

Reidun Røe

Partizipation an der Urteilsfindung

anhand von Ferdinand von Schirachs
Gerichtsdrama *Terror*

Masteroppgave i Tysk
Veileder: Prof. Dr. Ingvild Folkvord
November 2022

Reidun Røe

Partizipation an der Urteilsfindung

anhand von Ferdinand von Schirachs Gerichts драма
Terror

Masteroppgave i Tysk
Veileder: Prof. Dr. Ingvild Folkvord
November 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Ferdinand von Schirachs rettsdrama *Terror* (2015) behandler et aktuelt politisk og etisk dilemma, hvor tilskuerne blir tildelt rollen som dommere og må ta stilling til skyldspørsmålet. Denne masteroppgaven undersøker hvordan stykket tematiserer og muliggjør deltakelse – og hvilket potensial teateret har som demokratisk arena. Oppgaven tilhører det tverrfaglige forskningsfeltet Rett og litteratur og har flere teoretiske innfallsvinkler, med et gjennomgående litteratursosiologisk perspektiv. Det estetiske, deltakende eksperimentet i *Terror* avsluttes ikke når teppet faller, men åpner i etterkant opp for nye refleksjoner og diskusjoner i det offentlige ordskiftet om rettsvesen og demokrati. Stykket viser dermed hvordan litteratur med politiske og filosofiske dimensjoner kan krysse grensen mellom fiksjon og virkelighet og bidra til å styrke samfunnsdebatten.

Abstract

Ferdinand von Schirach's court drama *Terror* deals with a current political and ethical dilemma, where the audience is assigned the role of judge and must decide on the question of guilt. This master's thesis examines how the play thematizes and enables participation – and what potential the theater has as a democratic arena. The thesis belongs to the interdisciplinary research field of Law and Literature and has several theoretical approaches, with a consistent literary sociological perspective. The aesthetic, participatory experiment in *Terror* does not end when the curtain falls, but afterwards opens new reflections and discussions in the public discourse on law and democracy. The play thus shows how literature with political and philosophical dimensions can cross the border between fiction and reality and contribute to strengthening the social debate.

Inhaltsverzeichnis

1. Das Publikum muss entscheiden	3
1.1. Autor und Werk.....	5
1.2. Ein Stück der Stunde.....	8
1.3. Forschungsfragen und Gliederung der Masterarbeit	10
2. Theoretische und methodische Zugänge	11
2.1. Recht und Literatur	11
2.2. Rechtskultur und Poetik.....	13
2.3. Gericht und Theater.....	15
2.4. Dramenanalyse und Rhetorik	17
2.5. Literatursoziologie und Partizipation.....	19
3. Ein Drama der Gegenwart	23
3.1. Handlung und realpolitischer Hintergrund	24
3.2. Thematischer Schwerpunkt	28
3.3. Gattung, Raum und Zeit.....	32
3.4. Stil und Sprache.....	34
3.5. Moralphilosophie und Rechtstraditionen.....	37
4. Akteure und Interaktionen im Gericht	41
4.1. Der Richter und die Schöffen.....	42
4.2. Der Angeklagte	43
4.3. Der Zeuge	49
4.4. Die Zeugin	51
4.5. Die Staatsanwältin.....	54
4.6. Der Verteidiger.....	61
4.7. Die Urteilsfindung	66
5. Recht und Politik auf der Bühne.....	69
5.1. Die Zuschauer als Mitspieler.....	70
5.2. Wiederaufführung der Tat	72
5.3. Die Tradition des Gerichtsdramas.....	73
5.4. Der schreibende Anwalt.....	76
6. Das Theater als demokratische Arena	82
6.1. Terror als Diskursmotor	83
6.2. Rezeption und Kritik	85
6.3. Die moralische Anstalt.....	90
6.4. Partizipation als Bewusstwerdung.....	92
7. Schlussfolgerung und Ausblick	96
Literaturverzeichnis.....	98

Wir müssen verstehen, wie wir wurden, wer wir sind. Und was wir wieder verlieren können. Wir gaben uns selbst Gesetze, wir erschufen eine Ethik, die nicht den Stärkeren bevorzugt, sondern den Schwächeren schützt. Das ist es, was uns im höchsten Sinn menschlich macht: die Achtung vor unserem Nebenmenschen. Die englische *Magna Carta*, die amerikanische *Bill of Rights*, die französische *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* und die heutigen Verfassungen der freien Welt – das sind unsere Siege über die Natur, Siege über uns selbst.

Ferdinand von Schirach

1. Das Publikum muss entscheiden

Jurist und Schriftsteller Ferdinand von Schirach wagt mit dem Gerichts drama *Terror* (2015) ein ästhetisches Experiment, das Partizipation erzeugt. Die Zuschauer nehmen die Rolle der Schöffen ein, deren Spruch am Ende durch Abstimmung entscheidet, ob der Angeklagte im Theaterstück verurteilt oder freigesprochen wird. Die Schlüsselfrage lautet: Darf man 164 Menschen töten, um 70 000 zu retten? Am 26. Mai 2013 um 20.21 Uhr hat der Protagonist Lars Koch, ein Kampfpilot der Luftwaffe, befehlswidrig ein gekapertes Passagierflugzeug mit Kurs auf die voll besetzte Allianz-Arena in München abgeschossen. Alle Passagiere sind gestorben. Im Stück wird dargestellt, wie er vor Gericht steht, für mehrfache Morde angeklagt. Ist er schuldig? Ja, argumentiert die Staatsanwältin, weil ein Leben niemals gegen ein anderes aufgewogen werden kann. Nein, entgegnet der Verteidiger, der in seinem Mandanten keinen Mörder, sondern einen Helden sieht, der Tausende Menschen vor einem Terroranschlag gerettet hat. Aber wie urteilt das Publikum?

Ausgehend von Schirachs Gerichts drama *Terror* ist das Ziel dieser Masterarbeit, Partizipation im weiten Sinne zu untersuchen, das heißt die Publikumsbeteiligung im Theatersaal, die potenziell auch durch gesellschaftliche Diskussionen fortgeführt werden kann. Die aktuelle Forschungsliteratur, auf die ich mich in der Arbeit stütze, hat viele unterschiedliche Zugänge zum Werk *Terror*, je nachdem, ob das Stück aus juristischer, ethischer, militärischer, politischer, pädagogischer, philosophischer oder künstlerischer Perspektive betrachtet wird. Das Thema Partizipation ist in dem Zusammenhang mit *Terror* jedoch noch nicht in den wissenschaftlichen Fokus getreten. Meine Auseinandersetzung mit Ferdinand von Schirachs *Terror* begann mit der Lektüre des Textes, wobei mich vor allem der Partizipationsaspekt interessierte, indem mir als Leserin eine Rolle als Schöffin zugewiesen wurde. Dies veranlasste mich dazu, den Text mit besonderer Aufmerksamkeit zu lesen. Als sich zudem herausstellte, dass das Stück ein hochaktuelles, politisches Thema im Rahmen einer Gerichtsverhandlung behandelt, wurde mein Interesse noch geschärft.

Ich teile in vielerlei Hinsicht die Auffassung der Philosophin Martha Nussbaum, dass eine der bedeutendsten Aufgaben der Literatur darin besteht, konventionelle Wahrheiten und Werte infrage zu stellen.¹ Politische Kritik ist laut Nussbaum ein wesentlicher Bestandteil ästhetischer Aufmerksamkeit und die erzählerische Vorstellungskraft eine grundlegende Vorbereitung auf Partizipation in der Gemeinschaft.² Ferdinand von Schirachs Gerichts-drama setzt sich kritisch mit einem politischen und ethischen Dilemma auseinander, das Engagement und Partizipation im Publikum schafft. Wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, ist das Besondere aber, wie das Stück nicht mit dem Fallen des Bühnenvorhangs endet, sondern sich im Nachhinein für neue Reflexionen und Diskussionen über Recht und Demokratie öffnet. Die Forschungsfragen und der Ablauf der Masterarbeit werden am Ende dieses einführenden Kapitels vorgestellt. Zunächst wird der Blick auf den Autor und sein Werk gelenkt.

