

Ein starkes Stück Kulturwissenschaft: Cornelia Vismanns Tribunalisierungsthese II

Posted on 25. November 2011 by Klaus F. Röhl

Dieser Eintrag beendet die am 14. 11. begonnene und am 17. 11. sowie am 21. 11. [im Blog »Recht anschaulich«](#) fortgesetzte Besprechung des Buches »Medien der Rechtsprechung« von Cornelia Vismann.

Der Abschnitt mit der Überschrift »Courtroom-Drama« steht noch im Kapitel über das »Cine-Gericht«. Unter einem courtroom-drama versteht Vismann aber hier nicht, wie üblich, bloß fiktive Darstellungen von Gerichtsszenen, sondern Filme, die die Judenvernichtung thematisieren. Dazu rechnet sie auch die Filmdokumentationen, die im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess zu Beweiszwecken vorgeführt wurden und die Filme, mit denen dieses und andere reale Gerichtsverfahren dokumentiert wurden. Die Parallelisierung von Fiktion, Dokumentation und auch Realität findet sich an vielen Stellen des Buches.

Literarisch wird sie durch die Berufung auf die Theatergruppe Rimini gestützt. In der Sache konzentriert sich der Abschnitt über das »Courtroom-Drama« auf die höchst aufwendigen technischen und personellen Vorkehrungen für das Simultandolmetschen in Nürnberg. Er konstatiert zunächst, dass die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse in bis dahin unvorstellbarer Weise für akustische und visuelle Medien geöffnet wurden, um sich dann darauf zu zeigen, wie die seinerzeit neuartige Technik des Simultandolmetschens dem Verfahren ihren Stempel aufdrückte. Soweit das deskriptiv geschieht, liest es sich spannend. Mit der Interpretation kann ich aber wenig anfangen: »Damit hätte die Stimme einen eigentümlich raumlosen Raum gefunden, in dem der Nachhall der Stimme als das Nicht-Identische des Subjekts vernehmbar wird.« (S. 235) Am Ende S. 240 gibt es immerhin eine These: Die Technik des Simultandolmetschens gehört inzwischen bei internationalen Tribunalen selbstverständlich dazu, nicht aber bei Verfahren der normalen Gerichten mit Beteiligten, für die in mehrere Sprachen übersetzt werden muss. Vismann sieht darin einen Unterschied zwischen Tribunal und Gericht. Die normalen Gerichte duldeten keine simultanen Reden, weil sie um ihre »Prozesshegemonie« oder »Diskursmacht« fürchteten. (S. 240) Mir scheint wichtiger, dass das Gerichtsverfahren durch das Simultandolmetschen sozusagen

zur Telefonkonferenz unter Anwesenden wird. Interessant wäre vor allem, was Psychologen dazu zu sagen haben. Ich weiß allerdings nicht, ob es dazu überhaupt aktuelle Untersuchungen gibt.

