

Eichmann, Arendt und das Theater in Jerusalem

Zur Semantik des Theaters in der Rezeption des Eichmann-Prozesses

Mirjam Wenzel

Literaturwissenschaftlerin und Leiterin der Medienabteilung am Jüdischen Museum Berlin

Der Prozess gegen Adolf Eichmann im Jahr 1961 fand im Jerusalemer Beit Ha'Am statt – einem Theaterraum mit Bühne und Zuschauerrängen, der eigens für diese Zwecke in einen Gerichtssaal mit einer Glasbox für den Angeklagten, einem Podest für die Richter, Protokollanten und Übersetzer, einem Zeugenstand und einer Verschalung für vier versteckte Kameras umgebaut wurde. Nicht nur der Ort, sondern auch der Ablauf des Verfahrens erinnerten zeitgenössische Beobachter und Kommentatoren – unter diesen Hannah Arendt und Susan Sontag – an zentrale Paradigmen des Theaters. Dementsprechend prägten bestimmte Vorstellungen aus der theatergeschichtlichen Tradition wie etwa die der Katharsis und Begriffe wie Bühne, Regisseur, Rolle und Zuschauer die Wahrnehmung des Prozesses. Dieser Essay zeichnet die Semantik von Theater und Gericht in der Rezeptionsgeschichte des Eichmann-Prozesses nach und konzentriert sich dabei auf Texte und Filme, die sich mit dem Verfahren selbst auseinandersetzen: den Prozessbericht von Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (1963), die Filme *VERDICT FOR TOMORROW* von Leo Hurwitz (1961) und *UN SPÉCIALISTE* von Eyal Sivan und Rony Brauman (1999) sowie die Videoinstallation "Criminal Case 40/61: Reverb" von Andrea Geyer (2009).

Ein Gerichtsprozess beginnt mit einem Zeremoniell: Von Respektsbekundungen begleitet, ziehen die Richter in den Gerichtssaal ein und eröffnen die Verhandlung. Auf Ankunft und Beginn folgt ein Verfahren von Rede und Gegenrede, das im Urteilsspruch seinen Abschluss findet. In diesem rhetorischen Feld, das weite Teile der Verhandlungen prägt, bewegen sich auch die ersten Sätze von Arendts Prozessbericht¹, der zunächst unter dem Serientitel *A Reporter at Large: Eichmann in Jerusalem* in der Zeitschrift *New Yorker* veröffentlicht wurde, noch im selben Jahr (1963) in Buchform unter dem Titel *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* bei Viking Press und ein Jahr später in deutscher Übersetzung im Piper Verlag erschien:

'Beth Hamishpath' – Das Haus der Gerechtigkeit: bei diesen Worten, die der Gerichtsdienner mit gewaltigem Stimmaufwand in den Saal ruft, springen wir von den Sitzen, denn sie verkünden die Ankunft der drei Richter, die barhäuptig, in schwarzen Roben von einem Seiteneingang her den Gerichtssaal betreten, auf der obersten

¹ Eine ausführliche Analyse des im Folgenden skizzierten textuellen Verfahrens von *Eichmann in Jerusalem* ist im ersten Kapitel meines Buchs *Gericht und Gedächtnis: Der Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre* (Göttingen 2009) zu finden.

Stufe des schräg ansteigenden, erhöhten Podiums ihre Sitze einnehmen und die Verhandlung eröffnen.²

In der englischsprachigen Ausgabe übersetzt Arendt das hebräische Wort für Gerichtshof, Beit HaMishpath, als „The House of Justice“. Mit dieser Wortwahl unterstreicht sie nicht nur die Affinität zwischen dem Gerichtshof (House of Justice), einem hohen Richter (Justice) und der Gerechtigkeit (ebenfalls Justice), die von struktureller Bedeutung für ihren Bericht ist. Der erste Satz des Buchs verbindet die Polysemantik der Wendung „House of Justice“ auch mit einer huldigenden Geste an die Richter und betont dadurch den theatralen Aspekt des Geschehens. Der Ruf des Gerichtsdieners, der die Sitzung einleitete, erwecke denselben Eindruck, so Arendt wenig später, „wie wenn im Theater der Vorhang aufgeht“.³

Yasco Horsman kommentiert diese theatrale Inszenierung des Gerichts zu Beginn von Arendts Prozessbericht mit den Worten:

By opening the book with a quotation from the ‚Beth Hamishpath‘ of the usher that raised the curtain to the legal scene, [Arendt; Erg. M.W.] suggests that her own writing opens up a literary ‚house of justice‘, comparable to the one in Jerusalem.⁴

Im Verlauf des ersten Kapitels stärkt die Prozessbeobachterin an mehreren Stellen die Analogie zwischen Theater und Gericht, die der Beginn ihres Berichts, das im Text eröffnete Gerichtsverfahren, inszeniert. Sie nimmt Bezug auf die ursprüngliche Funktion des Jerusalemer Beit Ha’am als einem „Volkstheater“⁵ und stellt den Gerichtssaal als einen Theaterraum dar, der den Zuschauern einen Platz „im Parkett und auf der Galerie“ zuweist, von dem sie auf „das Proszenium und die Bühne mit den Seitentüren für die Auftritte der Schauspieler“ blicken.⁶ In ihren Beschreibungen wird die räumliche Ordnung des Saals von zwei Blickachsen strukturiert: dem Gegenüber von Zuschauern und Richtern auf der einen und der Konfrontation zwischen Eichmann und den Zeugen, dem Verteidiger und dem Ankläger auf der anderen Seite.

Die für Arendts Bericht zentrale Achse gibt die Blickrichtung der Zuschauer wieder, die dem Blick der Richter begegnete, und, wie im Folgenden gezeigt werden soll, mit dem Begriff Gerechtigkeit in eins gesetzt wird. Rechts und links von dieser Blickachse befanden sich der kugelsichere Glaskasten des Angeklagten und der Zeugenstand, die „einander direkt gegenüber [standen; Erg. M.W.], so daß der Angeklagte und die Zeugen dem Publikum das Profil“ zukehrten.⁷ Die sich kreuzenden Blicke Eichmanns und der Zeugen

2 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. 12. Aufl. München 2003, S. 69.