1.1. Autor und Werk

Ferdinand von Schirach wurde 1964 in München geboren. Als junger Jurastudent verbrachte er Stunde um Stunde in der Bibliothek der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät in Bonn und las in den Akten der Nürnberger Prozesse von den Taten seines Großvaters. Baldur von Schirach war vor dem Internationalen Militärgerichtshof angeklagt und am 1. Oktober 1946 wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu 20 Jahren Haft verurteilt worden. Er war Reichsjugendführer der NSDAP und ab 1940 Gauleiter und Reichsstatthalter unter Hitler in Wien. In dieser Position war er für die Deportation der Wiener Juden verantwortlich, was er in einer Rede beim Kongress der europäischen Jugend in Wien am 14. September 1942 als einen aktiven Beitrag zur europäischen Kultur bezeichnete: «Jeder Jude, der in Europa wirkt, ist eine Gefahr für die europäische Kultur.»³ 40 Jahre später versuchte sein Enkel, die Mechanismen der Nazizeit zu verstehen. Heute reflektiert Ferdinand von Schirach: «Vielleicht bin ich aus Wut und Scham über seine Sätze und seine Taten der geworden, der ich bin.»⁴ Durch sein literarisches Schaffen drückt Schirach ein klares gesellschaftliches Bekenntnis zu den demokratischen Institutionen aus, die die deutschen Nationalsozialisten niedergeschlagen haben. Es sollte jedoch viele Jahre als Anwalt dauern, bis er zur Feder griff.

¹ Nussbaum 2016: 57

² Ebd.: 31

³ Klee 2005: 536

⁴ Schirach 2020: 74

Anfang der Neunzigerjahre ging Ferdinand von Schirach nach Berlin – wegen Erich Honecker, weil der Anwalt, bei dem Schirach sein Referendariat machte, einer von dessen drei Verteidigern war. Honecker, zu DDR-Zeiten Vorsitzender des Nationalen Verteidigungsrats, des Staatsrates und Generalsekretär des Zentralkomitees der SED, wurde durch die Schwurgerichtsanklage vom 12. Mai 1992 vorgeworfen, gemeinsam mit mehreren Mitangeklagten am Totschlag von insgesamt 68 Menschen beteiligt gewesen zu sein. Als graduerter Rechtsanwalt, auf Strafrecht spezialisiert, vertrat Schirach einige Jahre später selbst Günter Schabowski, den DDR-Politiker, der berühmt wurde für seine Sätze, die zur Maueröffnung führten. Diese sogenannten Mauerschützenprozessen von 1991 bis 2004 gehörten neben den Nürnberger Prozessen zwischen 1945 und 1949 zu den umfangreichsten Prozessserien der deutschen Nachkriegsgeschichte. Dadurch wurde Ferdinand von Schirach ein bekannter Strafverteidiger.

Nach 700 Fällen als Anwalt veröffentlicht er 2009 mit 45 Jahren seine ersten Kurzgeschichten unter dem Titel *Verbrechen* – und wird damit auch ein bekannter Schriftsteller. Für Literaturkritik und Publikum steht gleichermaßen die juristische Tätigkeit des Schriftstellerdebütanten im Zentrum des Interesses. Kein Autorenporträt oder Interview kommt umhin, auf die langjährige Berufspraxis Schirachs hinzuweisen.⁵ Auch die Nachfolgewerke – der zweite Erzählband *Schuld* (2010) sowie die Romane *Der Fall Collini* (2011) und *Tabu* (2013), das Buch *Carl Tohrberg* (2017) mit drei Geschichten und der dritte Erzählband *Strafe* (2018) – halten am Erfolgsrezept des schreibenden Anwalts fest. Mit karger und konziser Sprache beschreibt er Verbrechen und Morde, die im Prinzip jeder hätte begehen können, und macht durch die Literatur das Rechtssystem für den laienhaften Leser fassbar und verständlich. Seine Essays für die monatliche Kolumne *Einspruch* in *Der Spiegel* sind 2014 in dem Sammelband *Die Würde ist antastbar* herausgegeben. Hier nimmt Schirach Stellung zu tagesaktuellen juristischen oder moralischen Problemen. Sein erstes Theaterstück *Terror* wird 2015 veröffentlicht. 2020 folgt *Gott* als zweites Stück einer geplanten Trilogie. 2017 und 2020 erscheinen die philosophischen Gesprächsbände *Die Herzlichkeit der Vernunft* und *Trotzdem* von Schirach und Alexander Kluge. 2019 werden Schirachs persönlichstes Buch *Kaffee und Zigaretten* mit autobiografischen Erzählungen, 2021 *Jeder Mensch*, das für sechs neue Grundrechte in Europa plädiert, und 2022 der zweite persönliche Erzählband *Nachmittage* herausgebracht.⁶

⁵ Plettenberg, 2015

⁶ Schirach, o.D.

Die oben erwähnten vielfältigen Veröffentlichungen belegen, dass Ferdinand von Schirach ein produktiver Autor ist. Kritische Stimmen behaupten aber, dass er auf allen Hochzeiten tanzt – was sich im Gerichtsdrama *Terror* angeblich durch Verquastungen und verdrehte Vereinfachungen ausdrücke. Die scharfe Kritik kommt vor allem aus juristischer Sicht. Schirach wird eine verwirrende, unterkomplexe und falsche Rechtslehre vorgeworfen, und er wird aufgefordert, die Finger von ernsthaften Strafrechtsfragen lassen, so wie sie *Terror* an den Tag legt. Kann es sein, wie diese Arbeit anhand der kritischen Rezeption untersucht wird, dass die rechtskundigen Kritiker nicht berücksichtigen, dass die Intention des Stücks keineswegs darin besteht, juristische Belehrung zu betreiben, sondern ein Forum für demokratische Gespräche zu schaffen?

Seit 13 Jahren ist Ferdinand von Schirach Vollzeitautor mit großem Erfolg. Seine Bücher sind in mehr als 40 Sprachen übersetzt worden. Seine Kanzlei hat er offiziell verlassen. In einem Interview mit *Zeit Magazin* sagt er, dass er heute nicht mehr Strafverteidiger sein würde.⁷ Die großen Kämpfe im Strafrecht sind ausgefochten. Früher ging es noch um viele ungeklärte Fragen. Die Würde des Angeklagten wurde nicht ernst genommen. In den 70er-Jahren und besonders im Stammheim-Prozess von 1975 bis 1977 ging es Schirach zufolge bei den Verfahren gegen die Anführer der linksextremistischen, terroristischen Rote-Armee-Fraktion um den Rechtsstaat selbst. Damals musste vor Gericht noch darum gekämpft werden, dass auch Terroristen Menschen sind, dass auch sie Würde besitzen: «Die Strafprozessordnung wurde zum ersten Mal vollständig ausgereizt, und der Rechtsstaat hat sich auch dort selbst gefunden.»⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte das Bundesverfassungsgericht den Begriff der Würde des Menschen für das Recht. Das deutsche Grundgesetz beginnt mit dem Satz: «Die Würde des Menschen ist unantastbar.»⁹ Genau die Menschenwürde ist zentral im Drama *Terror*, wo die Bühne zum Gerichtssaal wird. Schirach beschreibt die Würde des Menschen als die strahlende Idee der Aufklärung, die den Hass und die Dummheit auflösen kann, die lebensfreundlich ist, weil sie von unserer Endlichkeit weiß – und erst durch sie werden wir in einem tiefen und wahren Sinn zu Menschen.¹⁰ Schirach verdeutlicht aber, dass die Würde nicht etwas ist, was wir besitzen. Sie ist nur eine Idee, sie ist zerbrechlich, und wir müssen sie schützen.

⁷ Amend, 2019

⁸ Schirach 2020: 22-23

⁹ Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland

¹⁰ Schirach 2020: 76

1.2. Ein Stück der Stunde

Terror wird als Bühnenstück am 3. Oktober 2015 am Deutschen Theater Berlin und parallel dazu am Schauspiel Frankfurt uraufgeführt. Seitdem hat das Stück 112 Theater in 31 Ländern erreicht und 558 469 Zuschauer durch 2643 Vorstellungen. 63,4 Prozent der Zuschauer stimmen für einen Freispruch des angeklagten Piloten Lars Koch.¹¹ Nach dem Fernsehfilm *Terror – Ihr Urteil*, der in dieser Arbeit nicht behandelt wird, sprachen 85 Prozent der Fernsehzuschauer den Piloten frei. Die Ergebnisse machen eine auffallende Abweichung des allgemeinen Gerechtigkeitsempfindens gegenüber dem geltenden Recht offenkundig. Die Mehrheit der Zuschauer stimmt als Teil des Theaterstücks gegen das zentrale Grundprinzip der Demokratie – die Menschenwürde – und damit gegen ihre eigenen Grundrechte. Ferdinand von Schirachs Gerichts драма geht jedoch viel tiefer als die Schuldfrage allein und enthüllt die wesentlichen Prinzipien unserer Rechtsstaatlichkeit. Der Terrorismus ist eine der größten Herausforderungen unserer Zeit und betrifft die ganze Gesellschaft, die Art und Weise, wie wir denken, die Art und Weise wie wir leben. *Terror* regt das Publikum zum Überlegen an, wie weit wir über unsere Grundrechte hinweggehen können, um uns gegen einen Terrorismus zu schützen, der unserer freien Gesellschaft droht. Wie wollen wir in Zukunft leben? Werden wir uns für die Freiheit oder die Sicherheit entscheiden? Wollen wir, dass die Würde des Menschen trotz der Terrorgefahr noch gilt?

