberstellung möchte indes keine Aussage über das theaterwissenschaftliche Verhältnis der Konzepte treffen, sondern soll als heuristisches *framing* dem besseren Verständnis der künstlerischen und theoretischen Verquickungen von Theater und Gericht im Rahmen der vorliegenden Arbeit dienen.

Ganz in diesem Sinne möchte ich hier auch keine umfassenden Definitionen der beiden Begriffe oder Selbstpositionierungen in den entsprechenden Diskursen vornehmen, sondern die Konzepte von meinem Projekt aus interpretieren. Hier soll die Feststellung genügen, dass ich unter Theatralität alle Aspekte der Inszenierung von performativen Akten verstehe, einschließlich der Register von Architektur, Szenografie, Kostüm, Gestik, Mimik und Proxemik, Licht und Sound, Handlungen, Texten und Requisiten. Nach Erika Fischer-Lichte definieren vier Aspekte in ihrer Kopräsenz Theatralität: die *Inszenierung*, die sich aus der Darstellung bzw. dem Material ergebende *Korporalität*, die *Wahrnehmung* der Zuschauer_innen und die *Aufführung* vor körperlich anwesendem Publikum. Diese vier Aspekte müssen sämtlich vorhanden sein.²⁶² Theatralität bezieht sich zudem auf Formate und Praxen des Sich-Versammelns, die sich historisch und sozial etabliert haben und in denen die einzelnen Elemente, Verfahren, Verhaltensweisen nach bestimmten Protokollen durch- und aufgeführt werden, wie Sibylle Peters vorschlägt.²⁶³ Mit dem Begriff der Performativität beziehe ich mich freilich auf jene „performative utterances“ – sprachliche Äußerungen, welche zugleich vollziehen, was sie sagen –, die John L. Austin im Rahmen seiner Sprechakttheorie der 1950er Jahre zuerst formulierte. (Interessanterweise stammen die Beispiele, die Austin zur Beschreibung der performativen Äußerungen heranzieht, in erster

²⁶¹ Vgl. zum Beispiel „Theatralität“ in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Luxemburg: 2014, S. 382ff.

²⁶² Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel“, S. 299f.

²⁶³ Vgl. Peters: „Calling Assemblies“, S. 38.

Linie aus rechtlichen Handlungszusammenhängen.)²⁶⁴ Austins linguistische Beobachtung wurde dann Anfang der 1990er Jahre theoretisch richtungweisend von Judith Butler auf Geschlechtsidentität und geschlechtlich markierte Körper, d. h. letztlich auf Identität und leibliche Materialität überhaupt, ausgeweitet.²⁶⁵ (Sprach-)Handlungen vollziehen demnach nicht nur etwas Vorherbestimmtes (ein juridisches Protokoll), sie sind auch selbst produktiv, d. h. sie stellen eigens etwas her. Das Subjekt bringt diese neuen Wirklichkeiten jedoch nicht voluntaristisch hervor, vielmehr ist es seinerseits Effekt der (sprachlichen) Handlungen, die es stets nur wiederholend verschieben kann, insofern sie iterativ verfasst sind. Dieser Begriff von Performativität, der also ursprünglich gar nicht auf künstlerische Performances im engeren Sinn bezogen war, wird Anfang der 2000er Jahre von Erika Fischer-Lichte zur Geschichte und Praxis von Theater und Performancekunst in Beziehung gesetzt – und bildet seither ein zentrales Denkschema in Theorie und Praxis dieser Kunstformen.²⁶⁶ Fischer-Lichte differenziert: „Während Theatralität sich auf den jeweils historischen und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.“²⁶⁷

Welche Rolle also spielen Theatralität und Performativität im thematischen Umfeld von Kapitel 2 über die *Methodischen Vorüberlegungen zur künstlerischen Forschung mit Kindern: Das Undisziplinierte im Transdisziplinären?* Das proletarische Kindertheater, wie Benjamin es entwickelt, teilt einige Eigenschaften mit der zeitgenössischen Performance: Improvisation und Flüchtigkeit, Vorläufigkeit, Ergebnisoffenheit, Prozessorientierung, Spiel und Kollektivität, die zentrale Stellung des handelnden Körpers und seiner Materialität. Daraus habe ich Leitlinien und Werkzeuge für die künstlerische Forschung mit Kindern entwickelt. Zudem lässt sich für diese feststellen, dass es hier nicht vorrangig um die Wiederholung und Repräsentation, nicht um die verstetigende Performanz geht, sondern im Gegenteil um deren Öffnung auf etwas Anderes, Neues. In Bezug auf den Literaturtheoretiker Werner Hamacher möchte ich diese Bestimmung nun nicht als performativ, sondern als

²⁶⁴ John L. Austin: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. herausg. von James Opie Urmson/Marina Sbisa, Oxford 1975² (1962). Vgl. zudem Peter Fitzpatrick: *Foucault and Law*, London: 2017, S. 55, Fußnote 102.

²⁶⁵ Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: 1990.

²⁶⁶ Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt: „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana*, Theorien des Performativen, Band 10, Heft 1, 2001, S. 237-254.