3 Beit Ha’am lässt sich wortwörtlich als „Haus des Volkes“ übersetzen; vergleichbare Multifunktionseinrichtungen befinden sich in mehreren israelischen Städten und werden zumeist als Ausstellungsraum, Theater und Versammlungsort genutzt.

4 Ebd., S. 69 f.

5 Beit Ha’am lässt sich wortwörtlich als „Haus des Volkes“ übersetzen; vergleichbare Multifunktionseinrichtungen befinden sich in mehreren israelischen Städten und werden zumeist als Ausstellungsraum, Theater und Versammlungsort genutzt.

6 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 71.

7 Ebd., S. 69 f.

wurden von den Positionen des Anklägers und des Verteidigers ergänzt, die dem Zuschauerraum den Rücken zuwendeten. Im Unterschied zur erhöhten Richterbank, die das Gericht ins Zentrum des Raumes und des Berichts rückte, lag die Position Hausners nicht nur am Abgrund der Bühne; sein Auftreten wurde von Arendts Bericht auch als theatralisch kritisiert. Hausners Tendenz, „Theater zu spielen“⁸, bestand Arendt zufolge darin, dass er sich häufig „zum Publikum“ wandte,⁹ sich „gern in Szene“ setzte¹⁰ und „Posen“ einnahm, die „auf eine außergewöhnliche Eitelkeit schließen“ ließen.¹¹ Auf Anweisung des israelischen Premierministers Ben Gurions, den Arendt als „unsichtbare(n) Regisseur“¹² des Prozesses verstand, rief Hausner eine eindrucksvolle „Prozession“¹³ von Personen in den Zeugenstand, die „bereits in Büchern ihre Erfahrungen niedergelegt hatten und nun ‚bezeugten‘, was gedruckt vorlag“.¹⁴ Seine auf Wirkung bedachte Anklagestrategie hatte ihrer Meinung nach zum Ziel, die Vernichtung der europäischen Juden auf der Bühne des Gerichtssaals als eine Tragödie zu inszenieren. Aufgrund seines Verhaltens drohte das Verfahren, so Arendt, immer wieder in einen „Schauprozess“¹⁵ umzuschlagen, in dem das gezeigt werden sollte, was man gemäß der aristotelischen Tradition zu sehen wünschte: einen handlungsmächtigen Täter, den es von redemächtigen Zeugen zu überführen und von kompetenten Richtern zu verurteilen galt, und einen Gerichtsprozess, in dessen Rahmen der Holocaust als ‚Tragödie des jüdischen Volkes‘ wahrgenommen und überwunden werden sollte.

Die Affinität des Eichmann-Prozesses zum Theater fiel nicht allein Hannah Arendt, sondern auch Susan Sontag auf, die in ihrem Essay über Rolf Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* schrieb:

[T]he truth is that the Eichmann trial did not, and could not have conformed to legal standards only. [...] The function of the trial was rather that of the tragic drama: above and beyond judgment, catharsis.¹⁶

Sontags Ausführungen konzentrieren sich auf das Spannungsverhältnis zwischen den Paradigmen von Legalität und Moral auf der einen und denen einer Tragödie auf der anderen Seite. Das Verfahren gegen Adolf Eichmann bot, Sontag zufolge, zwar eine kathartische Lösung für „das tragische Ereignis des modernen Zeitalters“,¹⁷ den Holocaust, an, die es jedoch zugleich verfehlte. Der Prozess vollzog ihrer Ansicht nach zwar einen „großartigen Akt der Überantwortung“, der von den Erinnerungen und der „Erneuerung

8 Ebd., S. 70.

9 Ebd., S. 72.

10 Ebd., S. 71.

11 Ebd., S. 72.

12 Ebd., S. 71.

13 Hausner zitiert nach Tom Segev, *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*.

Übers. von Jürgen Peter Krause und Maja Ueberle-Pfaff. Reinbek 1995, S. 463.

14 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 336.

15 Ebd., S. 71.

16 Susan Sontag, „Reflections on *The Deputy*“. In: Eric Bentley (Hrsg.), *The Storm over The Deputy*. New York 1964, S. 117–123, hier S. 118.

17 Ebd., im Orig.: „the supreme tragic event in modern times“.

der Trauer“ durch die Zeugen ausging¹⁸, unterlag jedoch dem Problem, dass er so tun musste, als ob die Schuld des Angeklagten nicht von vorneherein feststand:

The trial is a dramatic form which imparts to the events a certain provisional neutrality; the outcome remains to be decided; the very word ‚defendant‘ implies that a defense is possible. In this sense, though Eichmann, as everyone expected, was condemned to death, the form of a trial favored Eichmann. Perhaps this is why some feel, in retrospect, that the trial was a frustrating experience, an anti-climax.¹⁹

Die ‚provisorische Neutralität‘ des Prozesses gegen Adolf Eichmann führte nach Ansicht Sontags dazu, dass die Urteilsverkündung nicht als tragischer Höhepunkt oder als Lösung der dramatischen Spannung wahrgenommen wurde. Das moralische Gebot, Eichmann als schuldig zu verurteilen, und die nüchterne juristische Form wiesen die theatralische Sehnsucht nach einem kathartischen Akt also von vornherein in die Schranken.