Schon 2013 schafft Ferdinand von Schirach die Grundlage für sein zwei Jahre später erscheinendes Gerichts драма in dem Spiegel-Essay «Die Würde ist antastbar. Warum Terrorismus über die Demokratie entscheidet». Darin verhandelt Schirach den Plot des Dramas und formuliert seine persönliche Bewertung der Problematik: Der durch Terror bedrohte Staat dürfe sich nur im Rahmen seines Rechtes und seiner Gesetze zur Wehr setzen.¹² Hier liegt der thematische Schwerpunkt in *Terror*. Reale historische Ereignisse bilden den Hintergrund für das fiktive Gerichts драма. Die Handlung kreist immer wieder um das deutsche Luftsicherheitsgesetz, das 2005 in Kraft trat, um Attentate wie die Terroranschläge am 11. September 2001 in den USA in Deutschland zu verhindern. 2006 wurde das Gesetz für nichtig erklärt, weil es gegen die Menschenwürde verstieß.

¹¹ Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs, o.D.

¹² Schirach 2017: 5-17

Wenn Ferdinand von Schirach behauptet, der Staat könne sich gegen Terrorismus nur mit Rechten und Gesetzen wehren, bedeutet das auch, dass der Staat in der Angst vor Terrorismus vorsichtig sein muss, um neue Gesetze einzuführen. Der Terrorismus fordert den Rechtsstaat und erzeugt Schrecken und Unsicherheit. Damit wachsen die Erwartungshaltungen der Bürger an den Staat, für einen möglichst hohen Grad an Sicherheit zu sorgen. Juristin, Politikerin und früherer Bundesministerin der Justiz, Sabine Leutheusser-Schnarrenberger, pointiert aber, dass mehr Sicherheit gleichzeitig weniger Freiheitsrechte bedeutet.¹³ Das perfide an der Strategie der Terroristen ist laut Leutheusser-Schnarrenberger, dass sie den demokratisch verfassten Staat zu Überreaktionen provozieren wollen, damit er selbst seine Werte massiv einschränkt oder auch ganz außer Kraft setzt.¹⁴ Auch Schirach fasst diesen Gedankengang zusammen, wenn er sagt: «Unsere Freiheit wird im Namen der Sicherheit geopfert.»¹⁵

Das Gerichts drama *Terror* trifft unzweifelhaft den Nerv der Zeit, aber leistet mehr als die bloße Veranschaulichung politischer, rechtsphilosophischer oder verfassungsrechtlicher Probleme. Was *Terror* besonders ausmacht, sind die konkreten Möglichkeiten für Partizipation. Das Publikum ist maßgeblich an einer Theatervorstellung beteiligt, weil ein Theaterstück erst stattfindet, wenn ein Publikum das Gezeigte als Kunstwerk wahrnimmt und generiert. Wie in jedem Theaterstück kann sich das Publikum in das Drama auf der Bühne involvieren, aber in *Terror* geht die Beteiligung der Zuschauer weiter, da sie aktive Mitspieler sind und durch Abstimmung sogar die Entscheidung treffen, wie das Drama endet. Ein Kunstwerk ist ein Urteil, heißt es bei dem Philosophen Theodor W. Adorno in *Ästhetische Theorie* (1970): Ein Kunstwerk ist ein Urteil, das nicht urteilt – ein Urteil in einem Reich ohne Richter. Ästhetische Urteile sind in der realen Welt nicht bindend und folgen auch nicht den Regeln korrekter Schlussfolgerungen. Trotzdem fällt das Kunstwerk Urteile. Laut Adorno ist Kunst, einfach weil sie existiert, ein Urteil über die Realität.¹⁶ In der Form eines Gegenwartsdramas, das Ferdinand von Schirach als «Versuchsanordnung» bezeichnet, sucht die Kunst das irritierende Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation und zeigt, dass Literatur ein Spielraum ist, in dem die Grenzen und Möglichkeiten von Grenzziehungen thematisiert und erprobt werden können. *Terror* spielt provokativ in die gesellschaftliche Kommunikation ein und macht dadurch sichtbar, was Literatur zu vermögen imstande ist.

¹³ Schmidt (Hrsg.) 2020: 136

¹⁴ Ebd.: 135

¹⁵ Schirach 2017: 5

¹⁶ Linneberg 1999: 152

1.3. Forschungsfragen und Gliederung der Masterarbeit

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu dem interdisziplinären Forschungsbereich Recht und Literatur. Eine durchgängige Perspektive ist die Literatursoziologie, die nicht als Disziplin aufzufassen ist, sondern als eine auf das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft gerichtete Fragestellung.¹⁷ Der Begriff Partizipation wurde aus dem soziologischen und politikwissenschaftlichen Sprachgebrauch in die Besprechung und Kritik künstlerischer Projekte übernommen. Wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, schafft Ferdinand von Schirachs Gerichts-drama nicht nur Partizipation im Theatersaal, aber auch in öffentlichen Nachgesprächen und Diskussionen und schlägt damit eine Brücke zwischen Literatur und Gesellschaft. Daher lauten die Forschungsfragen folgendermaßen.

Wie wird durch das Gerichts-drama *Terror* Partizipation thematisiert und ermöglicht?
Welche Möglichkeiten eröffnen das Stück und seine Rezeption für ein Verständnis des Theaters als demokratische Arena?

Die Arbeit ist in sieben Kapitel gegliedert. Im folgenden Teil werden die theoretischen und methodischen Zugänge dargestellt. Darauf folgt der Analyseteil in zwei Kapiteln, in denen mithilfe von klassischer Rhetorik und Dramentheorie die Partizipationsmöglichkeiten im Stück untersucht und interpretiert werden. Danach wird die Beziehung zwischen Gericht und Theater dargestellt und es wird gezeigt, dass *Terror* als Gerichts-drama einer langen Tradition angehört mit dem politischen Aspekt als zentrales Merkmal. Schließlich folgt eine erweiterte Reflexion über das Potenzial des Theaters als demokratische Arena auf der Grundlage der facettenreichen Rezeptionsgeschichte. Die Arbeit wird untersuchen, welche Fähigkeit das Stück hat, durch seine gesellschaftliche Relevanz eine partizipative, demokratische Gemeinschaft zu schaffen und damit einen Beitrag zu unserer kollektiven Rechtskultur zu leisten.

¹⁷ Magerski & Karpenstein-Eßbach 2019: 1

2. Theoretische und methodische Zugänge

Um Partizipation in und anhand von Ferdinand von Schirachs Gerichts драма *Terror* zu erforschen, wird sich in der vorliegenden Arbeit verschiedener theoretischer Ansätze bedient, die im Folgenden vorgestellt werden. Methodisch ist die Arbeit einerseits als eine thematisch fokussierte Textanalyse angelegt. Andererseits bildet die Rezeptionsgeschichte die Grundlage, um das Potenzial des Theaters als demokratische Arena zu diskutieren und aufzuzeigen, dass das Stück in der heutigen deutschen Gesellschaft Anklang findet. Durchgängig werden die Begriffe Publikum oder Zuschauer, die auch die Leser des Dramentextes einschließen, verwendet. Mit dem Begriff Rezeption werden auch Rezensionen, Interviews, Fachanalysen und öffentliche Diskussionen zugrunde gelegt.