Der folgende Abschnitt über »Nürnberg«, immer noch im Kapitel »Cine-Gericht«, befasst sich damit, wie einerseits der (erste) Nürnberger Kriegsverbrecherprozess von vornherein als Medienereignis für die Weltöffentlichkeit und als Instrument für die Umerziehung der Deutschen organisiert wurde und wie andererseits innerhalb des Verfahrens die nicht zuletzt zu diesem Zweck gedrehten Filme über die Befreiung der Konzentrationslager als Beweismittel dienten. Der Chefankläger der Amerikaner, Justice Jackson, stützte die Anklage im Wesentlichen auf Dokumente, Fotos und eben auf Filme, die »für sich selbst sprechen sollten«. Die Absicht dahinter war einerseits, das Verfahren möglichst frei von Störungen durch die Emotionen der Opferzeugen zu halten (S. 246 f.). Es sollte aber wohl auch verhindert werden, »dass die Angeklagten das Tribunal als Plattform für nationalsozialistische Propaganda nutzen würden«. ^[1]Susanne Karstedt, Die doppelte Vergangenheitsbewältigung der Deutschen, Zeitschrift für Rechtssoziologie 17, 1996, 58-104, 68. Der Gerichtssaal, so Vismann, wurde zum Kino umgebaut. Acht Filme, darunter ein Zusammenschnitt mit dem Titel »The Nazi Concentration Camp«, wurden quasi zu Hauptbelastungszeugen. Das Verfahren seinerseits wurde abgefilmt, und zwar bei der Vorführung der Beweisfilme mit Blick auf die Gesichter der Angeklagten. Vismann geht der Frage nach, ob die in Nürnberg gezeigten Filmbilder »einen emblematischen Charakter annehmen, und das heißt: einer von allen geteilten Interpretation zugänglich sind« (S. 253). Sie meint, dass die wiederum abgefilmte Szene der Vorführung der Filme das Potential zur Emblematisierung enthalte, und spricht von einer Authentifizierungslogik. Das ist, wie sie selbst nicht verkennt, wohl etwas zu stark. Aber interessant ist es doch, wie Vismann der Verwendung der Schreckensfilme in jüngeren Spiel- und Dokumentarfilmen – insbesondere Alan Resnais, »Nuit et brouillard« (Nacht und Nebel), 1955; Orson Welles, »The Stranger« (Die Spur des Fremden), 1946, und Stanley Kramer, »Judgment at Nuremberg«, 1961 – nachgeht. Der Eichmann-Prozess, wiewohl vollständig aufgezeichnet, hatte anscheinend zunächst im Kino kaum ein Echo, bis 1999 Eyal Sivans und Rony Braumans Material aus dem Eichmann-Prozess für ihren Film »Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne« verwendeten. Der Film veranlasst Vismann zu dem Resümee: »Die Bilder, die nach Nürnberg zum Emblem oder doch zumindest zur Chiffre für den Holocaust geworden sind, haben sich abgenutzt.« (S. 270). Das erinnert an Susan Sontag, die 1977 in demselben Essay, in dem sie eindrucksvoll ihre persönliche Begegnung mit den Schreckensbildern aus den Konzentrationslagern schilderte, nicht weniger deutlich

formulierte, was heute als Gemeinplatz der Medienkritik gilt. »In den letzten Jahrzehnten hat die ›anteilnehmende Fotografie‹ mindestens ebenso viel dazu getan, unser Gewissen abzutöten, wie dazu, es aufzurütteln.«^[2] Susan Sontag, Über Fotografie [Original 1977], 12. Aufl. 2000, S. 22. Was mag es bedeuten, dass längst viele Filmteile aus dem Nürnberger Prozess und aus dem Eichmann-Verfahren neben Millionen von Trivialclips bei YouTube zu finden sind? Aber das war nicht Vismanns Thema. Ihr ging es in erster Linie darum zu zeigen, wie selbst im Gerichtsfilm die Szene zum Tribunal wird.

Das Abschnitt »Fernsehübertragungen aus dem Gerichtssaal« (S. 297-317) beginnt: »Die Geschichte des Fernsehens ist die Geschichte einer Aneignung von Gerichtsstoffen und -formaten.« Das ist arg übertrieben. Aber es gibt eine solche Geschichte. Vismann referiert andeutungsweise die juristische Diskussion, um dann den Widerstand der Juristen gegen Live-Übertragungen aus dem Gerichtssaal aus der eigentümlichen Performanzleistung der Justiz zu erklären. Was im Gericht geschehe, müsse als unwiederholbarer Vorgang erscheinen und dürfe deshalb erst nach einem Medienwechsel – als schriftlicher Prozessbericht oder als Gerichtszeichnung – nach außen dringen. (S. 311) Aber: Bedeutet nicht auch die Filmaufzeichnung einen Medienwechsel? Sind nicht auch schriftliche Prozessberichte und Gerichtszeichnungen wiederholt abrufbar?

