

REZENSIONEN

Gerhard Struck, Rechtssoziologie. Grundlagen und Strukturen, 223 Seiten, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2011, ISBN 978-3-8252-3532-1, 19,90 €

Das Lehrbuch zur Einführung in die Rechtssoziologie ist ein Genre wissenschaftlicher Literatur, das fast ausschließlich an Juristischen Fakultäten blüht. So richtet sich auch das in erster Auflage erscheinende neue Lehrbuch von Gerhard Struck vorrangig an Jura-Studierende. Diese sollen in erster Linie Anstöße zur kritischen Reflexion der (deutschen) dogmatischen Jurisprudenz erhalten: Der im Rechtsstudium eingeübte juristische Syllogismus, der die Norm als generell-abstrakten Obersatz dem realen Sachverhalt gegenüberstellt, wird auf seine Ausschließungen hin befragt, die Rechtssoziologie erscheint als Beitrag zu einem vollständigeren Bild von Rechtswissenschaft. Laut der Einführung ins Buch umfasst dieses erweiterte Wissenschaftsverständnis u.a. eine Reflexion des Prozesses der Konstruktion des „Sachverhalts“, die Frage nach der Genese staatlicher und privater Normen und den Einbezug der Praxis des Entscheidens (S. 15). Diesem Ziel der rechtssoziologischen Erweiterung rechtswissenschaftlichen Denkens nähert sich Struck anhand des Darstellungsschemas „makro-meso-mikro“, von der Makro- bis zur Mikrosoziologie, wobei das Buch zwei Schwerpunkte setzt, zum einen auf der Makroebene der rechtssoziologischen

Großtheorien und zum anderen auf der Meso- und Mikro-Ebene, im Bereich der Soziologie der Justiz und der juristischen Professionen.

Der Darstellung rechtssoziologischer Makrotheorien beginnt mit einem Kapitel unter dem Titel „Recht im makrosoziologischen Verhältnis zu Produktion, Zirkulation und Reproduktion“. Struck beobachtet darin anhand einer Analyse des Unterhaltsrechts, dass das moderne Recht bei der Regulierung der Familie als Ort der „Reproduktion der Arbeitskraft“ seinen von Max Weber beschriebenen Rationalitätsanspruch nicht einlöse. An dieser Stelle hätte ein Blick in die feministische Rechtstheorie erhellend sein können, hat doch diese die Hypothese entwickelt, dass es gerade die Verweigerung rationaler Konsistenz ist, die die ungleiche Verteilung von Lasten und Ressourcen zwischen den Geschlechtern aufrecht zu erhalten hilft. Im folgenden Kapitel entwirft Struck – implizit in der Tradition der „klassischen“ Rechtssoziologen wie Max Weber, Emile Durkheim oder Niklas Luhmann – eine Entwicklungstheorie des Rechts, die dem Schema Archaik-Feudalismus-Kapitalismus folgt. Diese Fortschrittslogik sieht er weniger als Beschreibung eigentlicher historischer Entwicklungen denn als Selbstwahrnehmung und -darstellung des modernen Rechts. Sein Argument ist, dass auch ältere Stadien gesamtgesellschaftlicher Entwicklung im modernen Recht persistieren: Die

Diskussion von konkreten, (jedenfalls den deutschen) Studierenden bekannten Rechtsfragen im Rahmen seiner „Exempel“ wie auch durch die exemplarische Darstellung rechtssoziologischer Theorie und empirischer Forschung unter Bezugnahme auch auf ganz aktuelle gesellschaftliche und rechtliche Entwicklungen wird die Reflexion juristischer Denkkonventionen gefördert und der rechtssoziologische Blick geschärft. Das Buch bildet dadurch eine willkommene Bereicherung der Lehrbuchliteratur und es wird ihm sicherlich gelingen, das Interesse zahlreicher junger Juristinnen und Juristen für die Rechtssoziologie zu wecken.

Michelle Cottier

Cornelia Vismann, Medien der Rechtsprechung, herausgegeben von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, 456 Seiten, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2011, ISBN 978-3-10-067031-1, 22,95€

Posthum ist 2010 Cornelia Vismanns Buch über die „Medien der Rechtsprechung“ veröffentlicht worden. Jetzt habe ich es endlich gelesen. Wer nach einer Würdigung sucht, die der Autorin und ihrem Text gerecht wird, sei auf das Vorwort der Herausgeber, auf einen Nachruf von Fabian Steinhauer (2010) und auf die Rezensionen von Susanne Baer in der TAZ vom 16. 6. 2011, von Andreas Bernard in der Süddeutschen Zeitung vom 27. 6. 2011 und von Winfried Hassemer in der FAZ vom 8. 11. 2011 sowie auf eine Besprechung von Miloš Vec (2012) verwiesen. Ich lese das Buch als schnöder Konsument, immer auf der Suche nach nützlichen Brocken, die ich als Legal McLuhanite für die Rechtssoziologie oder als Jurist für „Recht anschaulich“ verwenden

kann. Wenn meine Lesefrüchte oft kritisch konnotiert sind, so liegt das an dem kulturwissenschaftlichen Gestus des Buches. Allein die Tatsache, dass ich mich so ausführlich mit dem Buch befasst habe, sollte meine Wertschätzung beweisen.

Die Grundthese des Buches geht davon aus, dass „Gericht“ zwei Grundmodalitäten („Dispositive“, S. 108)¹ miteinander verbindet, nämlich seine Rahmung als Theater und seinen Ablauf als Kampf, und sie besagt, dass die Dispositive unterschiedliche Medien anziehen und andere ausschließen (S. 17). Im weiteren Verlauf wird aus dem Kampf das Tribunal. Der Kampf braucht die Öffentlichkeit und deshalb zieht er moderne Massenmedien an.