Im Unterschied zu Sontag betrachtete Arendt die Vorstellung, dass ein Gerichtsverfahren den Wunsch nach einer historischen Katharsis stillen könnte, von vornherein als problematisch. Wie insbesondere ihre Schilderung der Anklagestrategie verdeutlicht, führte sie die kathartischen Momente, die die eindringlichen Schilderungen im Zeugenstand bargen, vor allem auf die politischen Absichten zurück, die „der Regisseur“ mit dem Prozess verband. Wie Arendt zu kritisieren nicht müde wurde, bestand das von Ben Gurion vorab in mehreren Artikeln formulierte Ziel des Verfahrens nicht allein in einer Verurteilung der Taten Eichmanns, sondern vielmehr darin, den Holocaust unter einem bestimmten Blickwinkel, nämlich dem der politischen Situation Israels, zu perspektivieren und die Konsolidierung einer Geschichtsschreibung zu forcieren, die in dem von Moshe Dayan formulierten Credo münden sollte: „Das historische Erbe der sechs Millionen – der historische Imperativ, den sie uns hinterlassen haben –, besteht in der Aufgabe sicherzustellen, daß so etwas nie wieder geschehen wird.“²⁰ Arendt zufolge aber galt es, in einem Gerichtsverfahren „Fragen von scheinbar höherer Bedeutung, welche die Öffentlichkeit beschäftigen, [...] beiseite“ zu lassen und sich ganz allein dem zu widmen, was im Zentrum eines Strafverfahrens stehe, nämlich der Frage, wessen sich der Täter schuldig gemacht habe und worin seine Verantwortung bestand.

Der von Sontag kritisierte Widerspruch zwischen juristischer Form und tragischem Gegenstand, den Abläufen eines Gerichtsprozesses und den Interessen der Öffentlichkeit, bildet also den Ausgangspunkt des textuellen Verfahrens von *Eichmann in Jerusalem*. Im Unterschied zu Sontag aber wendet sich Arendt dezidiert von diesem Spannungsverhältnis ab und einem anderen Widerspruch zwischen Form und Gegenstand, nämlich den Prämissen eines Gerichtsverfahrens auf der einen und der Tat sowie der Person Adolf Eichmanns auf der anderen Seite zu. Ihre Analogie zwischen Theater und Gericht basiert auf der Überlegung, „daß beide mit dem Täter beginnen und enden“, also denjenigen „in den Mittelpunkt“ rücken, „der gehandelt hat“²¹ Arendt schildert den Prozess in Jerusalem

¹⁸Siehe ebd., S. 119: „it was primarily a great act of commitment through memory and the renewal of grief.“

¹⁹Ebd.

²⁰So Moshe Dayan in der öffentlichen Debatte über Israels Waffenverkäufe an Deutschland, die parallel zum Eichmann-Prozess stattfand; zitiert nach Segev, *Die siebte Million*, S. 487.

²¹Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 76.

als ein Verfahren, in dessen Zentrum die Notwendigkeit wie auch die Schwierigkeit stand, die Tat und das spezifisch moderne Täterprofil zu beurteilen. Ihre Perspektive rückt das Verfahren somit in die Tradition des epischen Theaters von Bertolt Brecht,²² die sie mit folgenden Worten charakterisiert:

Das epische Theater unterscheidet sich von der Dramatik der Tradition dadurch, daß es ihm nicht auf Charaktere, ihre Entwicklung in der Welt und ihre Konflikte mit ihr, ankommt, sondern auf bestimmte Geschehensabläufe unter bestimmten Umständen, die das Publikum sofort als seine eigenen in typisierter Form zu verstehen hat, und in welchen Typen agieren, deren Verhaltensweisen am Maßstab der Ereignisse selbst gemessen werden.²³

Ganz im Sinne dieser Beschreibung von Brechts epischem Theater konzentriert sich *Ein Bericht von der Banalität des Bösen* auf die Rekonstruktion der Tat Adolf Eichmanns. Arendt eruiert deren Umstände und porträtiert den Angeklagten nicht etwa als monströsen Charakter, sondern als Typus eines modernen Schreibtischtäters, der unter den Bedingungen totalitärer Herrschaft weit verbreitet ist. Sie betont den exemplarischen Charakter des Verfahrens und bemüht sich darum, moralische und juristische Maßstäbe zu finden, mit denen das Ereignis des Holocaust und die Verhaltensweise Eichmanns adäquat erfasst werden könnten.

Arendts Prozessbericht nimmt eine Distanz zu dem Dargestellten ein, die jenem Abstand entspricht, mit dem Brechts ‚Demonstrant‘ in der Abhandlung „Die Straßenszene“ den von ihm bezeugten Autounfall wiedergibt. Das Charakteristische dieser Demonstration besteht Brecht zufolge darin, „daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.“²⁴ Ebenso wie Brechts anti-aristotelische Dramatik darauf abzielt, die „Einfühlung“²⁵ des Zuschauers in das dargestellte Geschehen zu unterminieren, um dessen politische Urteilsfähigkeit zu steigern, lässt sich Arendts Untersuchung der Frage, wie die Beteiligung des „Fachmann[s] in der Judenfrage“²⁶ an dem Vernichtungsgeschehen einzuschätzen sei, als ein Versuch verstehen, ihre Leser zu „Fachleuten“²⁷ für das historische Geschehen zu machen. Um dies zu ermöglichen, nimmt Arendt die Rolle des Demonstrierenden in Brechts Straßenszene ein und

22Der Stellenwert von Brechts dramatischen und lyrischen Arbeiten für die Konzeption von Eichmann in Jerusalem wird nicht nur in dem vorangestellten Motto aus Brechts Gedicht „Deutschland“, sondern auch in folgendem Ausspruch deutlich: „Als ich mein Buch Eichmann in Jerusalem schrieb, hatte ich diese Brecht’schen Zeilen („Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch‘ [aus dem Epilog zu Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui]) noch nicht gelesen, ich kannte sie noch nicht. Aber eine meiner Hauptabsichten war, die Legende von der Größe des Bösen, von dessen dämonischer Macht, zu zerstören“ (Arendt, „Fernsehgespräch mit Roger Errera“. In: dies., *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*. Hrsg. von Ursula Ludz. München 1996, S. 116-133, hier S. 131).

23Arendt, „Der Dichter Bertolt Brecht“. In: *Die neue Rundschau* 61 (1950), S. 53–67, hier S. 61.

24Bertolt Brecht, „Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“. In: ders., *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt/Main 1993, S. 90–105, hier S. 90 f.