²⁶⁷ Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: 2012, S. 29.

afformativ fassen. Das Afformativ steht nicht im Gegensatz zum Performativen, sondern „arbeitet in, an und mit diesem“.²⁶⁸ Das Afformativ *lässt bleiben*, wo das Performativ setzt; doch ohne den ent-setzenden Zug des Afformativs, der das Performativ zugleich bedroht, könnte dieses keine Setzungen vornehmen.²⁶⁹

Im Unterschied zu den Bestimmungen des ergebnisoffenen Arbeitens mit Nichtwissen, des Improvisierens, der Prozessorientierung, die ich in Kapitel 2 also als Aspekte des Performativen (zuletzt auch in seiner Verschränkung mit dem Afformativen) diskutiert habe und die eine Richtschnur für die Konzeption der künstlerischen Arbeiten bildeten, entwickelte ich in Kapitel 3 über *Die Szene des Gerichts* zunächst den Begriff eines *theatralen* Dispositivs der Rechtsprechung. In meiner theoretischen und künstlerischen Arbeit standen Aspekte des Gerichts wie Kostüme, Rollen, Lichtführung, Inszenierung von Räumen und Blickachsen im Vordergrund. Es ging hier also eher um die Theatralität des Gerichts mit Blick auf die inszenatorischen Verfahren, ohne die ein Gesetzestext keine Geltung, keine Legitimität hätte: Wie wirken Architektur und Dekorationen des Ziviljustizgebäudes am Sievekingplatz, welchen Eindruck bekommt die vor- oder ungeladene Besucher_in? In welche Anordnung werden Möbel, Dinge und Menschen im Gerichtssaal gebracht, wie wird Licht eingesetzt, wie wird mit Geräuschen und Klängen, mit Lautstärke umgegangen? Was bringen die Kleidungsstücke, was bringt das „Kostüm“ zum Ausdruck? Welche Sprache wird gewählt und was genau wird von dieser produziert? Außerdem ließ sich in dieser Perspektive die Körperlichkeit der Akteur_innen in den Blick nehmen, die Gänge, Gestik, Mimik und Körperhaltungen der Beteiligten sowie die Rolle der Zuschauer_innen, ihre Ko-Präsenz mit den Prozessbeteiligten. Es ging also um die Theatertechniken und -praktiken, mit denen die Aushandlung und Anwendung des Rechts zur Erscheinung gebracht wird, besonders jene, die immer auch der legitimierenden Vorführung der herrschenden

²⁶⁸ Julia Vomhof: *Verführung - Ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik*, Bielefeld: 2017, S. 205.

²⁶⁹ „Kann man nun die Rechtsetzung in der Nomenklatur der Sprechakt-Theoretiker als performativen Akt – aber als absoluten, präkonventionellen, Konventionen und Rechtsverhältnisse allererst setzenden performativen Akt – charakterisieren und die Dialektik von Setzung und Verfall als eine Dialektik der Performanz, so liegt nahe, die „Entsetzung“ der Setzungsakte und ihrer Dialektik zumindest provisorisch als absolut *imperformatives* oder *afformatives* politisches Ereignis, als *Depositiv* und als politische *Athesis* zu bezeichnen.“ (Werner Hamacher: „Afformativ, Streik“, in Christian L. Hart Nibbrig: *Was heißt „Darstellen?“*, Frankfurt/Main: 1994, S. 340 – 371, hier: S. 345f.) Daher ist allen Akten der Legislative und Judikative ein Moment dieser afformativen Funktion, dieser reinen, gewaltlosen, nicht-instrumentellen Gewalt, die den Kreislauf aus Satzungen und ihrem Verfall durchbrechen kann, inhärent. Auch das Performativ der Rechtsetzung muss in ihrem Vollzug selbst der Entsetzung ausgesetzt sein. (Vgl. ebd.)

Ordnung dienen – d. h. um das Theatrale als Mittel der In-Kraft- und Ins-Werk-Setzung von gerichtlicher Autorität.²⁷⁰

Durch die Feldforschung und die forschende Inszenierungsarbeit mit den Kindern trat das Theatrale jedoch im weiteren Forschungsverlauf in den Hintergrund. Nach den Erfahrungen im Ziviljustizgericht Hamburg Mitte beschränkte sich die Theatralität desselben vor allem auf die erste Erscheinung des Gerichts sowie auf das populäre Bild von Gerichten überhaupt, d. h. auf das Außen der Rechtsprechung, das gerichtliche *display*. In einem tieferen Sinne bezog sie sich zudem auf die Transformation eines realen Ereignisses (der Tat) in die Sprache bzw. auf dessen Darstellung in der Sprache. Bei dem Versuch, augenfällige Überschneidungen und Gemeinsamkeiten zwischen Gericht und Theater in den Blick zu bekommen, begegneten uns indes gerade jene Aspekte der Rechtsprechung, die *nicht* versammelnd repräsentieren, wie es Peters' Verständnis von Theatralität vorsieht, sondern im Gegenteil verteilend aufschieben. Die künstlerische Forschung mit den Kindern veränderte also den theoretischen Zugang: Als zentraler Aspekt von gerichtlichem Handeln erwies sich nun das Bürokratische in seinem selbst-aufweisenden Charakter. In Anlehnung an das „theatrale Dispositiv“, das die Rechtshistorikerin, Medientheoretikerin und Philosophin Cornelia Vismann in ihrem Buch *Die Medien der Rechtsprechung* in Abgrenzung vom „agonalen Dispositiv“ der Rechtsprechung bestimmt,²⁷¹ prägte ich daher ein drittes Dispositiv der Rechtsprechung, nämlich das „bürokratische Dispositiv“, wie es das betreffende vierte Kapitel bereits im Titel führt: *Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts*.

Das bürokratische Dispositiv steht dabei in seiner regelgeleiteten Verfahrensförmigkeit einem bestimmten Begriff des Performativen nahe. Die performativen Akte sind gemäß ihrer theoretischen Bestimmung durch Austin und spätere Autor_innen nämlich nicht repräsentativ, sondern selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend.²⁷² Sie folgen dabei einer Verfahrenslogik, die von den Inhalten absieht. Ganz in diesem Sinne entwickeln die Performancetheoretikerinnen Bojana Cvejić und Ana Vujanović den Begriff des *proceduralism* für eine charakteristische Form der sozialen Choreographie, die sie unter anderem in aktuellen künstlerischen Methodologien in liberalen demokratischen

²⁷⁰ Vgl. Wolfgang Schild: „Modernes Recht als Inszenierung von Nicht-Inszenierung“, in: *Paragrana. Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs*, Band 105 Heft 1, 2006, S. 167–173. Christoph Wulf: „Ritual und Recht. Performatives Handeln und mimetisches Wissen“, in: Ludger Schwarte/Christoph Wulf (Hgg.): *Körper und Recht*, S. 29–45, München: 2003.