2.1. Recht und Literatur

Die Felder Recht und Literatur miteinander zu verbinden, hat eine lange Tradition, die bis in die klassische Rhetorik zurückreicht, in der die Gerichtsrede eine der drei Redegattungen war. Zu einer großen Forschungsrichtung entwickelte sich aber der interdisziplinäre Bereich erst ab Mitte der 1970er-Jahre mit Ursprung in dem amerikanischen *The law and literature movement*.¹⁸ Zwei Annäherungen haben das Forschungsfeld von Anfang an begleitet. *Recht als Literatur* untersucht juristische Texte mit literaturwissenschaftlichen Theorien und Analysemethoden. *Recht in der Literatur* befasst sich mit rechtlichen Motiven in der Literatur sowie mit von der Literatur aufgegriffenen realen Rechtsfällen.¹⁹ Die Suche nach rechtlichen Motiven oder Bezügen in der Literatur ist im Prinzip unendlich und konzentriert sich beispielsweise in dem deutschsprachigen Raum auf Werke von Autoren wie Goethe, Kleist, Dürrenmatt und Kafka – oder wie die vorliegende Arbeit auf einen Schriftsteller der Gegenwart: Ferdinand von Schirach und sein fiktives Gerichts драма *Terror*.

¹⁸ Markussen 2005: 226

¹⁹ Ebd.

Im Jahr 2007 wurde *The European Network for Law and Literature Scholarship* gegründet, unter anderem von Literaturwissenschaftlerin Greta Olson. In der vergleichenden Studie zur Rechts- und Literaturwissenschaft in den USA, Großbritannien und Deutschland «De-Americanizing Law and Literature Narratives: Opening up the Story» (2010) argumentiert Olson, dass die Kenntnis lokaler und nationaler Faktoren für eine produktive juristische und literarische Forschung von entscheidender Bedeutung ist. Als problematisch empfindet sie, dass in der Rechts- und Literaturforschung auch außerhalb der USA immer noch ein amerikanisiertes Narrativ dominiert. Einer ihrer zentralen Einwände gegen die europäische Forschung ist deren enge theoretische und methodische Verbindung zu ihren amerikanischen Vorgängern, obwohl sie nicht synchron mit der europäischen Rechtskultur und Literaturtradition ist.²⁰

In den letzten Jahren hat sich jedoch das Forschungsfeld in Europa entwickelt, auch in Deutschland. 2019 stellte zum Beispiel die Deutsche Forschungsgemeinschaft neun Millionen Euro dem neuen Sonderforschungsbereich *Recht und Literatur* an der Universität Münster als das erste deutsche universitäre Angebot innerhalb dieser Forschungsrichtung zur Verfügung.²¹ Deutsche Rechts- und Literaturwissenschaftler berufen sich aber auf eine lange Tradition der Interdisziplinarität. Dazu gehören die Brüder Grimm, die für ihre Philologie- und Märchensammlungen berühmt sind. Der viel zitierte Satz von Jacob Grimm aus *Von der Poesie im Recht*, erstmal 1815 herausgegeben, «dass Recht und Poesie miteinander aus einem Bette aufgestanden waren, hält nicht schwer zu glauben»,²² erörtert den gemeinsamen Ursprung von Recht und Literatur. Weiter heißt es bei Grimm: «Was aber aus einer Quelle springt, das ist sich jederzeit auch selbst verwandt und greift ineinander; die Poesie wird folglich das Recht enthalten wie das Gesetz die Poesie in sich schließen.»²³ Die Jurisprudenz wird bei Grimm zur Wissenschaft vom Recht als einem Bestandteil eines Kulturganzen – und die poetische Sprache ein Bestandteil einer Rechtskultur. In vielfältiger Weise wird in der Literatur Rechtsangelegenheiten verhandelt und in der juristischen Praxis werden literarische Aussageformen vielfältig beachtet. Wenn Ausdrücke wie ein kafkaesker Prozess Eingang in unseren Wortschatz gefunden haben, zeigt das, dass Literatur nicht nur ein Abbild der Rechtskultur ist. Literatur ist auch ein Beitrag zur Rechtskultur.²⁴

²⁰ Olson 2010: 2

²¹ WWU Münster, o.D.

²² Grimm 1882: 153

²³ Ebd.: 154

²⁴ Markussen 2005: 238

Wie aber in dieser Arbeit betont wird, zeigt die Rezeption des Gerichtsdramas *Terror* auch, dass Recht und Literatur als getrennte Bereiche verstanden werden. Gerade weil dieses Stück mit literarischen Mitteln dem Publikum ermöglicht, zu Rechtsfragen Stellung zu nehmen, wird es insbesondere aus juristischer Sicht als provokativ empfunden.

Traditionell hat die deutsche Rechts- und Literaturwissenschaft das dramatische Genre betont, aber zu den gegenwärtigen Tendenzen der Recht- und Literaturforschung gehört zugleich eine Akzentverschiebung vom Schauspiel hin zu juristischen Phänomenen, was für eine Bewegung zu einem größeren Interesse an ästhetischen Texten als Elemente der Rechtskultur spricht.²⁵

2.2. Rechtskultur und Poetik

Um ein tieferes Verständnis der Beziehung zwischen Recht und Literatur zu erlangen, soll das Recht in einen größeren Zusammenhang und kulturellen Kontext gestellt werden. In dem bekannten Beitrag «Foreword: Nomos and Narrative» (1983) stellt der Rechtsphilosoph Robert Cover fest:

No set of legal institutions or prescriptions exists apart from the narratives that locate it and give it meaning. For every constitution there is an epic, for each decalogue a scripture. Once understood in the context of the narratives that give it meaning, law becomes not merely a system of rules to be observed, but a world in which we live.²⁶

Laut Cover gibt es demnach weder rechtliche Institutionen noch rechtliche Regeln unabhängig von einer bestimmten Art von Narrativen. Damit sind nicht die Geschichten gemeint, die sich vor Gericht manifestieren, sondern solche, die <unter> den Rechtsinstitutionen, den Rechtsnormen und den Rechtsreden liegen; Erzählungen, die dem Gesetz Sinn und Legitimität verleihen. Wenn das Gesetz im Kontext dieser Erzählungen beurteilt wird, wird es Cover zufolge zu etwas mehr als einem System von Regeln. Es wird zu einer Welt, in der wir leben, und diese Welt nennt Cover *Nomos*; ein normatives Universum, in dem Recht und Erzählung untrennbar miteinander verbunden sind.

²⁵ Olson 2010: 23

²⁶ Cover 1983: 4

In einer Rechtsgesellschaft zu leben, bedeutet nicht nur, die Regeln zu kennen, sondern sich auch eine alternative Rechtsstaatlichkeit vorstellen zu können: «A *nomos* is a present world constituted by a system of tension between reality and vision.»²⁷ Genau hier, im Spannungsfeld zwischen Realität und Vision, entfalten sich die Erzählungen, nicht zuletzt die Literarischen.

In der *Poetik* sagt Aristoteles, dass der Dichter darstellt, was geschehen könnte, im Gegensatz zum Historiker, der darstellt, was geschehen ist. In der modernen Literatur- und Kulturwissenschaft wird die Grenze weniger eindeutig gezogen. Auch der Schriftsteller wird verstanden als jemand, der an der Produktion von Wirklichkeitsbilder beteiligt ist, und der Historiker als jemand, der mit vorgestellten Welten arbeitet. Begriffe wie Mimesis, Realismus und Reflexion werden in der Literaturwissenschaft traditionell mit Fragen der Repräsentation diskutiert. In dem Artikel «Litteratur og politik» (2007) heben aber die Literaturwissenschaftler Frederik Tygstrup und Isak Winkel Holm dementsprechend vor, dass Repräsentation der Wirklichkeit nicht nur die Sache von Schriftstellern ist, sondern in zwei Formaten existiert, nämlich in einer spezifischen literarischen und einer allgemeinen kulturellen Poetik.

Die politische Bedeutung literarischer Repräsentationspraktiken liegt Tygstrup und Winkel Holm zufolge in der Art und Weise, wie sie ein gemeinsames kulturelles Repertoire historischer Symbolformen aktivieren. Gleichzeitig weichen sie aber von den üblichen Umgangsweisen mit diesen Formen ab.²⁸ Diese Abweichung kann zum einen die Form einer Zusammenstellung neuer Wirklichkeitsbilder annehmen. Zweitens kann sie die Form einer Ausstellung des Sortiments der Kultur haben. Drittens und schließlich kann sich die Abweichung in Form einer Verschiebung des Realitätsbildes von einem institutionellen Kontext in einen anderen ausdrücken. Die Literatur ist hier realistisch, überschreitet die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit und greift auf andere Weise direkt in die politische Realität ein,²⁹ was nach meiner Meinung auf das Gerichtsdrama *Terror* zutrifft.