25Ders., „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“. In: ders., *Schriften zum Theater*, S. 63.

26Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 110.

27So Brechts Bezeichnung für den Zuschauer im epischen Theater; siehe Brecht, „Literarisierung des Theaters. Anmerkungen zur Dreigroschenoper“, in: ders., *Schriften zum Theater*, S. 29.

zeigt an einem spezifischen Fallbeispiel, wie schwierig und zugleich notwendig es ist, die Tat einer einzelnen Person im Rahmen der industriellen Massenvernichtung zu verstehen und über sie zu richten.

Den konstitutiven Abstand zum Geschehen, den diese Rolle mit sich bringt, legitimiert Arendt mit dem Hinweis auf die „ungekünstelt[e]“, „nüchtern[e] und intensiv[e]“ Verhandlungsführung der drei Richter, die „der größten Versuchung, in dieser Inszenierung schließlich doch Theater zu spielen“²⁸, widerstanden habe.

Sie beruft sich dabei auf folgende Worte des Vorsitzenden:

Wenn ein Gericht amtiert, dann sind die Richter, aus denen es sich zusammensetzt, Menschen aus Fleisch und Blut, mit Gefühlen und Empfindungen, aber es ist ihnen durch das Gesetz die Pflicht auferlegt, diese Gefühle und Empfindungen in den Hintergrund zu stellen. [...] Es läßt sich nicht leugnen, daß die Erinnerung an die Massenmorde der Nazis jeden Juden erschüttert, aber solange dieser Fall uns vorliegt, wird es unsere Pflicht sein, dieses Gefühl zurückzudrängen, und diese Pflicht werden wir erfüllen.²⁹

Die Erschütterung, mit der die Richter den Zeugnissen unerhörter Leiden zuhörten, erweckte, so Arendt weiter, beim Publikum „nie“ den Eindruck, „zur Schau getragen“ zu sein.³⁰ Dank der richterlichen Sublimationsleistung hatte das Verfahren, so Arendt, trotz der staatsanwaltlichen Theatralik dennoch einen „nüchtern(en)“ Charakter.³¹ Im Sinne Arendts erinnerte der Prozess vor allem deshalb an die Parameter des epischen Theaters, weil er von der metonymischen Verbindung zwischen Gerechtigkeit, Gericht und den Richtern sowie deren Verlängerung in die Reihen der Zuschauer getragen wurde. Die entscheidenden Vorgänge ihres Prozessberichts vollziehen sich dementsprechend auf der zentralen Blickachse im Gerichtssaal: der Blickverbindung zwischen den Zuschauern und den Richtern. Über eben diese Blickachse wacht in ihrem Text „ein strenger Herr [...] als der Premierminister mit all seiner Macht“, nämlich die Gerechtigkeit. Diese verlange, so Arendt, „äußerste Zurückhaltung und den Abbruch aller Beziehungen zur Öffentlichkeit“, lasse „gerade noch die Trauer, aber nicht einmal den Zorn“ zu und diktiere „strenge Enthaltensamkeit gegenüber allen Verlockungen, sich durch Scheinwerfer, Kameras und Mikrophone ins Rampenlicht zu spielen“.³² Die Gerechtigkeit gebiete, dass das dramatische Geschehen sich an die Prämissen eines juristischen Verfahrens halte, sich auf eine Ermittlung der Fakten konzentriere und vor öffentlichen und emotionalen Einflüssen verschließe.

Arendt erhebt die Frage des emotionalen Abstands zum Geschehen nicht nur zu einem gerechten Anliegen, sondern auch zum Dreh- und Angelpunkt der eigenen Darstellung. Sie nimmt damit folgende Überlegungen von Peter Weiss zum Dokumentartheater gewissermaßen vorweg:

²⁸Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 70.

²⁹Ebd., S. 318.

³⁰Ebd., S. 70.

³¹Ebd.

³²Ebd., S. 72.

Das dokumentarische Theater kann die Form eines Tribunals annehmen. Auch hier hat es nicht Anspruch darauf, der Authentizität eines Gerichtshofs von Nürnberg, eines Auschwitzprozesses in Frankfurt, eines Verhörs im amerikanischen Senat, einer Sitzung des Russell-Tribunals nahezukommen, doch kann es die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen. Es kann, durch den Abstand, den es gewonnen hat, die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her nachvollziehen, die sich im ursprünglichen Fall nicht stellten.³³

Als Beobachterin zweiter Ordnung im Sinne Luhmanns, die den Beobachtern erster Ordnung, den Richtern, nicht nur gegenübersteht, sondern diese auch als Beobachter wahrnimmt,³⁴ verfasst Arendt eine Prozessbeschreibung, die eine szenische Darstellung des Geschehens vornimmt und dieses zugleich mit ostentativem Abstand unter „Gesichtspunkten“ analysiert, die „sich im ursprünglichen Fall nicht stellten“. Ihr *Bericht von der Banalität des Bösen* gleicht einem textuellen „Tribunal“, das nicht nur prozessiert, was „im Sinne der Gerechtigkeit“ hätte verhandelt werden sollen, sondern auch darstellt, wonach „die Stimme der Gerechtigkeit“³⁵ verlangt, nämlich den Fall Adolf Eichmann in einem Urteil abzuschließen. Cornelia Vissmann und Thomas Weitin haben die aporetische Situation, die diesem textuellen Verfahren zugrunde liegt, wie folgt auf den Punkt gebracht:

Das Dilemma, nicht *nicht* entscheiden zu können, erfährt bei Hannah Arendt eine entscheidende Umwertung. Den Eichmann-Prozess vor Augen, in dem ein Urteil über jemanden gefällt werden muss, der den Typ desjenigen verkörpert, der sich niemals ein Urteil anmaßt, wird Urteilen – Judging – zu einer notwendigen Tätigkeit, ohne die kein Verstehen und keine Verantwortlichkeit möglich ist.³⁶