²⁷¹ Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 72–96.

²⁷² Dies entspricht auch der Unterscheidung, die die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hier vornimmt: Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 29.

Gesellschaften beobachten.²⁷³ Diese Aspekte sehe ich durchaus als einer Ästhetik des Performativen zugehörig, in der sich künstlerische Verhältnisse etablieren, die sich vom Subjekt und den Gegenständen emanzipieren und die Verfahrensform zum eigentlichen Inhalt werden lassen. Auch die Verfahren, die wir in der zweiten künstlerischen Forschungsarbeit *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung* verwendeten, lassen sich so beschreiben: In ihnen war weder die subjektive Ansicht noch der objektive Gegenstandsbereich bestimmt, sondern allein die Verfahrensformen und die Regeln der Auseinandersetzung, wie ich in Kapitel 5 über *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung am Forschungstheater* gezeigt habe.

Mit Cvejić und Vujanović ließe sich dementsprechend eine allgemeine Bürokratisierung von Performancekunst beschreiben, die sich in ihren demokratisierenden Aspekten, der Ergebnisoffenheit und konstitutiven Nichtwissbarkeit des Ausgangs durchaus mit den Bedingungen von Gerichtsverfahren deckt. (In diesen Aspekten ist das Gerichtsverfahren vom Schauprozess unterschieden und erfährt darin einen Zug vom Theatralen zum Performativen). Im Recht ist die Unterscheidung von Verfahrensgerechtigkeit und Ergebnisgerechtigkeit ein einschlägiger Topos. Die Verfahrensgerechtigkeit (in der englischsprachigen Literatur als *procedural justice* bezeichnet) bezieht sich auf die Fairness und Transparenz des Prozesses, der zu einer Entscheidung führt. Dabei ist umstritten, ob Verfahrensgerechtigkeit auch ein gerechtes Resultat garantiert.²⁷⁴ Als Ergebnisgerechtigkeit wird dagegen in juristischen Diskursen die Auffassung bezeichnet, dass Gerechtigkeit auf inhaltlich spezifizierte Resultate zu beziehen sei.²⁷⁵ Für die Kunst ließen sich diese Begriffe als „Verfahrensästhetik“ und „Ergebnisästhetik“ übersetzen, wobei ersterer dem Konzept von Performativität, zweiterer dem Konzept von Theatralität zugeordnet werden kann.

²⁷³ Die Autorinnen entwickelt den Begriff in Kapitel vier, „Social Choreography“ in: Cvejić / Vujanović: *Public Sphere by Performance*, S. 55–76. Cvejić und Vujanović beschreiben darin eine Veränderung in der Häufigkeit der Verwendung des technischen Begriffs *performance* (in unterschiedlichsten Bereichen) hin zu dem Begriff der *choreography*. In den zeitgenössischen choreographischen Praxen (seit 2000) erkennen sie eine Verschiebung von Körpern und Verkörperung hin zu Verfahren und der zeitlichen Strukturierung dieser. Beide Begriffe, jenen der *performance* und *choreography*, lassen sich meiner Meinung nach dem Feld Performativität zuschlagen, auch wenn die Autorinnen darin eine leichte Verschiebung vornehmen.

²⁷⁴ Axel Tschentscher: „Prozedurale Theorien der Gerechtigkeit. Rationales Entscheiden, Diskursethik und prozedurales Recht“, in: Robert Alexy/Ralf Dreier (Hgg.): *Studien zur Rechtsphilosophie und Rechtstheorie*, Band 24, Baden-Baden: 2000, S. 21.

²⁷⁵ Stephan Schlothfeldt: „Ergebnisgerechtigkeit“, in: Anna Goppel/Corinna Mieth/Christian Neuhäuser (Hgg.): *Handbuch Gerechtigkeit*. Stuttgart: 2016, S. 143–146.

Zwar ist das zweite künstlerische Projekt auch dem Theater verpflichtet, insofern es von seinen Methoden und Räumen Gebrauch macht, doch ging es hier eher um die inneren, prozessualen Funktionsweisen des Gerichts, die in performative Strukturen der Handlungs- und Bedeutungsproduktion übersetzt wurden. So haben wir im Forschungstheater keinen Raum geschaffen, der wie ein Gericht aussieht, wir haben Gericht nicht nachgespielt. Vielmehr haben wir uns dessen Funktionsprinzipien angeeignet. Theatrale und performative Aspekte des Gerichts traten daher in eine gewisse Spannung: Wir ließen die Erscheinungsformen des Gerichts nur so weit vorkommen, wie es nötig war, um seine Funktionen zu garantieren. Wir verschoben so die Untersuchung von der Theatralität stärker zur Performativität des Gerichts, wie sich nicht zuletzt am Problemkreis der Instituierung zeigt. Das Theatrale ist hier indes nicht abwesend: In den Figuren der Stellvertretung bildet es einen theoretischen Rahmen für die eher ontologischen bzw. ontogenetischen Aspekte von Rechtsprechung.