Nachdem auf den ersten 80 Seiten „Theater“ und „Kampf“ als „Dispositive“ für das Gerichtsverfahren vorgestellt worden sind, folgen sieben Kapitel mit fast 300 Seiten über einzelne Medien. Nämlich I: Akten, II. Die Stimme vor Gericht, III. Öffentlichkeit, IV. Fotografien im Gericht, V. Cine-Gericht, VI. Fernsehen und VII. Fern-Justiz/Remote Judging.

1 Gerhard Struck (2009) zitiert ausführlich die Definition des Dispositivs bei Foucault, Dispositive der Macht, und kommentiert sie mit erfreulicher Distanz. In der Tat, mit diesem Unbegriff lässt sich nichts anfangen, es sei denn, man lässt sich von Foucault bloß anregen und definiert das „Dispositiv“ für eigene Zwecke neu. In diesem Sinne habe ich – mehr aus Versehen als mit Absicht – einmal vom „kognitiven Dispositiv der Schrift“ gesprochen (Röhl 2005:272). Gemeint war damit die Schrift als eine Möglichkeitsbedingung für eine gerichtete Entwicklung des Rechts.

Gleich das erste Kapitel nutzt die wichtigsten kulturwissenschaftlichen Zutaten: Etymologische Ableitungen, lösliche Paradoxien, schöne Literatur statt schnöder Empirie, französische Kronzeugen, Fetischismus und eine Prise Psychoanalyse. Später werden allerhand Wortspiele nachgereicht.²

Das „theatrale Dispositiv“, das zunächst ausgemalt wird, hat nicht eigentlich etwas mit dem Theater zu tun, sondern mit Legende, und erschöpft sich in dem verfahrensmäßigen „Nachspielen“ des Prozessthemas. Die „performative, ‚dinghegende‘ Seite des Gerichts“ scheint dem zu entsprechen, was gewöhnlich unter Verfahrensgerechtigkeit thematisiert wird. Luhmann gehöre zu den wenigen, die diesen Aspekt des Gerichtsverfahrens betont hätten (S. 22). Dem kulturwissenschaft-

lichen Tunnelblick fallen die Heerscharen der Amerikaner und der Epigonen zum Opfer, die sich mit procedural justice befasst haben. Das ist umso bedauerlicher, als die spezifische Performanz des auf Mündlichkeit und Unmittelbarkeit der Beweisaufnahme in einer gewissen Abgeschlossenheit stattfindenden Gerichtsverfahrens das zentrale Thema des Buches bildet. Jedenfalls: „Im Nachspielen oder Verhandeln wird das Ding zur Sache.“ (S. 34) Und weiter S. 37: „Das Nachspielen verspricht demnach die fundamentale Befriedung des Dings.“ Ist das nicht wunderbar tiefsinnig?

Vismann stützt ihre Thesen durch eine Interpretation von Kleists zerbrochenem Krug. Das ist funkelndes Feuilleton, wie Kleist, Sophokles, Aischylos und Dante, wie der Dorfrichter mit seinem Namensvetter aus der Schöpfungsgeschichte und mit König Ödipus, wie der Zerbrochene Krug mit der Klepsydra und später noch (S. 89) mit Klytaimnestras Gebärmutter assoziiert werden und wie wir schließlich mit Hilfe von Legandre erfahren, dass es sich um eine Interdiktion handelt, wenn Marthe Rull zuerst vom Richter Adam und dann auch noch vom Gerichtsrat Walther aufgefordert wird, „zur Sache“ zu sprechen. Da fällt es schon nicht mehr ins Gewicht, wenn Ödipus (Orest tritt erst S. 90 auf) zum „Mutter-Mörder der griechischen Tragödie“ wird (S. 65). Immerhin war er ja mittelbarer Täter bei deren Selbstmord. „Die radikale Kappung jedes Außen, die Umwandlung von Ding in Sache und das Erfordernis der Rede zur Sache (Interdiktion) sind danach die drei elementaren Operationsbedingungen der Justiz im theatralen Dispositiv.“ (S. 56). Alles klar.

Das Justiztheater endet mit einem Urteil und damit endet auch die Beschreibbarkeit des Gerichts als Thea-

2 Hier eine kleine Auswahl: S. 222 ff., 242 ff.: „Courtroom Drama“ ist einmal das Genre fiktiver Darstellungen von Gerichtsszenen, dann aber auch das Gerichtsverfahren selbst und seine filmische Dokumentation.

S. 337: Aus courtroom wird Gerichtsraum (als Gegensatz zu einem geräumigen Gerichtssaal).

S. 356: „Transitional Justice ist ... eine Justiz im Übergang und eine übergangsweise Gerechtigkeit“

S. 333 f.: „Fern-Justiz“ ist nicht bloß medienvermittelte Justiz, sondern Justiz fern des Tatorts.

S. 369: Als „Naturalparteien“ werden eigentlich nur natürliche im Gegensatz zu juristischen Personen bezeichnet. Dieser Gegensatz ist Vismann selbstverständlich geläufig. Daher ist die „Naturalpartei“ hier doppelsinnig gemeint als (natürliche) Person, die leibhaftig vor Gericht erscheint.