²⁷ Ebd.: 9

²⁸ Tygstrup & Winkel Holm 2007: 152

²⁹ Ebd.: 159-163

Als Literatur und Theaterstück ahmt *Terror* eine echte Gerichtsverhandlung nach, gehört dennoch zur Welt der Fiktion. Die Rezeptionsgeschichte hingegen zeigt, dass das Stück die Grenze zwischen Fiktion und Realität überschreiten kann, weil es ihm gelingt, aktuelle rechtliche und politische Diskussionen in der deutschen Gesellschaft anzustoßen. Literatur ist politisch, indem sie die Welt repräsentiert. Die Produktion von Literatur ist aber auch ein Beitrag zu einer allgemeinen kulturellen Poetik, in der Bilder der Wirklichkeit konstruiert und verbreitet werden.³⁰ In der Verlängerung solcher Überlegungen kann die literarische und kulturelle Poetik auch als Teile einer Rechtskultur verstanden werden, wenn diese in Covers Sinne aufgefasst wird.

2.3. Gericht und Theater

Sowohl der Richter als auch der Dichter müssen die Realität sprachlich verarbeiten, um zu einem Urteil zu gelangen. Es ist diese grundlegende sprachliche und kognitive Aktivität, die die Beziehung zwischen Recht und Literatur zu einer natürlichen und sich gegenseitig tragenden Partnerschaft und nicht nur zu einer Analogie macht. Gericht und Bühne weisen grundsätzliche Ähnlichkeiten auf, wie die Rechtshistorikerin Cornelia Vismann in ihrer 2011 erschienenen Studie *Medien der Rechtsprechung* pointiert darstellt. Das Theater des Gerichts leistet die Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum, formuliert Vismann und weist darauf hin, dass die Art und Weise dieser Wiederaufführung vor allem eine verbale ist. Im Nachspielen erhält die Tat eine Fassung in der Sprache und wird handhabbar, erträglich und justiziabel.³¹ Nur was vor Gericht ausgesprochen wird, kann somit verhandelt werden.

Die genuin theatrale Dimension des Gerichtshaltens hängt laut Vismann mit dem Ding und der alten germanischen Tradition zusammen, in der der Richter Dingheber war. Inzwischen ist das Gericht vor allem mit Urteilen und Strafe-Zumessen assoziiert. Deswegen gilt es, meint Vismann, daran zu erinnern, dass es das Ding und die Dinge sind, die das Gerichtshalten als ein Verfahren der Darstellung prägen.³²

³⁰ Ebd.: 148

³¹ Vismann 2011: 32

³² Ebd.: 19

Das Ding ist für die Rechtsprechung so zentral, dass nach ihm einst die Stätte des Gerichtshaltens ‹Thing› benannt wurde, was sich immer noch heute in den gesetzgebenden Versammlungen wie dem *Allting* in Island, dem *Folketing* in Dänemark und dem *Storting* in Norwegen widerspiegelt. Das Ding ist Vismann zufolge der Grund dafür, dass das Gericht schlichtweg ein Theater ist, um das sich versammelt wird und in dem das zu Diskutierende zur Sprache gebracht wird:

Sämtliche Gerichte machen dasselbe, wenn sie Gericht halten. Sie konvertierten das strittige Ding in eine aussprechbare Sache. Diese Konversion von Ding in Sache ist der performative Kern allen Gerichtshaltens.³³

Das zentrale Moment des Gerichtshaltens ist aber eben nicht das Urteilen, sondern der performative Akt des Zur-Sprache-Bringens. In *Terror* ist es die besondere Aufgabe des Vorsitzenden Richters, das Ding in eine verhandelbare Sache umzuwandeln. Er wacht über die Einhaltung des Verfahrens und steuert die Transformation von Ding in eine aussprechbare Sache. Ihm haben die vor Gericht Geladenen so zu folgen wie Schauspieler den Anweisungen eines Regisseurs, um es mit den Worten Vismanns zu sagen.³⁴ In seiner Eingangsrede weist auch der Vorsitzende Richter in *Terror* darauf hin, dass im Gericht die Tat durch Sprache nachgespielt wird, eine Tradition, die weit in die Vergangenheit zurückreicht. Er erzählt, dass die Richter sich vor Hunderten von Jahren an einem besonderen Platz trafen: dem Thing. Selbst reflektiert Ferdinand von Schirach im Gespräch mit Alexander Kluge über das Thing und das Erzählen:

Das Thing war ein heiliger Ort. [...] Dort gab es zwei Arten von Richtern: die Erzähler und die Urteiler. Interessanterweise waren die Urteiler gar nicht so wichtig, es ging um die Erzähler. Sie sprachen so lange über das furchtbare Ereignis, bis alles erfasst war. [...] Das genaue Erzählen beruhigte die Gemeinschaft.³⁵

Dasselbe gilt heute. Der Zweck eines Prozesses ist es, das Ereignis zu dramatisieren und ihm eine Sprache zu geben, um es so zu einem Diskurs im Gerichtssaal und in der Öffentlichkeit zu machen.

³³ Ebd.: 20

³⁴ Ebd.

³⁵ Schirach & Kluge 2017: 25

Eine solche Funktion hat auch die ausführliche Nacherzählung der Ereignisse im fiktiven Prozess gegen Lars Koch in *Terror*. Die Tatlage ist klar, dennoch soll möglichst viel durch Nacherzählen dramatisiert und damit sprachlich gemacht werden. Das Besondere an dem Gerichtsverfahren in *Terror* im Vergleich zu einem realen Prozess in Deutschland ist aber, dass der Richter in diesem fiktiven Fall nicht urteilt. Allein das Publikum fällt das Urteil als Schöffen, ähnlich wie in dem heutigen angloamerikanischen Jurysystem.

Gerichtsverfahren werden manchmal als «Farce» oder «absurdes Drama» bezeichnet. Solche Ausdrücke zeigen, dass Gerichtsverfahren intuitiv mit Theater assoziiert werden. Gleichzeitig weisen sie auf Unterschiede zwischen dem juristischen und dem literarischen Theater hin. Was in der Literaturtheorie neutrale Gattungsbegriffe sind, werden im juristischen Kontext zu abwertenden Merkmalen.³⁶ Die Literatur kann aber als eine Auseinandersetzung mit den Grenzen dessen verstanden werden, was in einer Rechtskultur gesagt und getan werden kann – und kann auch mit einer kritischen Funktion verknüpft werden. Literaturwissenschaftler Bjarne Markussen erkennt das kritische Potenzial von Literatur nicht in einer eindeutigen Wertung, sondern darin, dass unterschiedliche Wahrnehmungen, Positionen und Schicksale im Werk aufeinandertreffen. Indem sie den Leser vor ethische und rechtliche Dilemmata stellt, schult die Literatur das Urteilsvermögen.³⁷ Diese Überlegung steht im Einklang mit dem Gerichts drama *Terror*, in dem Staatsanwaltschaft und Verteidiger zwei gegensätzliche Positionen vertreten und das Schicksal des Angeklagten Lars Koch dem Schicksal der Zeugin und Nebenklägerin Franziska Meiser gegenübersteht. Das Stück stellt auch moralische und rechtsethische Fragen, über die sich das Publikum Gedanken machen muss, um die Schuldfrage entscheiden zu können, und kann somit die Urteilsfähigkeit beibringen.

2.4. Dramenanalyse und Rhetorik

Wie bereits beschrieben, transformiert die Gerichtsbühne die Tat in eine erzählbare Handlung, ebenso wie die Theaterbühne dasselbe in einem fiktiven Gerichts drama tut. Wer seine Position sprachlich juristisch begründen will, braucht eine Strategie, um überzeugend zu wirken. In der vorliegenden Analyse wird darum Gewicht auf Sprache und Rhetorik gelegt.

³⁶ Markussen 2005: 231

³⁷ Ebd.: 239

Es wird herausgearbeitet, wie die Akteure verbal und performativ versuchen, ihre eigene Argumentation zu entwickeln und die der anderen Partei zu schwächen – und auf welchen Saiten sie spielen, um Partizipation im Publikum zu erzeugen. Theoretisch wird sich auf Grundbegriffe der klassischen Rhetorik und auf die moderne literaturwissenschaftliche Gattungstheorie gestützt.