Eichmann in Jerusalem setzt die Tätigkeit des Urteilens in Szene. Diese gipfelt im Epilog, der, wie Arendt selbst hervorhebt, nicht mehr „einfache Berichterstattung“, sondern eine in Szene gesetzte Urteilsverkündung ist, die sich nicht auf existierendes Recht beruft, sondern neues Recht setzt. Getragen von der Spannung zwischen Eichmanns Unfähigkeit, eigenständig zu denken, und der moralischen wie politischen Notwendigkeit, den Fall beurteilen zu müssen, betont ihr Bericht die Notwendigkeit „zu urteilen, und zwar kräftig“.³⁷ Er bezieht sich mit dem Motto „O Deutschland, bleiche Mutter“ auf Bertolt Brecht, be-

33 Peter Weiss, „Notizen zum dokumentarischen Theater“. In: ders., *Rapporte 2*. Frankfurt/Main 1971, S. 91–104, S. 91–104, hier S. 100.

34 Siehe dazu Niklas Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1995, S. 16: „[D]ieser Beobachter muß sein Beobachten auf einer Ebene zweiter Ordnung organisieren, will er einem sich selbst in seinen Grenzen bestimmenden Objekt gerecht werden oder dies auch nur als Thema zulassen. Er muß sein Objekt als einen Beobachter beobachten, das heißt: als ein Objekt, das sich selbst an der Unterscheidung von System und Umwelt orientiert.“

35 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 71.

36 Cornelia Vissmann, Thomas Weitin, „Einleitung“. In: dies. (Hrsg.), *Urteilen / Entscheiden*. München 2006, S. 7–16, hier S. 15.

37 Arendt an Scholem, Brief vom 20. Juli 1963. In: dies., *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*. Hrsg. von Eike Geisel und Klaus Bittermann. Übers. von Eike Geisel. Berlin 1989, S. 71–79, hier S. 75.

ginnt mit einer szenischen Huldigung an die Gerechtigkeit und endet mit den pathetischen Worten der abschließenden Urteilsverkündung:

So bleibt uns also nur übrig, daß Sie eine Politik gefördert und mitverwirklicht haben, in der sich der Wille kundtat, die Erde nicht mit dem jüdischen Volk und einer Reihe anderer Volksgruppen zu teilen, als ob Sie und Ihre Vorgesetzten das Recht gehabt hätten, zu entscheiden, wer die Erde bewohnen soll und wer nicht. [...] Dies ist der Grund, der einzige Grund, daß Sie sterben müssen.³⁸

Arendts posthum an Eichmann gerichtetes Urteil entscheidet über dessen Unfähigkeit, zwischen Recht und Unrecht zu differenzieren, indem es herausstellt, dass der Angeklagte als Vollstrecker eines massenhaft ausgestellten Todesurteils operierte. Es unterstreicht, dass eine Versöhnung mit dem Angeklagten unmöglich sei, weil dieser jegliche Solidarität zwischen den Menschen aufgekündigt habe. Und es schließt den dialektischen Prozess der Urteilsfindung ab, in den die Leser im Verlauf ihrer Lektüre involviert werden.

Das textuelle Gerichtsverfahren, das Arendts Prozessbericht in Szene setzt, beginnt und endet nicht nur mit einer performativen Doppelung von Anfang und Ende eines Prozesses. Es gleicht einem Dokumentarstück, das seine Zuschauer, die Leser, in einen Prozess der Urteilsbildung involvieren will und nicht nur sachlich und unparteiisch, sondern auch in besonderem Maße der Gerechtigkeit verpflichtet zu sein meint.

Der Film *UN SPÉCIALISTE: PORTRAIT D'UN CRIMINEL MODERNE* von Eyal Sivan und Rony Brauman, der 1999 zum ersten Mal auf der Berlinale gezeigt wurde, bezieht sich im Abspann explizit auf Arendts Prozessbericht. Er besteht ausschließlich aus historischem Material, nämlich den filmischen Aufzeichnungen, die während des Prozesses von vier Kameras unter der Regie von Leo Hurwitz aufgenommen wurden und etwa 90 Bänder, also 350 Stunden Videomaterial umfassen. Der Film rekonstruiert nicht etwa die Reihenfolge, in der das Material ursprünglich gedreht wurde, sondern nimmt eine szenische Montage einzelner Ausschnitte vor. Darüberhinaus unterzieht er das dokumentarische Material einer intensiven Nachbearbeitung, indem er nicht nur Farb- und Tonkorrekturen vornimmt, sondern auch Geräusch-, Licht- und Überblendungseffekte einsetzt. Benjamin Robinson beschreibt die Absicht dieses Postproduktionsverfahrens wie folgt:

Using Brechtian effects such as an eerie, quasi-industrial soundtrack, film-tinting, and digital manipulations of light, space, and motion, Sivan and Brauman remind viewers that the film... is indeed an artful condensation of a four-month trial.³⁹

Un Spécialiste beginnt mit einem Vorspann, in dem die Protagonisten der Handlung namentlich vorgestellt werden:

³⁸Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 404

³⁹Benjamin Robinson, „The Specialist’ on the Eichmann Precedent: Morality, Law, and Military Sovereignty“. In: *Critical Inquiry* 30 (Autumn 2003), S. 63-97, hier: S. 67.

Adolf Eichmann – Angeklagter, Robert Servatius – Anwalt der Verteidigung, Gideon Hausner – Generalstaatsanwalt, Gabriel Bach, Ya'akov Bar Or – Vertreter der Staatsanwaltschaft, Moshe Landau – Vorsitzender, Richter Benjamin Halevi, Richter Yitzhak Raveh – in einem Film von Eyal Sivan und Rony Brauman.