ter (S. 72). Zum Urteil muss ein Richter her. Das Gerichtstheater ist auch ein Kampf. Potentiell sind alle Zuschauer Entscheider. „Sobald Agierende von Zuschauenden unterscheidbar sind, ist die Position des Entscheidens eingeführt.“ (S. 75) Vielleicht. Weiter S. 79: „Die amphitheatrale Sitzordnung ermächtigt die Zuschauer zum Entscheiden. Wer hat am besten gespielt, wer schrieb das beste Stück?“ Und S. 80: „Die Amphitheater in Athen ... öffneten sich auf das Meer ... Diese Öffnung auf die Umwelt unterscheidet das agonale Dispositiv von der theatralen Entscheidungssituation, die in einer Kammer stattfindet, die gar nicht geschlossen genug sein kann.“ Das verstehe ich nicht. Ist das Theater nicht auf Zuschauer angewiesen? Deshalb will ich einfach das Ergebnis zitieren: „Das agonale Dispositiv ist mithin durch drei Kennzeichen vom theatralen unterschieden: Zum einen durch den binären Entscheidungsmodus, der allen Wettkämpfen eigen ist (es geht um ... Ob-siegen oder Unterliegen), zum zweiten durch die konstitutive Funktion der Zuschauer für die Entscheidungsfindung und schließlich durch das Amphitheatralische, dass Offene der Entscheidungssituation ...“ (S. 81).

Bevor es nun an die Medien der Rechtsprechung geht, führt noch ein Umweg durch Literatur, nämlich durch „Die Eumeniden“ des Aischylos. Ich muss gestehen, dass ich nicht verstanden habe, was die Autorin mit der Vorstellung dieses Stückes erreichen will. „Aischylos' letztes Drama führt das Theaterelement der Analysis mit dem Gerichtselement der Tatnacherzählung zusammen.“ (S. 87) Die Verwandlung der Erinnyen zu Eumeniden, der Rache-göttinnen zu Wohlmeinenden wird als „Stunde Null des Rechts“ gedeutet. (S. 92) Zugleich soll das Drama als

„Gründungsstück des Vaterrechts“ verstanden werden, freilich mit der schäbigen Begründung, die Mutter sei „nur des frisch gesäten Keimes Nährerin“. (S. 88) Davor, dazwischen und danach steht noch allerhand (für mich) Dunkles.

S. 97 beginnt der Hauptteil des Buches mit den Sätzen: „Die Techniken des Rechtsprechens folgen rechtlichen Vorgaben. In Prozessordnungen ist die Abfolge des Verfahrens vorgeschrieben. Was darin nicht gesagt wird, betrifft die Medien der Rechtsprechung. Zwar gibt es Bestimmungen und sogar Debatten über die Zulässigkeit einzelner Medien.“ Nun erwarte ich ein aber, das erklärt, wieso die Medien der Rechtsprechung nicht geregelt sind. Ich finde es nicht.

Die kurzen Kapitel über „Akten“ und „Die Stimme vor Gericht“ (Schriftlichkeit und Mündlichkeit) paraphrasieren Bekanntes. Das gilt auch für das Kapitel „Öffentlichkeit“ (die ja als solche wohl kein Medium ist). Hier findet sich jedoch der wichtige Abschnitt, in dem die Unterscheidung zwischen „Gericht“ und „Tribunal“ erläutert wird (S. 146-183), den „beiden antagonistischen Großformen der Rechtsprechung“, die sich im alten Rom formiert haben (S. 149).

Vismann zeigt hier Gespür für die Aktualität des Themas. Fast gleichzeitig mit ihrem Buch sind zwei Sammelbände erschienen, die das Tribunal im Titel tragen, die sie aber natürlich noch nicht kennen konnte.³ Ganz allgemein vers-

3 Heinz-Dieter Assmann u. a. (Hg.), *Szene & Tribunal – Orte der »Wertschöpfung«?*, 2011; Georg Wamhof (Hg.), *Das Gericht als Tribunal, oder, Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*, 2009. In diesem Band spielt der Begriff des Tribunals allerdings

teht man unter Tribunalisierung heute wohl die öffentliche Erörterung individueller Schuld, die aber nicht unbedingt juristische Formen annehmen muss.⁴ Dagegen unterscheidet Habermas in einem oft zitierten Artikel von 1992⁵ Personalisierung und (rechtsförmige) Tribunalisierung. Wenn man nach

keine Rolle. Ich habe ihn nur einmal beiläufig auf S. 70 gefunden. Immerhin geht es auch in diesem Band um den performativen Charakter der Gerichtskultur, um den Gerichtssaal als Kommunikationsraum und um die beteiligten Medien. Zur vorausgegangenen Tagung vgl. den Bericht von Rüdiger Graf (2006).

- 4 So war in einem Zeitungsartikel von der „Tribunalisierung der eher harmlosen Eva Herman wegen ihrer familienpolitischen Ansichten“ die Rede (abrufbar unter <http://gfk-web.de/inhalt/presse/071129.html>)
- 5 Der maßgebliche Absatz lautet: „Personalisierung und Tribunalisierung lassen den Fokus von öffentlichen Selbstverständigungsdebatten unscharf werden. Beides signalisiert eine Überlastung mit Fragen, die der privaten Rechenschaft oder dem juristischen Urteil vorbehalten bleiben sollten. Damit die ethisch politische Aufarbeitung der Vergangenheit eine mentalitätsbildende Kraft erlangen und für eine freiheitliche politische Kultur Anstöße geben kann, muß sie allerdings durch juristische Verfahren und die Unterstellung einer gewissen Bereitschaft zur existentiellen Selbstprüfung ergänzt werden. So ist die Aufarbeitung der Vergangenheit ein mehrdimensionales und arbeitsteiliges Unternehmen.“

„Tribunalisierung“ gurgelt, ist der erste Treffer jedoch ein Vortrag von Odo Marquard über „Tribunalisierung der Lebenswirklichkeit“ von 1993, der dem Zeitgeist „Tribunalsucht“ attestiert, die „Menschen die Menschen“ anklagen lässt „wegen der Übel in der Welt, zu denen es durch ihre kulturschöpferischen Übeltaten komme“. Der Jurist versteht „unter einem Tribunal ein inszeniertes Gericht: etwas, das sich vom klassischen geordneten Gerichtsverfahren unterscheidet und mehr dem Theater ähnelt, etwas, was in Richtung Schauprozess geht.“ (Assmann 2011:12).