Wenn Recht geschehen soll, muss es in den Rechtssystemen der liberalen Demokratien sichtbar werden: Es muss sich öffentlich selbst im Vollzug zeigen.²⁷⁶ „In so doing, it is of course *showing doing*“²⁷⁷, wie man mit dem Theaterwissenschaftler Alan Read sagen könnte. Dieser bezieht sich dabei auf Richard Schechner, für den ein *showing doing* von Akteur_innen vor Zuschauer_innen die Voraussetzung für jede Performance bildet.²⁷⁸ Eine Bedingung dieses *showing doing* ist, dass es bereits ein Konzept gibt von dem, was dieses *doing* ist, es setzt also ein vorgängiges Bewusstsein davon voraus. Diese Vorgängigkeit ist ein Aspekt des Performativen. Die Theatralität der Rechtsprechung liegt dagegen in deren Bemühen, eine praktikable Narration zu entwickeln, eine Wiederaufführung der Tat im Raum der Sprache zu leisten, eine (Nach-)Erzählung mit Anfang, Mitte und Ende zu geben. Theatralität wird als Struktur der Repräsentation und Stellvertretung identifiziert, es werden bestimmte Inszenierungsmittel verwendet, um Autorität zu erzeugen. Das Theater des Rechts wird dabei zugunsten von Nachvollziehbarkeit, Evidenz und Legitimation der Verfahren aufgeführt. So sind die Dinge und Räume nicht lediglich als Bühnenbild und Requisiten zu verstehen, die der Entscheidungsfindung und Urteilsverkündung dienen, diese rahmen und dekorieren. Vielmehr strukturieren sie Handlungsabläufe, Handlungsräume und -zeiten, sie

²⁷⁶ Vgl. Alan Read: *theatre and law*, London: 2016, S. 9.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Richard Schechner: *Essays on Performance Theory, 1970–1976*, New York: 1976, zitiert nach Read: *theatre and law* S. 9.

wirken, sie produzieren und ermöglichen erst, was als Recht in Erscheinung tritt.²⁷⁹ Ebenso gehen die Personen, welche die Verfahren ausführen und an ihnen beteiligt sind, nicht in ihrer Funktion als Darsteller_innen auf. Und so sind Theatralität und Performativität letztlich auch in der Rechtsprechung untrennbar miteinander verbunden. Sie erzeugen und erhalten sich gegenseitig.

Die ersten Roben der Bundesverfassungsrichter wurden 1961 von der Kostümabteilung des Badischen Staatstheaters in Karlsruhe geschneidert, der Legende nach aus dem Vorhangstoff.²⁸⁰ Auf den ersten Blick scheint die Amtsrobe der Richter einer vollkommen anderen Sphäre anzugehören als das Theaterkostüm, nämlich derjenigen von gerichtlicher Wahrheitssuche und Wahrheitsproduktion und nicht dem Theater als einem Ort der Illusion und Lüge.²⁸¹ Dass nun der Vorhang, dessen Aufgabe es war, die Maschinerie und Technik im Dienste der theatralen Illusion zu verbergen,²⁸² die Körper der Richter be- und verdeckt, erhellt symbolisch die Nähe beider Sphären. Bruno Latour begreift das Recht als eine Fabrik, als den Ort einer industriellen Produktion von Recht, die zugleich das Produkt dieses Herstellungsortes ist.²⁸³ Sie verstetigt den Prozess, „in dem das Recht so hergestellt wird, wie es darstellt und in dem es so darstellt, wie es hergestellt ist“.²⁸⁴ Beide Vorgänge, derjenige der Her- und derjenige der Darstellung im Recht, sind untrennbar miteinander verbunden, keiner ist vorrangig oder sekundär. Das Innen und das Außen der Rechtsprechung sind ebensowenig voneinander zu entkoppeln wie Theatralität und Performativität: Auch das Säulenportal reicht qua Legitimierung in den Kern des Gerichts hinein und seine institutionellen Verfahrensweisen stehen in einer unauflösbaren Dialektik von legitimativer Beständigkeit und transformativer Iterativität.

²⁷⁹ Vgl. Paragrana: *Performanz des Rechts*, S. 14.

²⁸⁰ <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/vermishtes/scharlachrote-roben-10380536.html> vom 14.02.2018.

²⁸¹ Vgl. „Weit also von der wesenhaften Wahrheit ist offenbar die Nachahmung entfernt; deswegen macht sie auch alles mögliche nach, weil sie sich nur mit dem Oberflächlichsten eines jeden Dinges befaßt, und dazu noch mit einem Schattenbilde davon.“, in: Platon: *Der Staat*. Stuttgart 1950, S. 371.

²⁸² Vgl. Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hgg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg: 2008.

²⁸³ Vgl. den Titel: Latour: *La fabrique du droit*.

²⁸⁴ Fabian Steinbauer: „Unreine Rechtslehren. Bruno Latours Untersuchung zum Conseil d’État und der neue Materialismus in den Rechtswissenschaften“, in: *Der Staat*, Vol. 56, Nr. 2, 2017, S. 293–304.

QUELLENVERZEICHNIS

Literatur

- „iding(thing)“, in: Sjölin, B. (Hg.): *Die „Fivelgoer“ Handschrift*, Band 12, Luxemburg: 2013 [Den Haag 1970], S. 200.
- „Theatralität“ in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Luxemburg: 2014, S. 382ff.
- Albrow, Martin: *Bureaucracy*, London: 1970.
- Althusser, Louis: *Die Zukunft hat Zeit*, Frankfurt/Main: 1998.
- Aristoteles: *Poetik*, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: 1994.
- Aristoteles: *Politik*, übers. von J. H. v. Kirchmann, Leipzig: 1880.
- Artikel „Ding“, in: Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bearb. von Elmar Seebold, Berlin/New York: 1989²².
- Auslander, Philip: *Liveness – Performance in a mediatized culture*, London/New York: 1999
- Austin, John L.: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. herausg. von James Opie Urmson/Marina Sbisa, Oxford 1975² (1962).
- Baer, Susanne: „Inexcitable Speech. Zum Rechtsverständnis postmoderner feministischer Positionen in Judith Butlers ‚Excitable Speech‘“, in: Hornscheidt, Antje/Jähnert, Gabriele/ Schlichter, Annette (Hgg.): *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven*, Opladen: 1998, S. 229–252.
- Benjamin, Walter: „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: Ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Band I. 1, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/Main: 1974, S. 123–201.
- Benjamin, Walter: „Porträt eines Barockpoeten“, in: Ders.: *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften III*, hrsg. von Tidemann-Bartels, Hella, Frankfurt/Main: 1972, S. 86-88.