Das gilt viel stärker noch für das Fernsehen als für den Film. »Fernsehen und Gericht sind vielmehr deswegen miteinander verwandt, weil sie nach denselben Regeln ablaufen. So wie in einem Dolmetschverfahren aus Worten Sätze werden, fügen sich die Fernsehsignale zu einem Bild, da sie ›wie in buchstabilierter Satz richtige syntaktische Regeln und unterschiedliche Glieder bis hin zum Interpunktionszeichen haben‹« (S. 271) Diese Reverenz an Kittler muss man überlesen, um zum springenden Punkt zu gelangen: »Ob Fußball oder Gericht, das Fernsehen ist begierig auf Verfahren in Echtzeit mit ungewissem Ausgang. Alles, was dem agonalen Dispositiv unterliegt, ist willkommen.« (S. 272) Die Fernsehzuschauer bilden die Masse, vor deren Augen die Entscheidung fällt. Als Beispiel dient die Live-Übertragung eines Tribunals aus der Frühzeit des amerikanischen Fernsehens, des Army-Hearing McCarthys im Frühjahr 1954. Es folgt eine spannende Schilderung der Entstehungsgeschichte und eine wunderbare Interpretation von Otto Premingers Anatomy of a Murder (1959) als »ultimativem Gerichtsfilm«. Die Verbindung zwischen Fernsehen und Film wird durch die Figur des Anwalts Joseph N. Welch hergestellt, der als Vertreter der US-Army McCarthy mit der Frage »Have you no sense of decency, sir?« vom Ankläger zum Angeklagten machte, nachdem McCarthy vor der Fernsehöffentlichkeit einen jungen Offizier unvorbereitet und unbegründet angegriffen hatte. Eben dieser Welch spielte dann

den Richter in Premingers Film. Im Hintergrund die medientheoretische These: Im Gerichtsfilm zeige sich noch die klassische Einheit von Theater und Gericht. Dagegen habe das Fernsehen neben seiner Komplizenschaft zum Tribunal das Gerichtsformat nur als Vorwand für indezente Themen entdeckt und ausgeschöpft. Der Abschnitt »Videosphären« betont einleitend den Charakter von Videos als Speichermedium – im Gegensatz zum Fernsehen, dass jedenfalls im Prinzip auf eine Liveübertragung angelegt ist. Der Abschnitt konzentriert auf den Vorhalt von Videoaufnahmen im Strafprozess und verliert sich – aus meiner Sicht – in einer Paraphrase zu Legendres Abhandlung und Film zum Fall Lortie.^[3] Über die Rolle des Videofilms bei Legrande/Lortie vgl. :

<http://www.nachdemfilm.de/content/zum-status-der-videoaufzeichnung-pierre-legendres>.

Unter der Überschrift »Fern-Justiz/Remote Judging« könnte man eine Auseinandersetzung mit Versuchen erwarten, Personen außerhalb des Gerichtssaals durch Videokameras in die Präsenzverhandlung vor Gericht zu integrieren. Doch die Überschrift entpuppt sich als Wortspiel, denn Fern-Justiz ist nicht Fernjustiz im Sinne von Remote Judging, sondern eine »überörtliche, ortlose« (S. 368) Justiz fern des Tatorts. S. 369 f. bedenkt Vismann den Cyber Court, dem die Beteiligten elektronisch zugeschaltet sind, nur als »Extremfall«. Ihr Thema ist das International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY), das exemplarisch geworden ist, Vorbild für den seit 2003 tätigen Internationalen Strafgerichtshof (ICC) wurde. Aber, das ist wichtig: Mit seiner »state-of-the-art-courtroom-technology« gibt der ICTY auch für die Normaljustiz die Richtung vor (S. 360 f.) Damit ist dieses Schlusskapitel (für mich) das interessanteste und wichtigste.