Vismann stützt sich für die Anbindung des Tribunals an das alte Rom auf die Seiten 359-363 aus Mommsens Römischen Strafrecht. Bei Mommsen kann man lesen, dass bis in die Kaiserzeit die öffentliche Verhandlung wohl die Regel, dass aber die Verhandlung im geschlossenen Raum zu allen Zeiten häufig gewesen sei (Mommsen 1899:359); ferner, dass die eigentliche Gerichtsstätte ursprünglich „der grosse Markt war und späterhin, als dieser nicht ausreichte, die Kaiserforen und die jedermann zugänglichen Markt- und Gerichtshallen (Basiliken). „Auf diesen Märkten oder in diesen Hallen wurden die Tribunale aufgeschlagen, erhöhte Estraden, auf welchen für den rechtssprechenden Imperienträger der Sessel aufgestellt ward, wo aber auch seine Berater und andere Beisitzer so wie das Hülfspersonal Platz fanden.“ Für Parteien, Zeugen und Zuschauer gab es Bänke zu ebener Erde. Weiter bei Mommsen (1899:362f.): „Die nicht öffentliche Rechtsprechung findet, wenn vom Senat abgesehen wird, regelmässig statt im Hause oder in dem Amtlocal des Beamten. Der Saal, in welchem derselbe den Parteien Gehör giebt, heisst auditorium, späterhin

secretarium, weil er durch einen Vorhang abgeschlossen ist und der freie Eintritt in denselben nur den Officialen und bestimmten Rangpersonen zusteht; in der Spätzeit darf die Urtheilsfällung nur in diesem Saal ... stattfinden. Es kann indess auch in diesem Amtslocal durch Oeffnung des Vorhangs und Zulassung des Publikums öffentlich Gericht gehalten werden und diese Form der Oeffentlichkeit hat am Ende der Kaiserzeit die Rechtsprechung vom Tribunal verdrängt.“ Der Unterschied besteht also darin, dass ein Gericht eigentlich gar nicht auf Publikum angewiesen ist (also doch kein Theater?) oder sich mit der Saalöffentlichkeit zufrieden gibt, während ein Tribunal auf unbegrenzte Öffentlichkeit angelegt ist. Später kommt noch hinzu, dass die Gerichte sich in Gebäude zurückziehen, die nur ihren Zwecken dienen. Das Tribunal kann an jedem Ort abgehalten werden. (S. 149).

Aber es geht nicht bloß um die Frage einer kleineren oder größeren Öffentlichkeit. Tribunale sind eminent politisch und haben jedenfalls die Tendenz zu einem bloßen Schauprozess, in dem der Veranstalter ein vorab feststehendes Ergebnis durchsetzt. „Die Ankläger in einem Tribunal setzen ihre Wahrheit durch, zumindest versuchen sie es. Ihre Position ist mit der des Richters deckungsgleich, und darin wird allgemein das Kennzeichen gesehen, das ein Tribunal ausmacht.“ (S. 160).⁶ Aber

6 Dazu beruft Vismann sich auf Koskeniemi (2002;18.) Ich lese die Belegstelle etwas anders. Koskeniemi weist darauf hin, dass das International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY) zwar von politischen Absichten des Westens getragen sei, betont aber den Unterschied zu den stalinisti-

in einem Tribunal kann der Ankläger auch zum Angeklagten werden. So kann auch das Gerichtsverfahren in dem Sinne tribunalisiert werden, dass die Justiz selbst zum Angeklagten wird. Das zeigt Vismann am Beispiel des französischen Anwalts Jacques Vergès (S. 181 ff.).

„Tribunale sind Ad-Hoc-Veranstaltungen.“ Sie folgen keinem vorab geregelten Verfahren und sie ignorieren den Grundsatz *nulla poena sine lege*. Ihnen fehlt im Vergleich zum Gerichtsverfahren „die Neutralität des Richters (1), die unvoreingenommene Entscheidung nach Anhörung der Parteien und in Gemäßheit einer bestimmten Wahrheitsnorm (2) sowie die Verbindlichkeit der richterlichen Entscheidung (3)“ (S. 165). Vismann denkt dabei auf die Gegenwart bezogen an so „verschiedene Dinge wie Russel-Tribunale, stalinistische Schauprozesse und internationale Verfahren“ (S. 149), aber durchaus auch an den Nürnberger Kriegsverbrecherprozess oder an die justizielle Aufarbeitung der Vergangenheit in den so genannten Transformationsländern.