- Benjamin, Walter: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II. 2, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/Main: 1999, S. 763–769.
- Benjamin, Walter: „Über das mimetische Vermögen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II. 1, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/Main: 1991, S. 210–213.
- Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Ders.: *Abhandlungen*. Gesammelte Schriften I. 1, Frankfurt/Main: 1974, S. 203-430.
- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/Main: 1977, S. 179 – 203.
- Benjamin, Walter: *Briefe*, Bd. II, hrsg. von Scholem, Gershom / Adorno, Theodor W., Frankfurt/Main: 1978.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Band III, hrsg. von Tiedemann-Bartels, Hella, Frankfurt/Main: 1991.
- Bentley, Eric: *The life of the drama*. London: 1965.
- Bishop, Claire: „Delegated Performance: Outsourcing Authenticity“, in: *October*, Nr. 140, Cambridge, Massachusetts: Frühling 2012, S. 91–112.
- Böckenförde, Ernst-Wolfgang: „Der Rechtsbegriff in seiner geschichtlichen Entwicklung: Aufriß eines Problems“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 12: 1968, S. 145–165.
- Brandstetter, Gabriele: „On research. Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens“, in: Peters, Sibylle (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: 2013, S. 63 – 71.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hgg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg: 2008.
- Brasser, Martin: „In der Rolle des Individuums. Die Bedeutung von ‚Person‘ und die Etymologie von ‚persona‘“, in: Gloy, Karen (Hg.): *Kollektiv- und Individualbewusstsein*. Würzburg: 2008, S. 53–62.
- Burk, Karin: „Aspekte der Geste im Kindertheatermodell Walter Benjamins“, in: Westphal, Kristin/Liebert, Wolf-Andreas (Hgg.): *Gegenwärtigkeit und Fremdheit. Wissenschaft und Künste im Dialog über Bildung*, München/Weinheim: 2009, S. 185–192.

- Bürklin, Thomas: „Mit einem Hauch von Internationalität und Modernität“, in: *Das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe. Architektur und Rechtssprechung*, Verein der Richter des Bundesverfassungsgerichts, Basel/Boston/Berlin: 2004.
- Busch, Kathrin: „wissen anders denken“, in: Dies. (Hg.): *anderes wissen*, Paderborn 2016, S. 10–32.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: 1990.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: 1995.
- Campe, Rüdiger: „An Outline for a Critical History of Fürsprache: Synegoria and Advocacy“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte*, 82 (3), 2008, S. 355–381.
- Cicero: *Vom pflichtgemäßen Handeln / De officiis*, hrsg. von Rainer Nickel, Berlin: 2011.
- Coing, Helmut: „Der Rechtsbegriff der menschlichen Person und die Theorien der Menschenrechte“, in: Wolff, Ernst (Hg.): *Beiträge zur Rechtsforschung*, Berlin/Tübingen: 1950, S. 191–205.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main: 1976.
- Derlien, Hans-Ulrich / Böhme, Doris / Heindl, Markus: *Bürokratietheorie. Einführung in eine Theorie der Verwaltung*, Wiesbaden: 2011.
- Derrida, Jacques: „Force of Law“, in: *Cardozo Law Review*, 11, 1990, S. 920–1045.
- Derrida, Jacques: „Préjugés. Vor dem Gesetz“, in: Liebrand, Claudia (Hg.): *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: 2006, S. 46-61.
- Derrida, Jacques: „Unabhängigkeitserklärungen“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: 2002, S. 121–128.
- Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft: der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt/Main: 1991.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main: 2004.
- Dölemeyer, Barbara: „C'est toujours le français qui fait la loi: Die Übersetzungen und Ausgaben des Code civil“, in: Dies. u.a. (Hgg.): *Richterliche Anwendung des Code civil in seinen europäischen Geltungsbereichen außerhalb Frankreichs (Rechtssprechung 21)*, Frankfurt/Main: 2006, S. 1–35.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: 2004¹⁰.
- Fischer Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: 2012.

- Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Dies. / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hgg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: 1998, S. 1–20.
- Fischer-Lichte, Erika: „Was verkörpert der Körper des Schauspielers“, in: Krämer, Sibylle (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: 2004, S. 141–162.
- Fischer-Lichte, Erika / Roselt, Jens: „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: Dies. / Wulf, Christoph (Hgg.): *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 10, Heft 1, 2001, S. 237-254.
- Fitzpatrick, Peter: *Foucault and Law*, London: 2017.
- Fuhrmann, Manfred: „Persona, ein römischer Rollenbegriff“, in: Marquard, Odo/Stierle, Heinz (Hgg.): *Identität*, München: 1979, S. 83–106.
- Gaderer, Rupert: *Querulanz. Skizze eines exzessiven Rechtsgefühls*. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden; Bd. 7: Q. Hamburg:
- Galsterer, Hartmut: „Quirites“, in: *Der Neue Pauly* (DNP), Band 10, Stuttgart: 2001.
- Gloger-Tippelt, Gabriele / Tippelt, Rudolf: „Kindheit und kindliche Entwicklung als soziale Konstruktionen“, in: *Bildung und Erziehung*, Band 39, Heft 2, 1986, S. 149–164.
- Gramsci, Antonio: *Erziehung und Bildung. Gramsci-Reader*, hrsg. von Merken, Andreas, Hamburg: 2004.
- Grimm, Jacob: *Deutsche Rechtsalterthümer*, Band II, Leipzig: 1899⁴ (Neudr. Darmstadt: 1965).
- Hamacher, Werner: „Afformativ, Streik“, in Nibbrig, Christian L. Hart: *Was heißt „Darstellen?“*, Frankfurt/Main: 1994, S. 340 – 371.
- Hamacher, Werner: „Afformativ. Streik“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt darstellen?*, Frankfurt/Main: 1994, S. 340–371.
- Hattenhauer, Christian: „„Der Mensch als solcher ist rechtsfähig’ – von der Person zur Rechtsperson“, in: Klein, Eckart/Menke, Christoph: *Der Mensch als Person und Rechtsperson*, Berlin: 2011, S. 39–68.
- Herbordt, Bernhard / Mohren, Melanie: *Die Institution*, Berlin: 2017.
- Höcker, Arne: „Literatur durch Verfahren. Beschreibung eines Kampfes“, in: Höcker, Arne/ Simons, Oliver: *Kafkas Institutionen*, Bielefeld: 2007, S. 235-254.

- Huber, Jörg: „Inszenierungen und Verrückungen. Zu Verfahrensfragen einer Forschung des Ästhetischen“, in: Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich, Berlin: 2009, S. 207–216.
- Kafka, Franz: *Der Prozeß*, Frankfurt/Main: 2005 (Frankfurt/Main/Basel: 1925).
- Kant, Immanuel: *Immanuel Kant's Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. von Julius Hermann Kirchmann, Berlin: 1896.
- Kappl, Brigitte: *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin: 2006.
- Kenneth, McLeish (Hg.): *Key Ideas in Human Thought*, New York: 1993.
- Klein, Eckart: „Einführung“, in: Ders./Menke, Christoph: *Der Mensch als Person und Rechtsperson*, Berlin: 2011.
- Klein, Gabriele: „Tanz in der Wissensgesellschaft“, in: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hgg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: 2007, S. 25–36.
- Klemmer, Klemens/Wassermann, Rudolf/Wessel, Thomas M.: *Deutsche Gerichtsgebäude: von der Dorflinde über den Justizpalast zum Haus des Rechts*, München: 1993
- Krause, Hermann: Art. „Recht“, in: Erler, Adalbert u.a. (Hgg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Vol. 4, Berlin: 1990, Sp. 224–232.
- Lange, Helene / Bäumer, Gertrud: *Handbuch der Frauenbewegung*, Berlin: 1901.
- Latour, Bruno: *Die Rechtsfabrik. Eine Ethnographie des Conseil d'État, (La fabrique du droit, Paris: 2002)*, Konstanz: 2016.
- Legendre, Pierre: *Le Crime du caporal Lortie: Traité sur le père*, Paris: 1989.
- Lipsius, J.H.: *Das attische Recht und Rechtsverfahren. Mit Benutzung des attischen Processes*, Darmstadt: 1966 (Leipzig: 1905).
- Lube, Sebastian: „Die Prozessfähigkeit eines Querulanten im Verfahren“, in: *Monatsschrift für Deutsches Recht*, Band 63, Heft 2 (Jan 2009), S. 63ff.
- Lück, Heiner: „Gerichtsstätte“, in: Cordes, Albrecht u.a. (Hgg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG)*, 2017, Bd. II, Sp. 171 – 178.
- Luethy, Michael: „Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst“, in: Vöhler, Martin/Linck, Dirck: *Grenzen der Karthasis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York: 2009, S. 199–230.
- Luhmann, Niklas: *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt/Main: 2013 (1983).

- Manthe, Ulrich: *Geschichte des römischen Rechts*, München: 2000.
- Meder, Stephan: *Rechtsgeschichte: Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: 2017⁶.
- Menke, Christoph: „Recht und Gewalt“, in: Calliess, Graf-Peter u.a. (Hgg.): *Soziologische Jurisprudenz: Festschrift für Gunther Teubner*, Berlin: 2009, S. 83–96.
- Menke, Christoph: *Kritik der Rechte*, Frankfurt/Main: 2015.
- Menke, Christoph: *Recht und Gewalt*, Berlin: 2011
- Mohr, Richard: „In Between Power and Procedure. Where the Court Meets the Public Sphere“, in: Paasche, Marit/Radul, Judy (Hgg.): *A Thousand Eyes. Media Technology, Law and Aesthetics*, Berlin: 2011, S. 99–114.
- Nellen, Stefan: „Die Akte der Verwaltung. Zu den administrativen Grundlagen des Rechts“, in: Twellmann, Marcus (Hg.): *Wissen, wie Recht ist: Bruno Latours empirische Philosophie einer Existenzweise*, Konstanz: 2016, S. 65– 92.
- Osterkamp, Thomas: *Juristische Gerechtigkeit: Rechtswissenschaft jenseits von Positivismus und Naturrecht*, Tübingen: 2004.
- Peters, Sibylle: „Calling Assemblies: The Many as a Real Fiction“, in: geheimagentur/Schäfer, Martin Jörg/Tsianos, Vassilis S. (Hgg.): *The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering*, Bielefeld: 2016, S. 35 – 48.
- Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: 2011.
- Phelan, Peggy: *Unmarked: Politics of Performance*, London/New York: 1993
- Platon: *Der Staat*. Stuttgart 1950.
- Radbruch, Gustav: *Gesamtausgabe. Rechtsphilosophie Band 1*, bearb. von Arthur Kaufmann, Heidelberg: 1987.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie (La Mésentente*, Paris: 1995), Frankfurt/Main: 2002.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien (Le Partage du sensible*, Paris: 2000), hrsg. von Muhle, Maria, Berlin: 2006
- Rancières, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister (Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: 1987), Wien: 2009².
- Read, Alan: *theatre and law*, London: 2016.
- Rubinstein, Lene: *Litigation and cooperation: supporting speakers in the courts of classical Athens*, Stuttgart: 2000.
- Savigny, Friedrich Carl von: *System des heutigen Römischen Rechts*, Erster Band, Berlin: 1840.