Dieser der Gattung des Spielfilms entlehnte Auftakt betont nicht nur, dass die im Folgenden zu sehenden Personen eine Rolle spielen, sondern unterscheidet auch zwischen Person und Funktion im Prozess. In dieser Unterscheidung zeigt sich nicht allein der Brecht'sche Gestus der Demonstration, sondern auch ein spezifisches Merkmal des Films, nämlich eine Intervention in die Verlässlichkeit historischer Fakten und Narrative: Der Vorspann unterläuft nicht nur die Differenz zwischen Dokumentar- und Spielfilmkonventionen, Fakt und Fiktion, Geschichte und Gedächtnis. Er suggeriert auch, dass der nun folgende Film – gleich einem Theaterstück – anders hätte besetzt werden, Eichmann also etwa den Generalstaatsanwalt und dieser den Angeklagten hätte spielen können.

Der auf diesen Vorspann folgende Prolog des Films betont eben diese Affinität des Gezeigten zum Theater, indem er zunächst einen Blick auf den menschenleeren Ort der Handlung, das zu einem Gerichtssaal umgebaute Beit Ha'am zeigt und diesen dann sukzessive mit Personen anreichert. Inmitten der nachträglich hinzugefügten Geräusche und Stimmen lassen sich die Aufzählung der fünfzehn Anklagepunkte und die Begriffe „Crimes against the Jewish People“ und „Crimes against humanity“ identifizieren, die von dem ersten O-Ton des Films: dem Ruf der Worte „Beit HaMishpath“ abgelöst werden. Der Einzug der Richter in den Gerichtssaal, der den Prozess wie auch Arendts Bericht eröffnet und dem babylonischen Stimmengewirr im Film ein Ende setzt, wird in UN SPÉCIALISTE aus Eichmanns Perspektive wiedergegeben. Der Film unterstreicht damit bereits zu Beginn den Blickwinkel, unter dem das Geschehen im Gerichtssaal thematisiert wird. Denn es sind weniger die Zeugenaussagen, sondern vielmehr der Mann im Glaskasten, der im Zentrum der filmischen Handlung steht. Dementsprechend rekurriert UN SPÉCIALISTE vor allem auf Aufnahmen aus dem zweiten Teil des Prozesses, dem Kreuzverhör mit Eichmann, das von der 75. bis zur 109. Sitzung, also vom 20. Juni bis 25. Juli 1961 andauerte. In welchem Maße der Film dabei von dem chronologischen Ablauf des Verfahrens abweicht, wird bereits in der gezeigten Eröffnungssequenz deutlich, die nicht etwa mit der ersten, sondern der siebten Sitzung beginnt, die einleitenden Sätze von Hausners Eröffnungsrede sowie einen Ausschnitt aus seinen Ausführungen während des Kreuzverhörs am 13. Juli 1961 wiedergibt. Dabei unterstreicht – ganz im Sinne Arendts – das Zeitraffer-, Überblendungs- und Verfremdungsverfahren, dem die Rede des Generalstaatsanwalts unterzogen wird, die Theatralik von dessen Auftritt. Der Hauptteil des Films ist in 13 Kapitel untergliedert, die Schuld und Verantwortung Eichmanns erörtern und dabei systematisch auf die verschiedenen Topoi aus Arendts Prozessbericht rekurrieren – wie etwa auf die Frage, ob Eichmann Befehlen gehorcht habe oder aber selbst Befehlsgeber war, inwiefern er ein Gewissen hatte, worin seine spezifische Verantwortung in der Planung der systematischen Ermordung bestand, was seine Sprache und sein Denken kennzeichnete und wie seine Zusammenarbeit mit den so genannten „Judenräten“ aussah. In Ergänzung zu Arendts Beobachtungen im Gerichtssaal hebt der Film dabei das penible bürokratische Denken und Handeln Eichmanns hervor, indem er zeigt, wie dieser

während der Verhandlungen mitschreibt, in den Unterlagen blättert, einzelne Aufzeichnungen in den Akten verifiziert und diese dem Gericht entgegenhält.

Auch wenn UN SPÉCIALISTE sich weitgehend an die Topoi von *Eichmann in Jerusalem* hält, unterscheidet sich das Vorgehen des Films dennoch wesentlich von dem textuellen Verfahren Arendts. Dies wird insbesondere am Ende des 13. Kapitels deutlich, das den im Glaskasten sitzenden Eichmann in der Totalen zeigt und in der digitalen Nachbearbeitung des Materials sukzessive alle ihn in umgebenden Accessoires: Tische, Stühle, Mikrophone, Wächter und Akten entfernt. Anstatt das Urteil wiederzugeben oder aber – wie Arendt – dem Ausgang des Prozesses ein eigenes Urteil entgegenzuhalten, stellt das Ende des Films den Täter gewissermaßen frei.

Diese De-Kontextualisierung der Figur Adolf Eichmann wird von einer Schnitttechnik begleitet, die das historische Material derart neu strukturiert, dass dem Zuschauer jeglicher Anhaltspunkt fehlt, um das Gesehene dem ursprünglichen Kontext zuordnen zu können. Sivan und Brauman unterlaufen nicht nur die Chronologie der Verhandlungen, sie schneiden, wie insbesondere Stewart Tryster nachgewiesen hat,⁴⁰ auch Ausführungen zusammen, die in vollkommen verschiedenen Zusammenhängen getätigt wurden. Die Zusammenstellung von Fragen und Antworten und die Kürzungen innerhalb einzelner Ausführungen legen Bedeutungszusammenhänge nahe, die sich nicht am historischen Material verifizieren lassen. Sivans und Braumans Postproduktion nimmt also sowohl eine De-Kontextualisierung einzelner Szenen, als auch eine Enthistorisierung des dokumentarischen Materials vor, was, so Gal Raz, folgende Implikationen hat:

In addition to the distortion of the chronology of the trial, the film also creates a sort of ‚historical vertigo‘ by avoiding relevant information regarding Israeli and international public opinion about the case and the omission of the specific dates for its opening and the conclusion.⁴¹

Das ‚historische Schwindelgefühl‘, welches Gal Raz als einen Effekt der De-Kontextualisierung beschreibt, korrespondiert mit den Kameraperspektiven, die der Film mit Vorliebe verwendet. Anstatt das Geschehen im Gerichtssaal aus der Sicht der Zuschauer wiederzugeben und damit eben jene Blickachse aufzugreifen, die Arendts Prozessbericht strukturiert, rekuriert UN SPÉCIALISTE vor allem auf Aufnahmen, die sich auf der Blickachse zwischen Eichmann, Servatius, Hausner und den Zeugen bewegen. Das Schnitt-Gegen-schnitt-Verfahren des Films vollzieht nicht nur eine Gegenüberstellung von Eichmann und Hausner, es strengt darüber hinaus auch einen Vergleich zwischen Körperhaltung und Redeweisen der beiden Personen an. Dieser Vergleich beschränkt sich nicht allein auf das Feld von Ästhetik und Rhetorik, sondern gilt durchaus auch den politischen Systemen, die Eichmann und Hausner repräsentieren.