Die Dramatik gehört neben der Lyrik und der Epik zu den drei großen Gattungen der Literatur. Sie steht für handelnde Dichtung und bezeichnet eine literarische Form, in der eine zusammenhängende Handlungsfolge von Figuren durch Rede und Gegenrede auf einer Bühne präsentiert wird.³⁸ Das Theatergeschehen ist grundsätzlich ein plurimediales Ereignis, betont Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler, denn es kombiniert Informationen, die mithilfe unterschiedlicher Wahrnehmungsorgane aufgenommen werden. Im Zentrum steht dabei das Sehen, wie die Etymologie des Worts Theater signalisiert, da <Thea> <die Schau> heißt.³⁹ Das Theater als Schauplatz ist auch auditiv. Die Figuren im Drama verhalten sich in der Regel sprechend zueinander, sodass als genuine Ausdrucksform der Dialog gilt. In *Terror* bilden die Dialoge in dem ersten und umfangreichsten Akt den Hauptbestandteil der Figurenrede. Der zweite Akt besteht mit den Plädoyers der Staatsanwältin und des Verteidigers aus langen Monologen. In dem dritten Akt verliert der Vorsitzende Richter die Urteilsverkündung mit den Begründungen für die von dem Publikum durch Abstimmung getroffenen Urteile. Nach Aristoteles ist es das Publikum, das die Gattung der Rhetorik definiert. Die Rhetorik hat eine instrumentelle Beziehung zur Sprache und fragt nicht nach der Form des Textes, sondern danach, was sein Zweck ist, das heißt, was er beim Publikum erreichen soll.⁴⁰

Aristoteles unterteilt drei Redegattungen. Die Gerichtsrede bezieht sich auf Handlungen der Vergangenheit, die Beratungsrede auf die Zukunft und die Festrede auf die Gegenwart. Da es nur drei Zeiten gibt – Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart – existieren Aristoteles zufolge nur drei Redegattungen. Er unterscheidet auch drei Überzeugungsmittel: den Charakter des Redners (Ethos), die Emotionen des Publikums (Pathos) und das Argument (Logos).⁴¹ Wie in der Figurenanalyse zu zeigen sein wird, werden alle drei Mittel der Überzeugung in *Terror* auf unterschiedliche Weise benutzt, um Publikumspartizipation zu bewirken.

³⁸ Becker & Hummel & Sander 2018: 127

³⁹ Schößler 2017: 10

⁴⁰ Vestheim 2018: 56

⁴¹ Ebd.: 29

Laut Aristoteles hat der Charakter, das heißt die Integrität des Redners, die bedeutendste Überzeugungskraft und die Zuhörer werden am stärksten überzeugt, wenn durch die Rede Emotionen bei ihnen geweckt werden.⁴² *Terror* ermöglicht Partizipation durch emotionale Einfühlung, zielt aber auch darauf ab, zu zeigen, dass das Recht eine normative, verteidigungswerte institutionalisierte Praxis ist, die bestenfalls die Emotionen zügeln und eine rationale Entscheidung ermöglichen kann. Wie Nussbaum meint, ist es nicht die einzige Aufgabe der Literatur, Menschen zu bewussten Teilnehmern der Gesellschaft zu machen, aber es ist eine wesentliche Aufgabe.⁴³ Die narrative Imagination ist laut Nussbaum eine grundlegende Vorbereitung auf moralische Interaktion. Literatur kann eine zentrale Rolle im Leben spielen, weil sie hilft, die Vorstellungskraft zu formen, die für gesellschaftliche Partizipation so belangreich ist.⁴⁴

2.5. Literatursoziologie und Partizipation

Der Gegenstand der Literatursoziologie ist die wechselseitige Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft. Diese ist erst mit dem Aufkommen der modernen Gesellschaft zum Thema geworden. Die Entdeckungsgeschichte des Gesellschaftlichen in der Literatur hat in den europäischen Metropolen des 19. Jahrhunderts begonnen.⁴⁵ Die Literaturwissenschaftlerinnen Christine Magerski und Christa Karpenstein-Eßbach beschreiben treffend die literatursoziologische Sicht wie folgt:

Erkennt man an, dass Literatur von Menschen gemacht und gelesen wird, die in Gesellschaft leben, und dass literarische Werke, in welcher Weise auch immer, auf gesellschaftliche Erfahrungen und Vergesellschaftungsweisen antworten und sie in Form bringen, wird man literatursoziologische Fragestellungen als einen Teil der literaturwissenschaftlichen Arbeit verstehen.⁴⁶

⁴² Aristoteles 2019: 13

⁴³ Nussbaum 2016: 29

⁴⁴ Ebd.: 25

⁴⁵ Magerski & Karpenstein-Eßbach 2019: 9

⁴⁶ Ebd.: 207

Ferdinand von Schirach verarbeitet in seinem Gegenwartsdrama Erfahrungen aus dem Gerichtssaal und setzt sich mit einer hochaktuellen Herausforderung auseinander, nämlich dem Terrorismus und seinen gesellschaftlichen Auswirkungen. Die Literatursoziologie kann untersuchen, was Literatur mit außerliterarischem Wissen und was dieses Wissen mit Literatur macht und ist daher für diese Arbeit relevant, auch wenn sie nicht als reine literatursoziologische Analyse angelegt ist. In *Terror* wird die außerästhetische Funktion von Rechtskunde in eine ästhetische Funktion verwandelt, sodass sie zum Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit gemacht werden kann. Als Dichterjurist lenkt Schirach den Fokus auf unseren demokratischen Rechtsweg, nimmt sich aber künstlerische Freiheiten und nutzt, wie diese Arbeit zeigen wird, unter anderem Komplexitätsreduktion, um die Partizipation im Publikum zu stärken.

Das Theater mit seiner Inszenierung dramatischer Konflikte ist genuin auf Öffentlichkeit bezogen – auf eine kollektive Rezeptionsweise. Kunst- und Literaturwissenschaftler Andreas Dörner und Soziologin Ludgera Vogt unterstreichen, dass die Leser oder das Publikum für die Literatursoziologie keine neutralen Größen sind, sondern vielfach eingebundene soziale Akteure.⁴⁷ Der Leser generiert die Bedeutung des Textes und ist damit ausschlaggebend für die Interpretation von Literatur. Wie in dieser Arbeit betont werden wird, zeigt *Terror*, eines der meistgespielten Stücke des zeitgenössischen Theaters, dass die Aufnahme des Publikums viel stärker zählt als die harsche Behandlung, die Schirach in einigen Medien erfahren hat. Die Analyse des Stücks und seiner Rezeption deuten darauf hin, wie das Gerichts-drama ein besonderes Partizipationsmodell schafft, das ein demokratisierendes Prinzip mobilisiert.

Partizipation bedeutet Teilnahme oder Mitbestimmung. Betrachter- oder Rezipientenbeteiligung ist, beispielsweise in Bezug auf die Avantgarden der vorigen Jahrhundertwende oder auf das epische Theater Brechts, ein zentraler Topos in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Seit der Moderne werden Kunstwerke und künstlerische Praxisformen nicht als abgeschlossene Produktionen charakterisiert, sondern als mehrdeutige Möglichkeitsräume, die eine aktive Haltung des Publikums fordern.⁴⁸

⁴⁷ Dörner & Vogt 2013: 84

⁴⁸ Spohn 2016: 39

Im Theater wird Partizipation als die Mitwirkung des Publikums an einer Aufführung verstanden. Bereits das Zuschauen an sich und Reaktionen wie Klatschen und Lachen und Buhrufe können als Partizipation eingeschätzt werden, oder, wie in *Terror*, das aktive Einbeziehen der Zuschauer in das künstlerische Geschehen. Im klassischen Theater gelten die Zuschauer als «passive» Rezipienten, die sich mit dem Bühnengeschehen einfühlsam identifizieren. Die Handlungen auf der Bühne sollen strikt vom Publikum als Betrachter separiert werden.

Im zeitgenössischen, sogenannten postdramatischen Theater ist der Zuschauer dagegen oft Hauptaugenmerk der Performance, nicht selten sogar Teilnehmer. Damit wird die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben, die mit der Metapher der vierten Wand beschrieben wird. Die vierte Wand ist die zum Publikum hin offene Seite auf der Bühne, das heißt eine imaginäre Wand, die im realistischen Schauspielstil des späten 19. Jahrhunderts aufkam. Im Zuge der Kritik am Naturalismus wurden aber viele Versuche gewagt, die vierte Wand zu durchbrechen.⁴⁹ Wie in dieser Arbeit noch näher erläutert wird, durchbrechen die Akteure in *Terror* immer wieder die vierte Wand, was dazu beiträgt, das Publikum in das Bühnengeschehen einzubeziehen und Partizipation zu schaffen.