Sechs Kameras und die Netzöffentlichkeit der Aufnahmen sorgen beim ICTY dafür, dass der Tribunalaufrag der Politik erfüllt wird. Allerdings kann das Gericht verhindern, dass bestimmte Aufnahmen öffentlich werden. So erklärt Vismann den Control-Screen des Vorsitzenden zum »Vorhang«, der der Szene Gerichtscharakter verleiht. Aber es geht nicht nur um eine Videoaufnahme der Verhandlung zur Dokumentation nach außen. Darum ging es ja auch 1965 im Fall Estes v. Texas, als der US Supreme Court Fernsehaufnahmen der Gerichtsverhandlung untersagte. Und darum ging es, als dasselbe Gericht 20 Jahre später das Gerichtsfernsehen zuließ mit der von Chief Justice Warren Burger verfassten Begründung, damals, in dem Estes-Verfahren, sei es zugegangen wie in einem römischen Zirkus, der Gerichtssaal voller Kameras, Kabel, Scheinwerfer, Techniker usw. Aber nun, 1985, sei das alles anders. Von der Kamera sei im Gerichtssaal gar nichts mehr zu bemerken. Und deshalb dürfe das Fernsehen zugelassen werden. Vismann dagegen meint: »Wenn das, was in camera (bei aller Öffentlichkeit) geschieht, zugleich in einem kleinen,

Kamera genannten Kasten noch einmal wiederholbar gespeichert wird, sprengt das die unwiederbringliche Einzigartigkeit der Gerichtsaufführung, die unter dem Stichwort Unmittelbarkeit ins Prozessrecht eingegangen ist.« (S. 373) Erneut ein Wortspiel, das man goutieren mag, dass aber wenig beweiskräftig ist. Da werden Mündlichkeit des Verfahrens und Unmittelbarkeit der Beweisaufnahme wohl doch etwas hochstilisiert. Doch damit erschöpft sich Vismanns Medienkritik nicht. Selbst die bloße Dokumentation nach außen stört das Verfahren. Als Beleg zitiert Vismann dazu eine Untersuchung von Lanzara und Patriotto^[4] Giovan Francesco Lanzara/Gerardo Patriotta, Technology and The Courtroom: An Inquiry into Knowledge Making in Organizations, Journal of Management Studies 38, 2001, 943–971 aus Italien. Und Vismann hat noch einen wichtigeren Punkt, der die inzwischen alte Problematik des Gerichtsfernsehens verblassen lässt. Der römische Zirkus aus dem Este-Verfahren ist mit den vielen Monitoren zurückgekehrt, die nunmehr alle Prozessbeteiligten vor sich haben und auf denen sie sich teilweise auch gegenseitig in Nahaufnahme beobachten können. Erst das Zusammenwirken der medienvermittelten Kommunikation im Prozess (»Verschaltung aller Prozessbeteiligten«, S. 369) und der medialen Vermittlung des Prozessgeschehens nach außen macht die Musik.

Es ist ein schöner Gag, wie Vismann – zunächst inkognito – ausführlich den Milosevic-Sympathisanten Peter Handke als Prozessbeobachter zitiert. Ihr Ergebnis ist eher überraschend. Das ICTY sei kein Gericht; dazu sei das theatrale Dispositiv zu schwach ausgeprägt, aber auch kein echtes Tribunal, weil ohne agonales Dispositiv, denn ein Kampf um die Wahrheit werde hier gerade nicht ausgefochten. »Mit den Richtern ist die Position des neutralen Dritten etabliert, der eine bereits vorliegende Wahrheit zutage fördert. Die medientechnischen Einrichtungen, Vorhänge aller Art, gehorchen der separierenden Logik des Gerichts als einer Macht, die entscheidet, weil sie unterscheidet.« (S. 354) Die »Streichung des agonalen Dispositivs« findet Vismann darin, dass die Vorwürfe gegen die Angeklagten wie Mord und Diebstahl als Verbrechen nach positivem Recht entpolitisirt und im Muster herkömmlicher Gerichtsverfahren verhandelt werden, und nicht als Übergang von einem Unrechtsregime zu einer neuen Rechtsordnung. Dass und warum es Milosevic (auch mit Hilfe seines Verteidigers Vergès) nicht gelang, das Verfahren tribunaltyisch zu einer politischen Anklage gegen die Veranstalter des Verfahrens oder Beteiligte des Balkankonflikts umzufunktionieren, wird nicht klar.^[5] Dazu deutlicher der von Vismann nur für mangelndes Zuschauerinteresse zitierte Martti Koskenniemi, [Between Impunity and Show Trials](#), Max Planck Yearbook of United Nations Law 2, 2002, 1-35. Dagegen könne das ICTY als Gerichtsverfahren nicht gelingen, weil ihm durch die Medien das »Ding« abhandengekommen sei. Hier