Der Verzicht auf die Wiedergabe des Urteils, die De-Kontextualisierung von Aussagen und Szenen wie auch der Wegfall jeglichen Hinweises auf die politischen wie historischen Zusammenhänge des Verfahrens, hat nicht nur zur Folge, dass der Film seine Zuschauer

⁴⁰Siehe u.a. Stewart Tryster, „Der wahre Spezialist“. In: Fritz Bauer Institut, *Einsicht 05* (2011), S. 48-54.

⁴¹Gal Raz, „Actuality of Banality: Eyal Sivan’s ‚The Specialist‘ in Context“. In: *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 24 (2005), Nr. 1, S. 4-21, hier: S. 11.

mit einem ‚Schwindelgefühl‘ entlässt, sondern unterscheidet UN SPÉCIALISTE auch von dem Urteilsverfahren, das Arendt in ihrem Prozessbericht anstrengt. Das Theater, als welches der Film des Jerusalemer Prozess wiedergibt, hat im Unterschied zu dem textuellen Verfahren Arendts also keinerlei didaktische Funktion, sondern vielmehr einen denunziatorischen Charakter: Es stellt das Verfahren als Schauprozess dar. Die Abwesenheit jedweder glaubwürdigen dritten Instanz – sei es nun der Richter, der Zuschauer oder ein Kommentator –, die ein Urteil über Eichmann fällen könnte, zeigt darüber hinaus, in welchem Maße die Wahrnehmung des Eichmann-Prozesses von Eyal Sivan und Rony Brauman sich von der zeitgenössischen filmischen Rezeption unterscheidet:

Leo Hurwitz, der unmittelbar nach Ende der Verhandlungen und noch vor der Urteilsverkündung das unter seiner Regie entstandene Material zum ersten zusammenhängenden Kinofilm über den Eichmann-Prozess zusammenstellte, maß nämlich einer dritten Figur, die das Geschehen – ganz im Sinne Brechts – einordnet, eine besondere Bedeutung bei. Sein halbstündiger Dokumentarfilm VERDICT FOR TOMORROW (US 1961) wird von dem Radio- und Fernsehmoderator Lowell Thomas eröffnet, der das dokumentarische Material im Verlauf des Films kommentiert und dabei betont, in welchem Maße das Geschehen im Gerichtssaal der dramatischen Handlung auf einer Theaterbühne gleiche, das es nun mit Hilfe der Kamera zu beurteilen gelte, indem er etwa räsontiert:

Through the eyes of the camera the whole world had a front room seat in the historical courtroom-drama.

Der Film VERDICT FOR TOMORROW nimmt das Urteil im Eichmann-Prozess vorweg, indem er die Kamera zum Ermittler ernannt und Ausschnitte aus dem Gerichtsverfahren mit historischen Dokumentaraufnahmen von den nationalsozialistischen Verbrechen kombiniert. Er ermuntert die Zuschauer im Kinoraum noch vor Ende des Prozesses, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Sich direkt an das Publikum wendend, fragt Lowell Thomas:

What will the verdict be? What purpose has the trial served?... We hope, this has made you stop and think, so as to render your own final verdict.

Der Urteilsbildungsprozess, zu dem VERDICT FOR TOMORROW anregt, indem er die Kamera zum Ermittler und die gezeigten Bilder zum Beweismaterial erhebt, bezieht sich nicht allein auf die Taten des Angeklagten Adolf Eichmann. Der Film legt seinen Zuschauern auch nahe, das Jerusalemer Gericht selbst zu beurteilen. Er zeichnet das juristische Verfahren nicht nur nach, sondern dupliziert und justiert es zugleich. Das filmische Verfahren, dessen VERDICT FOR TOMORROW sich bedient, um mit und über den Jerusalemer Prozess zu urteilen, gleicht in vielerlei Hinsicht dem textuellen Verfahren von *Eichmann in Jerusalem*. Beide geben das Geschehen im Gerichtssaal wie auch die historischen Vorkommnisse mit einer gewissen Distanz wieder, um die Zuschauer und Leser – ganz im Sinne der Notizen zum Dokumentartheater von Peter Weiss – in eine „Stellung des Beobachtenden und Analysierenden“⁴² zu versetzen und so zu einem abschließenden Urteil zu ermuntern. Und beide appellieren an ihre Rezipienten, das Verbrechen, das von Eichmann und

⁴²Weiss, „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in: ders., *Rapporte 2*, S. 97.

seinesgleichen an der Menschheit verübt wurde, nicht nur zu beurteilen, sondern sich auch dafür verantwortlich zu erklären, dessen Wiederholung vorzubeugen.