Partizipation und Emanzipation sind nach Philosoph Jacques Rancière miteinander verbunden. Rancière behauptet in *Der emanzipierte Zuschauer* (2015), dass Emanzipation beginnt, wenn der Gegensatz zwischen Sehen und Handeln infrage gestellt wird. Sie beginnt, wenn verstanden wird, dass Sehen auch ein Handeln ist. Auch der Zuschauer handelt, pointiert Rancière, wenn er beobachtet, auswählt, vergleicht und interpretiert.⁵⁰ Damit stimme ich überein, aber meines Erachtens trägt *Terror* als ein ästhetisches Experiment in besonderer Weise zur Partizipation bei, weil dem Publikum unmittelbar eine aktive Rolle als Schöffen zukommt. Ausgehend von der Gegenüberstellung einer distanzierenden Haltung des Zuschauers, wie sie Brecht in seinem epischen Theaterkonzept forderte, und Artauds Theater der Grausamkeit, verweist Rancière auf Platons «choreografische Gemeinschaft, [...] wo niemand ein unbewegter Zuschauer bleibt, wo jeder sich im gemeinschaftlichen Rhythmus bewegen muss».⁵¹

⁴⁹ Lexikon der Filmbegriffe, o.D.

⁵⁰ Rancière 2015: 24

⁵¹ Ebd.: 15

Das Theater wird so zu einer exemplarischen Gemeinschaftsform, die eine Idee von der Gemeinschaft als Selbstgegenwart impliziert. Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Anna Spohn versteht auch Partizipation als eine Möglichkeit, die Selbstermächtigung beschwört und eine Hoffnung in sich trägt, dass sich die Kontributionen der Einzelnen zu einem neuen, kollektiven und zugleich selbstbestimmten Handeln verbinden würden: «Eine Aktivierung des Publikums geschieht durch seine physische Teilhabe und manifestiert sich in Form eines sichtbaren Beitrags des Einzelnen zu einem interaktiven Ganzen.»⁵² Das Theater ist ein Live-Art, denn in keiner anderen Kunstform ist die Gleichzeitigkeit von Rezeption und Produktion so unmittelbar. Daher kann das Theater, wie *Terror* exemplarisch zeigt, zu einem Akt der Kommunikation werden.

⁵² Spohn 2016: 43

3. Ein Drama der Gegenwart

Das Fachwissen über Theater und Drama ist auf zwei Disziplinen verteilt. Mit den Aufführungen beschäftigt sich die Theaterwissenschaft, während der Dramentext im Fokus der Literaturwissenschaft steht. Die folgende Analyse des Gerichtsdrasmas *Terror* wird primär literaturwissenschaftlich angelegt. Das Augenmerk wird darauf gerichtet, wie die Publikumsrolle und die Partizipationsmöglichkeiten im Drama thematisiert und ermöglicht werden. Zuerst wird die Handlung zusammengefasst und dann präsentiert, was als übergeordnetes Thema des Stücks interpretiert werden kann. Danach folgt eine Analyse von Gattung, Raum und Zeit, Stil und Sprache. Abschließend wird auf die beiden widersprüchlichen moralethischen Positionen im Stück eingegangen, bevor aufgezeigt wird, wie das Stück mit unterschiedlichen Rechtstraditionen spielt.

Literatursoziologisches Denken kommt nicht ohne ein geschichtliches Bewusstsein aus. Alle Gattungen und Formen literarischer Mitteilungen haben ihren historischen Index.⁵³ Was wir erleben, erfahren wir nach Adorno immer in einer historischen Situation; in einem konkreten historischen Moment an einem bestimmten sozialen Ort.⁵⁴ Die Textwelt wird als soziale Welt verständlich, wobei die literarische Textwelt auch als kritischer Kommentar zur außerliterarischen Wirklichkeit gelesen werden kann.⁵⁵ Wie weiter unten erläutert wird, spielt das Stück *Terror* die Unzulässigkeit des realen Luftsicherheitsgesetzes in Deutschland durch und ermutigt das Publikum, kritisch über die Rolle des übergesetzlichen Notstandsrechts in einer freiheitlich verfassten Grundordnung, über die Würde des Menschen und das Verhältnis von Recht und Moral nachzudenken. Im Kontext der seit 2001 zunehmenden Terrorgefahr durch islamistische Attentäter, die 2015 ihren Höhepunkt mit dem brutalen Angriff auf die Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* in Paris erreichte, ist *Terror* am Puls der Zeit. Das Stück lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass es die Aufgabe des Rechtsstaates ist, terroristische Gefahren abzuwenden und das Recht wirksam durchzusetzen, aber immer unter Beachtung der verfassungsrechtlichen Grundrechte.

⁵³ Magerski & Karpenstein-Ebbach 2019: 62

⁵⁴ Linneberg 1999: 14

⁵⁵ Dörner & Vogt 2013: 71

3.1. Handlung und realpolitischer Hintergrund

Das Gerichts drama *Terror* spielt in der Gegenwart im Handlungsort Berlin. Die Gerichtsverhandlung selbst ist undatiert, aber da der Angeklagte bereits sieben Monate in Untersuchungshaft ist und der Flugabschuss am 26. Mai 2013 stattfand, lässt sich der Januar 2014 als Datum der fiktiven Verhandlung annehmen. Die Personen auf der Bühne, die in der Figurenanalyse näher beschrieben werden, sind der Angeklagte Lars Koch, der Vorsitzende Richter, Verteidiger Biegler, Staatsanwältin Nelson, Zeuge Christian Lauterbach, Zeugin und Nebenklägerin Franziska Meiser – und das jeweilige Publikum als Schöffen. Nebencharaktere sind der Wachtmeister und die Protokollführerin. Die Regieanweisung schildert das Bühnenbild, das sich während der drei Akte nicht verändert und lediglich aus ein paar Tischen und Stühlen besteht, die einen Gerichtssaal repräsentieren sollen. Der Raum ist als realistisch zu verstehen, basiert auf einer mimetischen Konzeption, die das theatrale Geschehen als Ausschnitt aus der Wirklichkeit erscheinen lässt.⁵⁶

Das Drama folgt dem Ablauf eines realen strafrechtlichen Hauptverfahrens mit Eröffnung, Aufnahme der Personalien, Verlesung der Anklageschrift, Erwiderung des Angeklagten und Beweisverfahren im ersten Akt und Schlussplädoyers der Staatsanwaltschaft und der Verteidigung im zweiten Akt. Der dritte Akt ist im Damentext nicht explizit als solcher bezeichnet, aber umfasst die Urteilsfindung und -verkündung mit den Begründungen für die von den Zuschauern durch Abstimmung getroffenen Urteile. Durch den Prozess wird das Publikum detailliert über die Ereignisse des Tages informiert, an dem das Flugzeug abgeschossen wurde, und diese Handlung kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Eine Lufthansa-Maschine wurde auf der Strecke Berlin–München mit 164 Menschen am Bord von einem Terroristen einer Splitterorganisation der al-Qaida gekapert. Der Terrorist zwang den Piloten, über Funk bekannt zu geben, dass er das Flugzeug entführt hatte und dass er die Maschine in die voll besetzte Allianz-Arena in München stürzen lassen würde. Hier waren 70 000 Zuschauer versammelt, um dem ausverkauften Fußballländerspiel Deutschland gegen England beizuwohnen. Zwei Bundeswehrpiloten der sogenannten Alarmrotte – Kampfflugzeuge, die immer in Dauerbereitschaft für Krisensituationen sind – wurden abkommandiert, die Passagiermaschine durch Abdrängen zur Landung zu zwingen, was aber nicht gelang.

⁵⁶ Schöblier 2017: 149

Auch ein Warnschuss bewirkte nichts. Die letzte Möglichkeit war, die Maschine durch die Kampffjets abzuschießen, wobei der Verteidigungsminister den Vorschlag ablehnte. Die beiden Kampffjets flogen 28 Minuten lang neben der Passagiermaschine her, ohne neuen Befehl. Als die Maschine in den Sinkflug ging, 25 Kilometer vom Stadion entfernt, schrie der eine der Kampffjetpiloten, Major Lars Koch, in das Mikrofon über Funk: «Wenn ich jetzt nicht schieße, werden Zehntausende sterben.»⁵⁷ Lars Koch schoss. Die Lufthansa-Maschine stürzte in einen Kartoffelacker und alle Passagiere starben: 98 Männer, 64 Frauen und zwei Kinder. Die beiden Kampffjets flogen zum Stützpunkt und Major Koch wurde nach der Landung festgenommen.