wird wieder mit Worten gespielt. Aus Fernjustiz und Gerichtsfernsehen wird Fernsehjustiz und dann werden dem ICTY Charakteristika des Fernsehgerichts imputiert. Das Haager Gericht sei Ferngericht und Fernsehgericht. Es sei auf Fortsetzungen angelegt und gehorche so wie die populären Gerichtssendungen des Fernsehens dem Gesetz der Serie. Es habe damit die gerichtstypische Performanz (»Medialität«) verloren, denn »Serien enden nicht und sie haben, sie brauchen keine Lösung.« (S. 362). Die Bindung an die Fernsehserie erzeuge die »Gesamtheit des Erzählflusses und nicht eine einzelne Sendung«.^[6] Vismann beruft sich dafür auf Nicole Labitzke (Ordnungsfiktionen. Das Tagesprogramm von RTL, Sat. 1 und ProSieben, 2009, dort S. 288. Das Argument überzeugt mich nicht. Was die Gerichtssendungen des Fernsehens betrifft, so hat jede einzelne Episode durchaus eine Lösung. Im Übrigen lässt sich die Internetöffentlichkeit des ICTY nicht mit dem kommerziellen Fernsehen vergleichen. Das kommerzielle Fernsehen wird für die Quote veranstaltet, die wiederum die Werbeeinnahmen generiert. Wer verfolgt denn überhaupt die Verhandlungen des ICTY im Netz? Vor allem aber ist die Netzöffentlichkeit des ICTY nicht auf eine Quote angelegt. Die Serialität ist nicht Absicht, sondern Folge der Langwierigkeit des Verfahrens. Deshalb bedarf die Annahme, dass der mediale Output auf das Verfahren rückwirkt, einer besonderen Begründung. Das schöne Wortspiel vom »denkbar dichtesten Zusammenschluss von Justizmedien und Medienjustiz in der Serie« (S. 367) ersetzt solche Begründung nicht. Aber richtig ist sicher, dass die technischen Medien nicht zuletzt wegen ihres Effizienzversprechens geschätzt und eingesetzt werden, und plausibel ist auch, dass die verfahrenstechnische Ökonomisierung zu einer Entformalisierung des Verfahrens führt. (S. 369) Die Frage ist allerdings, ob nicht um den Medieneinsatz herum ganz neue Rituale entstehen, die wir als solche bisher gar nicht wahrnehmen. So fasst Vismann selbst am Ende (S. 374 f.) ihr Buch zusammen: »Die Geschichte der Medien der Rechtsprechung ist eine Geschichte der Informalisierung des Verfahrens. Wer Medien im Prozess zulässt, bringt die Justiz um ihre eigene Medialität. Technische Medien entziehen sich der theatralen Logik der Justiz und versetzen die Prozessbeteiligten an einen Ort, der alles andere als ein Schauplatz ist – inmitten von Kabeln und Monitoren. Sie diktieren das Verfahren, mit ihrem eigenen Takt, ihren eigenen Anforderungen und Öffentlichkeiten. Die Medien der Rechtsprechung prägen das 21. Jahrhundert, das nach Jacques Derrida ein Jahrhundert der Vergebung ist und das sich doch vor allem als ein Jahrhundert der Tribunale präsentiert.«