Viele werden die von S. 164-180 eingeschobene Reflexion über den Tisch goutieren, aus dem sie mit Hilfe Foucaults das Dispositiv des Gerichtsverfahrens ableitet. Für mich ist das ein Fall von kulturwissenschaftlichem Fetischismus. Ich begnüge mich daher mit einem Zitat „Der Tisch trifft die fundamentale Unterscheidung in das Personal *des* Gerichts und die Personen vor Gericht.“ (S. 164) und wundere

schen Schauprozessen und auch zum Nürnberger Kriegsverbrecherprozess, denn Milosevic habe hier die Gelegenheit erhalten und wahrgenommen, seinerseits den Westen anzuklagen.

mich, wie aus dem Rechteck des Tisches eine „trianguläre Aufteilung“ wird.

Gericht und Tribunal, wie sie von Vismann charakterisiert werden, lassen sich als Idealtypen im Weberschen Sinne einordnen. Dann ist „das Tribunal im Gericht latent vorhanden... Umgekehrt ist kein Tribunal in seiner Reinform zu haben“ (S. 183).

Wie wird aus der Unterscheidung von Gericht und Tribunal eine medientheoretische These? „Die technischen Medien beerben hier die Versammlung im Freien. Fernsehzuschauer übernehmen die Rolle der Umstehenden. Sie sind das Medium, das einem Tribunalanspruch seine Geltungskraft jenseits aller Rechtsmacht verleiht. So kommt es, dass Tribunale sämtliche sich bietenden Medien begierig zur Amplifizierung ihres Wirkungsradius‘ ergreifen, während die ordentliche Gerichtsbarkeit bei jedem neu aufkommenden Medium jeweils erneut die Frage der Zulässigkeit erörtert ...“ (S. 151). „Nur die technischen Medien werden in einem Gericht zugelassen, die sich nach Art des Vorhangs der römischen Antike bedienen lassen und die Öffentlichkeit nach Belieben ein- und ausschalten.“ (S. 152) Die Bildmedien, so die unausgesprochene, aber in den folgenden Kapiteln illustrierte These, drängen das Justizverfahren tendenziell in die Richtung des Tribunals. Das ist eine handfeste und plausible Aussage. Kapitel V. über das „Cine-Gericht“ ist in vier Abschnitte untergliedert. Der erste Abschnitt (S. 190-215), der keine eigene Überschrift trägt, beschreibt die „aufklärerische Tradition der frühen Gerichtsfilme, welche die Verfahrensabhängigkeit der Wahrheit leugnen und den Bildern eine Wahrheit zuschreiben“ (S. 216). Es folgen drei Abschnitte mit eigener Überschrift: 1. Das Kino-Dispositiv (S. 215-221), 2. Courtroom-

Drama (S. 222-240) und 3. Nürnberg (S. 241-270). Nur dieser letzte Abschnitt ist für die Tribunalisierungsthese relevant. Interessant sind aber auch die vorhergehenden zum Thema „Recht und Film“.⁷

Einleitend stellt Vismann zwei frühe Stummfilme und die Ideen des Psychologen Hugo Münsterberg gegenüber, um daraus eine Typologie der Rückblende zu entwickeln. Hugo Münsterberg (1863-1916) war ein Pionier der angewandten Psychologie, der sich wohl als erster mit der Glaubwürdigkeit von Zeugen auseinandergesetzt hat und damit auch die Anregung zur Konstruktion des Lügendetektors gab, und der – in unserem Zusammenhang – vor allem mit seinem Buch „The Photoplay. A Psychological Study“⁸ zu einem der ersten Filmtheoretiker wurde. Münsterberg hatte wohl – ich habe sein Buch nicht gelesen – die Idee, dass Filme als

- 7 Bei der kritischen Lektüre hat mir Michael Böhnke durch einen ausführlichen Kommentar sehr geholfen. Ich nehme die Gelegenheit wahr, auf seine Bestandsaufnahme über den deutschen Gerichtsfilm als rechtshistorische Quelle hinzuweisen, über die ich in meinem Blog „Recht anschaulich“ berichtet habe: Der deutsche Gerichtsfilm als rechtshistorische Quelle, 7. Juni 2010, abrufbar unter <http://rechtanschaulich.lookingintomedia.com/?p=1023>.
- 8 1916; deutsch: Das Lichtspiel: eine psychologische Studie, Wien 1996; dazu ein von Rudolf Arnheim verfasstes, aber dann an anderer Stelle gedrucktes Geleitwort [abrufbar unter <http://ebookbrowse.com/09-2-rudolf-arnheim-hugo-muensterberg-das-lichtspiel-pdf-d60150587>].

objektives Beweismaterial dienen könnten. Wie post scelus solche Filme gedreht werden könnten, ist mir unklar.

Vismann bezieht sich auf die Filme „The Third Degree“ von Barry O’Neil (USA, 1913) und Michael Curtiz (USA, 1926), die auf Ideen von Münsterberg zurückgehen sollen. Thema der Filme ist das falsche Geständnis. Da im Stummfilm Zeugenaussagen nicht wiedergegeben werden können, treten Bilder an ihre Stelle. Und daraus folgt Vismanns These: „Die filmtechnische Möglichkeit des ›cut-back‹ stiftet die Verbindung von Gericht und Film. Ohne Rückblende kein *courtroom drama*.“ (S. 203 f.)