Nicht nur *VERDICT FOR TOMORROW* und *Eichmann in Jerusalem* unterstreichen – ob nun in der Figur des Kommentators, Richters oder Zuschauers – die Bedeutung der dritten Instanz; auch in der 6-Kanal-Videoinstallation *Criminal Case 40/61: Reverb* von Andrea Geyer haben die Äußerungen von Reporter und Richter eine zentrale Funktion.⁴³ Die anlässlich einer Einzelausstellung der Künstlerin an der University of California (Irvine) entstandene Arbeit besteht aus sechs in einem Kreis aufgestellten Monitoren oder Projektionsleinwänden, die jeweils einen Videofilm zeigen, der prototypische Gesten und Äußerungen von sechs verschiedenen Figuren inszeniert. Die Videos sind so miteinander synchronisiert, dass ihre Äußerungen sich aufeinander zu beziehen scheinen. Alle Figuren werden von ein und derselben Schauspielerin (Wu Ingrid Zang) dargestellt und befinden sich im Zentrum des Bildes: sie sitzen oder stehen an einem Tisch, auf dem sich entweder Akten und Bücher oder Mikrophone oder ein Radio befinden. Hinter ihnen erstreckt sich eine braune, verschlossene Archivregalwand über die gesamte Breite des Bildes. Auch wenn die sechs Figuren sich allein in Mimik, Gestik und Kleidungsstil voneinander unterscheiden, weist die Arbeit ihnen dennoch distinkte Rollen zu, indem sie ihre Funktionen im Prozessgeschehen wie folgt benennt: Accused, Defense, Judge, Audience, Prosecutor, Reporter.

Im Unterschied zum Vorspann von *UN SPÉCIALISTE* werden Geschichte und Identität der Figuren in Geyers Installation nicht identifiziert. Die Installation überlässt es vielmehr dem Betrachter, in ihnen die Schemen historischer Personen zu erkennen. Dabei fungieren die Mimik, Gestik und Accessoires, mit denen sie dargestellt werden, als Codes, deren Dechiffrierung auf die Bekanntheit des mediatisierten Prozessgeschehens setzt. Dementsprechend lässt sich auch die Rolle des Reporters unschwer einer distinkten historischen Person, nämlich Hannah Arendt zuordnen. Die Videoarbeit zitiert sowohl aus *Eichmann in Jerusalem*, als auch aus anderen Büchern der Autorin, wie etwa *The Origin of Totalitarianism*. Sie unterstreicht den deiktischen Gestus der Formulierungen Arendts und stellt diesem die Rhetorik des Richters zur Seite, dessen Ausführungen ebenfalls über die konkrete Situation im Gerichtssaal hinausweisen. Dabei eröffnen die Äußerungen von Reporter und Richter eine gleichermaßen abstrahierende wie auch erklärende Perspektive auf das Prozessgeschehen selbst.

Während Eyal Sivan und Rony Brauman im Vorspann ihres Films zwischen Person und Rolle, Fakt und Fiktion differenzieren, dient das historische Geschehen der Installation von Andrea Geyer lediglich als Referenz. Die dargestellten Personen sind tot und die Archivschränke mit ihren Hinterlassenschaften, dem dokumentarischen Material, das Sivan und Brauman bearbeiteten, verschlossen. Im Unterschied zu *VERDICT FOR TOMORROW*, *UN SPÉCIALISTE* und *Eichmann in Jerusalem* geht die Arbeit von Geyer also konsequent davon aus, dass der Holocaust und seine unmittelbare Nachgeschichte vergangen, die Zeitzeugen verstorben sind und ihre Zeugnisse nunmehr als Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses re-inszeniert und verstanden werden müssen. Dies wird bereits im Titel *Cri-*

⁴³ Dies wird insbesondere in dem Trailer deutlich, den die Künstlerin zusammen mit Ausschnitten aus den sechs verschiedenen Videos auf ihrer Website veröffentlichte; siehe URL:

http://www.andreageyer.info/projects/criminal_case/CriminalCase.htm (4. November 2011)

minal Case 40/61: Reverb deutlich, der mit dem Ausdruck „Reverb“ (dt.: Hall) unterstreicht, dass das Gezeigte auf Beobachtungen dritter Ordnung basiert, die das historische Geschehen anhand des Archivs, in dem Beobachtungen zweiter Ordnung aufbewahrt werden, zu rekonstruieren und zu verstehen suchen.

Geyers Installation stellt nicht nur einen Nachhall von Geschichte dar, sie nimmt auch ein Re-Enactment von Texten und filmisch dokumentierten Gesten vor, das seinerseits erneut Theater ist und sein will. Die Arbeit transformiert die historischen Aussagen zu prototypischen Sprechakten und unterstreicht deren performativen Charakter. Die inszenierten Figuren handeln, indem sie sprechen. Der Raum, der sich zwischen den sechs Monitoren entfaltet, bildet einen theatralen Ort, an dem Handlungsträger interagieren. Die Installation gleicht also einer Theateraufführung, in deren Zentrum der Betrachter steht, der eben diesen Raum betreten muss, um die Installation wahrnehmen zu können. Der Anfang der Arbeit mit Hannah Arendts Überlegungen zum Verstehen kann deshalb sowohl als ein Motto von „Criminal Case 40/61: Reverb“, als auch als eine Aufforderung an den Betrachter verstanden werden:

Comprehension [...] means the [...] attentive facing up to, and resisting of, reality - whatever it may be.⁴⁴

Mit dieser Aufforderung spielt die Installation zwar auf den Prozess der Urteilsbildung an, den Arendts Prozessbericht inszeniert, schreibt diesen aber nicht fort. Während Eichmann in Jerusalem sich der Aufgabe widmet, ein adäquates Urteil über die Taten Eichmanns und mithin über Geschichte fällen zu wollen, bildet das historische Geschehen in der Installation von Geier lediglich den Ausgangspunkt einer audio-visuellen Reflexion über den Prozess der Urteilsbildung selbst. Eichmann in Jerusalem und Verdict for Tomorrow leiten die Leser und Zuschauer dazu an, eine Lehre aus der Vergangenheit zu ziehen, indem sie den Prozess als Theaterstück wiedergeben. Das Theater, als welches die Sprechakte, die im Zusammenhang mit dem historischen Verfahren getätigt wurden, in *Criminal Case 40/61: Reverb* inszeniert werden, hat hingegen keinerlei Aufgabe mehr: Es ist bloßes mediales Ereignis.

⁴⁴Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*. Überarb. Aufl. New York 2004, S. XXVI.