Das Buch ist in vielerlei Hinsicht bewundernswert. Bewundernswert ist der Umgang mit der Komplexität, mit der Fülle und Masse dessen, was andere bereits an einschlägigen Texten produziert haben. Man kann nicht mehr alles lesen, was zu

den wichtigeren Stichworten des Buches geschrieben wurde und schon gar nicht mehr alles verarbeiten. Viele geben sich dennoch Mühe, möglichst viel zu schlucken und zu verdauen. Vismann dagegen blickt nicht links und blickt nicht rechts (jedenfalls tut sie so als ob). Sie macht gar nicht den Versuch, auch nur anzudeuten, was alles schon etwa über das Gericht als Theater, über Verfahrensgerechtigkeit, über Tribunalisierung, über Bilder im Recht, über den Gerichtsfilm, über den Nürnberger Kriegsverbrecherprozess, über Court TV, über Anwalts- und Gerichtsserien im Fernsehen oder über den Medieneinsatz im Gerichtsverfahren geschrieben wurde. Souverän zieht sie ihr Ding durch. Ihre Grundthese, dass Gerichtverfahren durch die publikumsorientierten Medien zunehmend vom Theater zum Tribunal würden, scheint mir plausibel und relevant zu sein. Aber sie wird doch nur essayistisch belegt und ausgeführt. Und für die von vornherein von der großen Politik mit Tribunal-Auftrag versehenen Verfahren ist die These beinahe trivial. Trifftig wird sie mit der Frage, wieweit die Tribunalisierung auch in das »normale« Gerichtsverfahren hineinreicht. Auch hier begegnen immer wieder Tribunale in dem von Vismann beschriebenen Sinne, zuletzt etwa das Kachelmann-Verfahren. Diese Frage bleibt offen. Aber das ist immer so bei anregenden Büchern, dass man am Ende noch mehr wissen möchte.

Nachtrag: Eine ausführliches Echo auf meine Vismann-Rezension gibt Dieter Simon, [Die Leser der Cornelia Vismann](#).

Anmerkungen

Anmerkungen

- ↑1 Susanne Karstedt, Die doppelte Vergangenheitsbewältigung der Deutschen, Zeitschrift für Rechtssoziologie 17, 1996, 58-104, 68.
- ↑2 Susan Sontag, Über Fotografie [Original 1977], 12. Aufl. 2000, S. 22.
- ↑3 Über die Rolle des Videofilms bei Legrande/Lortie vgl.:
<http://www.nachdemfilm.de/content/zum-status-der-videoaufzeichnung-pierre-legendres>.
- ↑4 Giovan Francesco Lanzara/Gerardo Patriotta, Technology and The Courtroom: An Inquiry into Knowledge Making in Organizations, Journal of Management Studies 38, 2001, 943-971
- ↑5 Dazu deutlicher der von Vismann nur für mangelndes Zuschauerinteresse zitierte Martti Koskenniemi, [Between Impunity and Show Trials](#), Max Planck Yearbook of United Nations Law 2 , 2002, 1-35.
- ↑6 Vismann beruft sich dafür auf Nicole Labitzke (Ordnungsfiktionen. Das Tagesprogramm von RTL, Sat. 1 und ProSieben, 2009, dort S. 288.

Ähnliche Themen

- [Ein starkes Stück Kulturwissenschaft: Cornelia Vismanns Tribunalisierungsthese](#)
- [Ein starkes Stück Kulturwissenschaft: Cornelia Vismann, Medien der Rechtsprechung](#)
- [Der Kulturwissenschaftler als Wendehals](#)
- [Neu in Rechtssoziologie-online: § 15 Rechtssoziologie als Kulturwissenschaft?](#)
- [Recht, Kunst und Gewalt in Florenz. Zu Horst Bredekamp, Die Kunst des perfekten Verbrechens](#)
- [Genialer Wirrkopf: Friedrich Kittler](#)
- [Von der Rechtssoziologie zu den Kulturwissenschaften und zurück \(III\)](#)
- [Von der Rechtssoziologie zu den Kulturwissenschaften und zurück \(II\)](#)
- [Von der Rechtssoziologie zu den Kulturwissenschaften und zurück \(I\)](#)
- [Multisensorisches Recht – taugt nicht einmal für die Kulturwissenschaften](#)