Die Rückblenden-These ist in dieser Engführung problematisch. Sie ist vielleicht für die Stummfilmzeit plausibel (allerdings ist es heute unmöglich, das Korpus zu sichten; 80-90% aller Stummfilme sind verschollen), nicht jedoch für den Tonfilm. Zahlreiche Klassiker des Genres (Young Mr. Lincoln, To Kill a Mockingbird, Inherit the Wind etc.) kommen ohne Rückblende aus. Schauspieler lieben lange Dialogszenen und folglich Gerichtsszenen. Zudem sind Gerichtsszenen auch in zahlreichen Filmen der dramaturgische Abschluss der Handlung. Rückblenden sind dann unnötig. Umgekehrt gilt die Aussage über die „Bildwahrheit“ der Rückblende generell für Erzählfilme, also nicht ausschließlich für Gerichtsfilme, sogar bis zu dem Punkt, dass Rückblenden Informationen oder Plotelemente enthalten, die der „Erzähler“ gar nicht selbst wissen kann. Im Übrigen unterliegt das Stilmittel der Rückblende einer gewissen Mode. In den 30er Jahren war es eher unpopulär, in den 40ern (Schwarze Serie/Film Noir) sehr beliebt und in den 70er Jahren völlig out of fashion.

Weiter bei Vismann S. 205: „Die meisten Rückblenden in Gerichtsfilmen verfolgen denselben Zweck wie der Film im Film. Sie installieren eine Bildwahrheit, die über der justitiellen Wortwahrheit steht.“ Diese Aussage wird differenziert am Beispiel von „On the Witness Stand“, „Witness for the Prosecution“ (Zeugin der Anklage) und „Anatomy of a Murder“. S. 211 f.: „Die große und heikle Frage, die die gesamte Geschichte des Gerichtsfilms begleitet, betrifft den Status der Bilder im Flashback. Können sie – so wie ein Film im Film – die Funktion eines Beweises in einer Gerichtsverhandlung übernehmen, wenn sie doch lediglich die filmische Umsetzung der Worte sind, die ein Zeuge oder der Angeklagte in einem Prozess über die Wahrnehmung eines vergangenen Geschehens äußert? Die Frage ist deswegen so entscheidend, weil Filmbilder gerade durch die Konventionalisierung eine Objektivität beanspruchen, die einem ins Bild gesetzten, subjektiven, erinnernden Flashback in einem Gerichtsfilm eigentlich nicht zusteht.“ Mit Konventionalisierung ist wohl gemeint, dass filmische Rückblenden praktisch ausnahmslos wiedergeben, was als Wahrheit anzusehen sein soll. Die von Frau Vismann genannten Beispiele „Witness for the Prosecution“ (1957) und „Anatomy of a Murder“ (1959) sind in diesem Kontext eher unglücklich. „Witness“ enthält (aus dem Gedächtnis) eine Rückblende, die jedoch vergleichsweise entbehrlich ist. „Anatomy“ verweigert den Rückblick und die visuelle Abschilderung der Tat völlig. Beide Filme würden also nur den zweiten Teil des Arguments, die „Unterlegenheit“ der Wortwahrheit, unterstreichen, sie zeigen aber andererseits, dass courtroom dramas sehr wohl ohne Rückblenden auskommen können.

Einer der berühmtesten aller Gerichtsfilm, der japanische „Rashomon“ (1950), widerlegt die These völlig. Hier gibt es vier Rückblenden aus dem Blickwinkel eines der Protagonisten, die jeweils eine völlig andere Sicht der Dinge darstellen. Der Film wurde so zum Musterbeispiel für die Relativität der (Bild-)Wahrheit.

Was die unterschiedlichen Wahrheiten betrifft – Wirklichkeit, Film, Verfahren –, so ist das ein ziemlich alter Hut, den Michael Niehaus (2002) sehr schön aufgebürstet hat. Was schließlich Sigmund Freuds These vom Schuldgefühl als Motivation falscher Geständnisse oder gar für Verbrechen (S. 197 f.) für den Gerichtsfilm bedeutet, ist mir nicht klar geworden. Aber Freud macht sich immer gut.

Der einleitende Abschnitt des „Cine-Gerichts“ Kapitels endet S. 215: „Die Verdoppelung der Szene in Gericht und Film führt schließlich zu einem intriganten Doppelspiel zwischen Filmbild und Zeugenaussage, Rückblende und Erinnerung. Und der Zuschauer, der mehr weiß oder meint, mehr zu wissen als die Richter, ist zum Entscheiden ermächtigt.“

Im nächsten Abschnitt geht es um das „Kino-Dispositiv“. Vismann verstand sich als Kulturwissenschaftlerin. In dieser Disziplin redet man foucaultisch. Handliche Definitionen braucht man nicht. „Dispositive sind Anfänge, sie setzen Genesen in Gang.“ (S. 17) Aber dahinter steckt doch ein wichtiges Konzept. Das Problem ist nur, dass man sich in den Kulturwissenschaften weigert, an die relativ handfesten Begriffe der Soziologie anzuknüpfen, und sei es auch nur, um eventuelle Unterschiede und Unzulänglichkeiten aufzuzeigen. Das Dispositiv entspricht einem Stück Sozialstruktur. Es handelt sich um ein relativ fest gefügtes Ensemble von