- Schatzman, Leonard / Strauss, Anselm L.: *Field research; strategies for a natural sociology*, Prentice-Hall: 1973.
- Schild, Wolfgang: „Modernes Recht als Inszenierung von Nicht-Inszenierung“, in: *Paragrana. Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs*, Band 105 Heft 1, 2006, S. 167–173.
- Schlothfeldt, Stephan: „Ergebnisgerechtigkeit“, in: Goppel, Anna / Mieth, Corinna / Neuhäuser, Christian (Hgg.): *Handbuch Gerechtigkeit*. Stuttgart: 2016, S. 143–146.
- Scholler, Heinrich: „Die Bedeutung der Lehre vom Rechtskreis und der Rechtskultur“, in: Ders. u.a. (Hgg.): *Die Bedeutung der Lehre vom Rechtskreis und der Rechtskultur*, Berlin: 2001, S. 7–16.
- Schwarte, Ludger / Wulf, Christoph (Hgg.): *Körper und Recht. Anthropologische Dimensionen der Rechtsphilosophie*, Paderborn/München: 2003.
- Siegert, Bernhard: „Türen. Zur Materialität des Symbolischen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1/2010: Schwerpunkt Kulturtechnik, S. 151–170.
- Sorel, George: *Über die Gewalt (Réflexions sur la violence*, Paris: 1908), Frankfurt/Main: 1969.
- Surall, Frank: *Ethik des Kindes: Kinderrechte und ihre theologisch-ethische Rezeption*, Stuttgart: 2009.
- Trüstedt, Katrin: „Die Person als Stellvertreter“, in: Dünne, Jörg/Schäfer Martin J. (Hgg.): *Unübersetzbarkeit/Les Intraduisibles*, Paris: 2013), S. 321–330.
- Trüstedt, Katrin: „Figuren der Stellvertretung / Representing Agency“, Vortrag auf dem internationalen Symposium *Figuren der Stellvertretung* am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin, 18. – 20.05.2017.
- Trüstedt, Katrin: „Novelle der Stellvertretung. Kleists ‚Michael Kohlhaas‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 130.4, 2011, S. 545–568.
- Tschentscher, Axel: „Prozedurale Theorien der Gerechtigkeit. Rationales Entscheiden, Diskursethik und prozedurales Recht“, in: Alexy, Robert / Dreier, Ralf (Hgg.): *Studien zur Rechtsphilosophie und Rechtstheorie*, Band 24, Baden-Baden: 2000.
- Vismann, Cornelia: „Das Drama des Entscheidens“, in: Dies. / Weitin, Thomas (Hgg.): *Urteilen / Entscheiden*, München: 2006, S. 91–100.
- Vismann, Cornelia: „Das Drama des Entscheidens“, in: Dies. / Weitin, Thomas: *Urteilen / Entscheiden*, München: 2006, S. 91 – 100.
- Vismann, Cornelia: *Akten: Medientechnik und Recht*, Frankfurt/Main: 2000.

- Vismann, Cornelia: *Akten: Medientechnik und Recht*, Frankfurt/Main: 2010².
- Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*, hrsg. von Kemmerer, Alexandra / Krajewski, Markus Frankfurt/Main: 2011.
- Vomhof, Julia: *Verführung - Ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik*, Bielefeld: 2017.
- Waitz, Georg: *Deutsche Verfassungsgeschichte*, Bände 1–2, Schwers: 1844.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß einer verstehenden Soziologie*, Tübingen: 1980.
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, Paderborn: 2004.
- Weiß, Johannes: „Stellvertretung. Überlegungen zu einer vernachlässigten soziologischen Kategorie“, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Nr. 36, 1984, S. 43–55.
- Weiß, Johannes: *Handeln und handeln lassen: Über Stellvertretung*, Luxemburg: 2013.
- Wild, Christopher / Diekmann, Stefanie / Brandstetter, Gabriele (Hgg.): *Theaterfeindlichkeit*, Paderborn: 2012.
- Wulf, Christoph: „Ritual und Recht. Performatives Handeln und mimetisches Wissen“, in: Schwarte, Ludger/Wulf, Christoph (Hgg.): *Körper und Recht*, München: 2003, S. 29–45.
- Yun, Mi-Ae: *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*, Göttingen: 2000.
- Zweigert, Konrad/Kötz, Hein: *Einführung in die Rechtsvergleichung*, Tübingen: 1996³.

Künstlerische Arbeiten

Das jüngste Gericht – Eine inszenierte Führung durch das Ziviljustizgebäude, Aufführung am 16.05.2013, Ziviljustizgebäude Sievekingplatz 1, 20355 Hamburg. Elise v. Bernstorff (Konzept, Regie) mit der Klasse 7b des Europagymnasiums Hamm, Hanno Krieg (pädagogische Mitarbeit, Videodokumentation, dramaturgische Beratung) Michaela Troschier (Lehrerin, pädagogische Mitarbeit), Lani Tran-Duc (Raum), Katharina Kellermann (Musik/Sound), Greta Granderrath (Assistenz).

Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung, Aufführung am 06.05.2014 im FUNDUS Theater / Forschungstheater Hamburg. Von und mit: Jim Ismael Anton,

Justus Berger, Cecilia Meyer-Abich, Lilo Schmolke, Konzept/Regie: Elise v. Bernstorff, Assistenz/Dramaturgie: Greta Granderath, Bühnenbild: Gonzalo Barahona, Robe: Mareike Bongers, Sound: Katharina Kellermann, Technik/Licht: Frank Helmrich.

ABC FÜR AUSSTEIGER, Aufführung am 11.05.2012 im HAU Berlin. Márcio Carvalho, die Klasse 7.2 der Lina-Morgenstern-Schule, Udo Kesy und Antje Siehler.

Internetquellen

A-Z der transdisziplinären Forschung/Graduiertenkolleg Versammlung und Teilhabe: „Versammeln“, online auf: <http://www.versammlung-undteilhabe.de/az/index.php?title=Versammeln> vom 01.02.2014.

auch <http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Themen/InternatRecht/Einzelfragen/Weltraumrecht/Uebersicht.html> vom 10.08.2017.

Höcker, Arne: „Verfahren: Epistemologische Tendenzen der Moderne I“, online auf: http://www.academia.edu/3103707/Verfahren_Epistemologische_Tendenzen_der_Moderne_I vom 23.07.2013.

http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Ingenhoven_gewinnt_in_Den_Haag_672581.html vom 28.12.2017.

<http://www.fundustheater.de/forschungstheater/> vom 15.09.2012.

<http://www.postwachstum.de/wenn-fluesse-recht-bekommen-20171019> vom 14.02.2018.

<http://www.spiegel.de/panorama/justiz/staatsanwaelte-zeichnen-anders-breiviks-weg-zum-attentaeter-nach-a-827757.html> vom 10.02.2018.

<http://www.spiegel.de/panorama/justiz/staatsanwaelte-zeichnen-anders-breiviks-weg-zum-attentaeter-nach-a-827757.html> vom 10.02.2018.

<http://www.swp.de/ulm/nachrichten/vermishtes/scharlachrote-roben-10380536.html> vom 14.02.2018.

<https://baerbelbohley.de/zitate.php> vom 29.12.2017.

https://de.wikipedia.org/wiki/Frauenstimmrecht_in_der_Schweiz vom 27.12.2017.

https://de.wikipedia.org/wiki/Thing#cite_note-2 vom 14.08.2017.

https://plone.rewi.hu-berlin.de/de/lf/lis/bae/w/files/lis_pub_sb/baer_inexcitable_speech_1998.pdf vom 10.08.2017.

<https://www.derwesten.de/panorama/attentaeter-breivik-wegen-terrorismus-angeklagt-id6435394.html> vom 27.12.2017.

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Person> vom 01.02.2018.

<https://www.heise.de/tp/features/Unabhaengigkeitserklaerung-des-Cyberspace-3410887.html> vom 27.12.2017.

https://www.justiz.bayern.de/media/justizpalast_nov2004.pdf S. 8f vom 28.12.2017.

Lück, Heiner: Artikel „Gerichtsstätte“, in: Albrecht Cordes u.a. (Hgg.), Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG), 2017, Bd. II, Sp. 171 – 178, zitiert nach HRGdigital, <https://www.HRGdigital.de/HRG.gerichtsstaette>. vom 14.08.2017.

Abbildungsverzeichnis

Die Fotografien der Aufführung *Das jüngste Gericht – Eine außergerichtliche Verhandlung* am 06.05.2014 im FUNDUS Theater / Forschungstheater Hamburg hat Thies Rätzke hergestellt. (Siehe Kapitel 5 und Materialteil 2)

Der Justizpalast von Brüssel 1910, Internet Archive Book Images / No restrictions.

Gerichtssaal des Justizzentrums Aachen 2013, ACBahn / CC BY (<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>).

Von Herzen danke ich Sibylle und Max (ohne die es diese Forschung nicht gegeben hätte), Martin J. S., Greta, Hanno, Katharina, Gonzalo, Lani, Esther, Eva, Hannah, Sylvi, Gesa, Sebastian, Margarita, Stefanie, Dorothea, Frederike, Regula, Hilke, Martin N., Inga, Kerstin, dem FUNDUS Theater, Mareike, Benedikt, Jasper, Friederike, meinen Eltern. It takes a village!

Jim Ismael Anton, Justus Berger, Cecilia Meyer-Abich, Lilo Schmolcke;

Baris Arslan, Bahir Aryubi, Benjamin Azardashti, Mariya Barinskaya, Nail Civan, Christian Lyle Detmering, Jegor Diakov, Melisa Eyigün, David Ghazaryan, Firusa Goumbatova, Muhammed Ali Gülaz, Ceyda Hamzai, Arina-Gabriela Jiplea, Zeynep Dilek Kartal, Vladimir Katschkajev, Simrandeep Kaur, Mehmet Kayali, Adrine Lazarbabroudi, Eduard Lomtadze, Emre Milijic, Maxi Marie Müller, Shemsije Ramadani, Patricia Sanchez Klapproth, Aleya Nur Sarieriklioglu, Berkay Sturm, Michaela Troschier, Samra Zorlak.

Amtsgericht Hamburg, Europagymnasium Hamm, Hamburgische Kulturstiftung, Rudolf Augstein Stiftung, TuSch.

und

Boran Burchhardt

Christopher Hahn

Paul Schmid vom BUND Hamburg

Johannes Kohl und Dörte Schmidt-Reichard

Kim (Name geändert)

Maritza Schwarten

Rüdiger Steinbeck

Sven Fraass vom Hamburger Tierschutzverein von 1841 e.V.

Schulklasse 10b der Stadtteilschule am Hafen / St. Pauli

Dietrich Kuhlbrodt

Rupert Garderer

Katrin Trüstedt

Thomas Seibert