Normen und Institutionen, Wissensbeständen und sozialen Praktiken, die immer schon vorhanden sind, wenn Menschen handeln. Konkret prägt diese Struktur die Situation, in der gehandelt wird. Der Dispositivbegriff gewinnt (u. a.) dadurch einen besonderen Touch, dass er gerne auch für bestimmte Konstellationen von materiellen Objekten oder technischen Verfahren verwendet wird, für Computer und Mobiltelefon oder eben für Theater, Gerichtssaal und Kino. Jede dieser Konstellationen bietet spezifische Möglichkeiten des Erlebens und Handelns. Und eben darin besteht das Dispositiv. Systemtheoretiker sprechen auch gern von einer Eigenlogik. Für Evolutionstheoretiker ist ein Dispositiv vielleicht ein preadaptive advance, eine Ausgangslage, die verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten bietet. Das Kino-Dispositiv wird von Vismann aber gar nicht als solches thematisiert, sondern von vornherein nur für den Gerichtsfilm angesprochen. „Die Zuschauer sind in Gerichtsfilmen ein konstitutives Element. Sie entscheiden. ... Zuschauer sind Geschworene ohne Amt.“ (S. 215) Die Zuschauer werden also in die Position der Jury versetzt, wenn sie über die Entscheidung des Gerichts nachdenken wollen, nur mit dem Unterschied, dass sie selbst unbeteiligt und unbeobachtet im dunklen Kinosaal sitzen.⁹ „Denn so wie das Theaterdispositiv den Zuschauer hervorgebracht hat, der in dem Maß zum unbeteiligten Zuschauer wird, in dem

9 Vismann stützt sich für ihre Analyse auf Carol J. Clover, *God Bless Juries!*, in: Nick Browne (Hg.): *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998, S. 255–277. Dieser Text war mir nicht zugänglich.

Berufsrichter ihn aus der Position des Sehens als Entscheider verdrängt haben, schafft das Cine-Dispositiv den unbeobachteten Beobachter als Entscheider.“ (S. 217) Das werde durch eine Kameraführung erreicht, die das Geschehen im Gericht aus dem Blickwinkel der Jury aufnehme, so dass im amerikanischen Gerichtsfilm die Jury selbst nicht ins Bild komme.¹⁰ Diese Aussage Vismanns ist kaum haltbar. Allerdings gewinnt die Jury im Film selten Profil, da aus dramaturgischen Gründen nicht zwölf Figuren vorgestellt werden können. Dagegen ist aber das dramatische Plädoyer vor der Geschworenenbank ein Standard.

Es gehört sich natürlich, dass die unsichtbare Jury im kulturwissenschaftlichen Jargon zum „blinden Fleck(en)“ aller (amerikanischen) Gerichtsfilme (S. 219) hochstilisiert wird. „Die zwölf Geschworenen“ (*Twelve Angry Men*, 1957) seien keine Ausnahme“, denn der Film dringe nicht etwa in die Jury-Beratung vor; vielmehr werde hier innerhalb der Jury selbst für eine unsichtbare Jury Gericht gespielt. „Unter dem Vorsitz des Geschworenen Davis gerät die Beratung zu einer regulären

10 Die Strukturmerkmale, die das Kino-Dispositiv ausmachen sollen, erscheinen willkürlich ausgewählt. Das Dispositiv beginnt schon bei der Besetzung eines Films. Ist die Figur des Anwalts, Angeklagten, Staatsanwalts oder Richters mit einem Star oder Nebendarsteller besetzt? Diesen Aspekt berücksichtigt Vismann später in ihrem Buch, wenn sie darauf hinweist dass im International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY) in Den Haag die Chefanklägerin Carla Del Ponte eine Starrolle gespielt habe.

Gerichtsverhandlung mit Rede und Gegenrede. Die Rollen der Anwesenden entsprechen denen im Verhandlungsraum. Es gibt Ankläger und Angeklagte, Zeugen und Richter. So geht es auch bei der Beratung zu wie in einer Gerichtsverhandlung, nur noch rationaler und braver als in Gerichtsfilmen.“ (S. 145) Später wird diese – wie ich finde – kühne Interpretation auf einen Artikel von Clover gestützt, die mit den Sätzen zitiert wird, „point, counterpoint; direct examination, cross examination ... Despite its jury-room setting, it still plays to an off-screen jury.“ (S. 220 f.). Mir ist die von Vismann herangezogene Arbeit Clovers nicht zugänglich. Stattdessen habe ich einen anderen Aufsatz von Clover gelesen, der im gleichen Jahr veröffentlicht wurde, und von dem die Autorin sagt, es handle sich um eine kürzere Version von „God Bless Juries!“ (Clover 1998). Dort (S. 403) heißt es: „In short, 12 Angry Men’s jury-focus was an experiment conducted under the sign of European art cinema, and the film’s present reputation is to a considerable extent the creation of academics and intellectuals after the fact. That reputation may be deserved, but I daresay it has somewhat deformed our perception of the place of the jury in cinema.“ Das klingt doch ganz anders. Michael Böhnke teilt Clovers Annahme, der Film sei vom European Art Cinema inspiriert, nicht und meint, der Film sei „klassisch“ im Sinne des Wortes und nicht avantgardistisch.

Was aber in erster Linie die Zuschauer in die Position der Jury versetze – so Vismann –, sei das split-knowledge-arrangement, also der Wissensvorsprung, den der Zuschauer durch Rückblenden und andere Bilder von außerhalb des Gerichtssaals vor den Gerichtspersonen gewinnt. Auch dafür beruft sie sich auf Clovers „God Bless

Juries!“ und auch insoweit finde ich in Clovers „Movie Juries“ keine Entsprechung. Die „Feststellung“ des Zuschauers im dunklen Kinosaal gilt geradezu als Inbegriff der Passivität. Eine aktive „Entscheidung“ ist in den meisten Fällen weder angestrebt noch zu erwarten. Vor allem aber: Wie kann der Zuschauer sich in der Position der Jury fühlen, wenn er offensichtlich mehr oder anderes weiß, als die Jury? Und warum sollte dann die Jury aus dem Bild genommen werden?

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 Beweis Zwecken 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 Simultan-Dolmetschen in Nürnberg. Er konstatiert zunächst, dass die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse in bis dahin unvorstellbarer Weise für akustische und visuelle Medien geöffnet wurden, um sich dann 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“ (Karstedt 1996:68). 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 Resumé: „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 ‚anteilmehrende Fotografie‘ mindestens ebensoviel dazu getan, unser Gewissen abzutöten, wie dazu, es aufzurütteln.“ (Sontag 2011:22) 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? Aber es ist wohl richtig: Die Live-Übertragung ebenso wie auf Wiederholung angelegten audiovisuellen Medien stören die Performanzleistung der mündlichen Gerichtsverhandlung.

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 buchstabierter 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.

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 das interessanteste und wichtigste.

Sechs Kameras und die Netzöffentlichkeit der Aufnahmen sorgen beim ICTY dafür, dass der Tribunalauftrag 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 Gerichtscha-

rakter 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, das 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 & Patriotto (2001) aus Italien. Und Vismann hat noch einen wichtigeren Punkt, der die inzwischen alte Problematik des Gerichtsfernsehens verblasen 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 gegen-

seitig 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 entpolitisiert 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 tribunaltypisch zu einer politischen Anklage gegen die Veranstalter des Verfahrens oder Beteiligte des Balkankonflikts umzufunktionieren, wird nicht klar.¹¹ Dagegen könne das

11 Dazu deutlicher der von Vismann nur für mangelndes Zuschauerinteresse zitierte Koskenniemi (2002).

ICTY als Gerichtsverfahren nicht gelingen, weil ihm durch die Medien das „Ding“ abhandengekommen sei. Hier wird wieder mit Worten gespielt. Aus Fernjustiz und Gerichtfernsehen 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“. ¹² 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

12 Vismann beruft sich dafür auf Nicole Labitzke (Ordnungsfiktionen. Das Tagesprogramm von RTL, Sat. 1 und ProSieben, 2009, dort S. 288). Ich kenne das Buch nicht.

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 Gerichtsverfahren 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. Triftig 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.

Klaus F. Röhl

Literatur

- Assmann, Heinz-Dieter (2011) Die Tribunalisierung des Weltverständnisses: Zur rechtlich vermittelten Konstruktion von Weltwissen und Weltvorstellung, S. 11-22 in Assmann, Heinz-Dieter, Baasner, Frank & Wertheimer, Jürgen (Hrsg.), *Szene & Tribunal - Orte der „Wertschöpfung“?* Baden-Baden: Nomos.
- Assmann, Heinz-Dieter, Baasner, Frank & Wertheimer, Jürgen (Hrsg.) (2011) *Szene & Tribunal - Orte der „Wertschöpfung“?* Baden-Baden: Nomos.
- Baer, Susanne (2011) Vom Gericht zum Tribunal? *Taz, Die Tageszeitung*, Jun. 27.
<http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/vom-gericht-zum-tribunal/>
- Bernard, Andreas (2011) Wie Gerichte mit Foto und Kamera verwildern. *Süddeutsche Zeitung*, Jun. 27.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/gerichtsprozesse-im-wandel-der-zeit-wie-gerichte-mit-foto-und-kamera-verwildern-1.1112709>
- Clover, Carol J (1998) Movie Juries. *DePaul Law Review* 48:389-405.
- Habermas, Jürgen ((1992) Bemerkungen zu einer verworrenen Diskussion. Was bedeutet „Aufarbeitung der Vergangenheit“ heute? *Die Zeit*, Apr. 3:82-85.
- Hassemer, Winfried (2011) Das große Theater des Rechts. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nov. 8:L38.
- Lanzara, Giovan F. & Patriotta, Gerardo (2001) Technology and The Courtroom: An Inquiry into Knowledge Making in Organizations. *Journal of Management Studies* 38:943-971.
- Marquard, Odo (1993) Tribunalisierung der Lebenswirklichkeit. *Spiegel der Forschung* (1):1-4.
- Mommsen, Theodor (1899) *Römisches Strafrecht*. Leipzig: Duncker & Humblot
- Niehaus, Michael (2002) Evidenz: Die Wahrheit des Films und die Wahrheit des Verfahrens, S. 19-35 in Machura, Stefan & Ulbrich, Stefan (Hrsg.), *Recht im Film*. Baden-Baden: Nomos.
- Röhl, Klaus F. (2005) Bilder in gedruckten Rechtsbüchern, S. 267-348 in Lerch, Kent D. (Hrsg.) *Recht vermitteln. Strukturen, Formen und Medien der Kommunikation im Recht*, Berlin: de Gruyter. <http://www.ruhr-uni-bochum.de/rsozlog/daten/pdf/>

- Roehl-Bilder%20in%20gedruckten%20Rechtswissenschaften.pdf
- Röhl, Klaus F. & Ulbrich, Stefan (2007) *Recht anschaulich. Visualisierung der Juristenausbildung*. Köln: Halem.
- Steinhauer, Fabian (2009) *Bildregeln. Studien zum juristischen Bilderstreit*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.
- Steinhauer, Fabian (2010) Beobachterin zweiter Ordnung. *Ancilla Juris* 3-46.
- Struck, Gerhard (2009) Recht als Tohuwabohu und als Menschheitstraum – Oder: Gibt es einen Begriff des Rechts? *Ancilla Juris* 99-111.
- Vec, Miloš (2012) Das Theater des Rechts. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 6:109-112.
- Wamhof, Georg (Hrsg.) (2009) *Das Gericht als Tribunal, oder, Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*. Göttingen: Wallstein.