Am Anfang des ersten Akts befindet sich Lars Koch auf der Anklagebank. Bei der Sitzung der 16. Großen Strafkammer im Berliner Schwurgericht muss er sich für seine Tat, den Mord an 164 unschuldigen Menschen, verantworten. Bevor der Prozess beginnt, tritt der Vorsitzende des Gerichts vor den geschlossenen Vorhang auf die Bühne, begrüßt die Zuschauer und erklärt, dass sie als Schöffen heute dazu berufen sind, hier zu urteilen. Dass der Vorsitzende Richter eingangs der vierten Wand durchbricht und direkt zum Publikum spricht, ist ein ganz zentraler Schritt, um Partizipation zu schaffen, der in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit näher erläutert werden wird.

Der Vorsitzende eröffnet die Verhandlung und stellt die Staatsanwältin Nelson und den Verteidiger Biegler vor. Die Personalien des Angeklagten werden aufgenommen, bevor die Staatsanwältin die Anklage verliest. Lars Koch wird vorgeworfen, «am 26. Mai 2013 mit gemeingefährlichen Mitteln 164 Menschen getötet zu haben».⁵⁸ Der Angeklagte hat in dem Ermittlungsverfahren bereits ein umfassendes Geständnis abgelegt und räumt das äußere Tatgeschehen ein. Es geht somit im Gerichtsprozess nicht darum, die Tat nachzuweisen, sondern zu beurteilen, ob das Handeln des Angeklagten entschuldbar sei. Die Verteidigung argumentiert, dass es sich beim Verhalten des Piloten um eine Abwägungsentscheidung handelte; schließlich hat Lars Koch damit Tausenden von Menschen das Leben gerettet. Dem steht die Anklage der Staatsanwaltschaft gegenüber, die dem Piloten Befehlsmissachtung und die Verletzung der Menschenrechte vorwirft. Am Ende des Theaterstücks obliegt es den Schöffen, das heißt dem Publikum, über Schuld oder Unschuld des Angeklagten zu urteilen.

⁵⁷ Schirach 2016: 47

⁵⁸ Ebd.: 15

Reale historische Ereignisse bilden den Hintergrund für das fiktive Gerichts drama *Terror* und es ist der Verteidiger im Stück, der die geschichtlichen Marksteine zum Vorschein bringt. Nachdem die Staatsanwältin die Anklage vorgelesen hat, gibt der Verteidiger für den Angeklagten eine Erklärung ab. Er beginnt seine Ansprache mit einem Hinweis auf die Terroranschläge vom 11. September in den USA und weist weiter auf noch einen realen Fall hin, in dem ein Mann in Deutschland anderthalb Jahre nach 9.11. ein Sportflugzeug kaperte. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* berichtet, dass er am 5. Januar 2003 damit über Frankfurt am Main kreiste und drohte, das Flugzeug in das Hochhaus der Europäischen Zentralbank stürzen zu lassen. Bei den Sicherheitsbehörden schrillten alle Alarmglocken und auf Befehl des Verteidigungsministers nahmen zwei Abfangjäger – wie im Theaterstück *Terror* – die Verfolgung auf, um die Maschine zur Landung zu zwingen. Der Motorsegler landete schließlich auf dem Frankfurter Flughafen und ließ sich widerstandslos festnehmen. Es zeigte sich, dass er geistig verwirrt war, und Gutachter attestierten ihm später Schuldunfähigkeit.⁵⁹

Der Irrflug endete folgenlos, doch für die Bundesregierung stellten sich unabdingbar die Fragen: Wie sollen wir in einem Fall reagieren, der als übergesetzlicher Notstand anzusehen ist? Darf die Luftwaffe ein zur Bedrohung gewordenen Flugzeug abschießen, selbst wenn das den Tod vielleicht zahllose Unbeteiligter zur Folge hat? Die deutsche Bundesregierung hat sich schnell entschieden und verabschiedete das Luftsicherheitsgesetz. Dies sind geschichtliche Ereignisse, auf die sich Schirachs Stück bezieht, wenn der Verteidiger in *Terror* wie folgt kommentiert: «Wir hatten aus den Vorfällen gelernt, wir hatten endlich verstanden, dass wir uns schützen müssen.»⁶⁰

Am 15. Januar 2005 trat das reale Gesetz in Kraft und hatte vorrangig den Zweck, Attentate wie die Terroranschläge am 11. September 2001 in den USA in Deutschland durch Renegaden zu verhindern. Das Gesetz erlaubte als Ultima Ratio eine unmittelbare Einwirkung mit Waffengewalt gegen ein Flugzeug, wenn ein Abschuss das einzige Mittel zur Abwehr der Gefahr war, auch wenn sich an Bord des Flugzeugs unbeteiligte Personen befanden. Das Leben der Passagiere an Bord sollte zugunsten des Lebens anderer Menschen am Boden geopfert werden. Deshalb war das Luftsicherheitsgesetz politisch, rechtlich und ethisch umstritten.

⁵⁹ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2003

⁶⁰ Schirach 2016: 18

Schon ein Jahr später, am 15. Februar 2006, entschied das Erste Senat des Bundesverfassungsgerichts, dass Paragraf 14 des Gesetzes gegen das Grundrecht auf Leben und die Menschenwürde verstieß und darum verfassungswidrig und nichtig war. In der Urteilsbegründung heißt es: «Der Staat dürfe eine Mehrheit seiner Bürger nicht dadurch schützen, dass er eine Minderheit [...] vorsätzlich töte.»⁶¹ Eine solche Behandlung missachtet die Betroffenen als Subjekte mit Würde und unveräußerlichen Rechten. Auch die Einschätzung, dass die Betroffenen ohnehin dem Tod geweiht seien, vermag die Tötung unschuldiger Menschen nicht zu rechtfertigen. Die Annahme, dass die an Bord festgehaltenen Personen Teil einer Waffe geworden seien und sich als solche behandeln lassen müssen, bringt zum Ausdruck, dass die Opfer eines solchen Vorgangs nicht mehr als Menschen wahrgenommen werden. Mit dem Menschenbild des Grundgesetzes und der Vorstellung vom Menschen als einem Wesen, das darauf angelegt ist, in Freiheit sich selbst zu bestimmen, darf ein Mensch nicht zum reinen Objekt staatlichen Handelns gemacht werden. Zur Erfüllung staatlicher Schutzpflichten dürfen laut der Urteilsbegründung des Bundesverfassungsgerichts nur solche Mittel verwendet werden, die mit der Verfassung im Einklang stehen.⁶²

Das Stück *Terror* stellt genau die Überlegungen wie das Bundesverfassungsgericht in seiner Begründung an. Wie im nächsten Kapitel noch ausführlicher dargelegt werden wird, vertritt der Angeklagte Lars Koch die entgegengesetzte Ansicht als das Bundesverfassungsgericht. Er meint, dass es richtig sei, wenige Menschen zu töten, um viele zu retten. Er argumentiert, dass die Passagiere der Zivilmaschine nur noch wenige Minuten zu leben gehabt hätten, weil die Maschine ohnehin im Stadion explodiert wäre. Weiter behauptet er, dass die Passagiere sich selbst in Gefahr begeben haben, indem sie an Bord des Flugzeugs gegangen sind, weil jeder Passagier eines Flugzeugs heute weiß, dass er Opfer eines Terroranschlags werden kann. Schließlich stellt er fest, dass die Zivilisten in einem entführten Flugzeug zum Teil einer Waffe geworden sind – der Waffe der Terroristen. Die fiktive Gerichtsverhandlung macht als Literatur, wie es der Literatursoziologe Robert Escarpit ausdrückt, einen Teil der erkennbaren Realität aus und kann die reale Welt wahrnehmen, erklären und verstehen.⁶³ Das gegenwärtige deutsche Recht lässt sich aber nicht verstehen, ohne die Katastrophe der nationalsozialistischen Herrschaft zwischen 1933 und 1945 zu berücksichtigen.

⁶¹ Bundesverfassungsgericht, 2006

⁶² Ebd.

⁶³ Magerski & Karpenstein-Eßbach 2019: 33

Rechtsetzung und Rechtsanwendung sind in wesentlichen Zügen bis in die Gegenwart hinein von dem Bemühen geprägt, eine Wiederholung solchen Unrechts zu verhindern. Daran liegt besonders begründet, dass das Grundgesetz als Verfassung eines demokratischen und sozialen Rechtsstaates alles andere Recht durchwirkt.⁶⁴ In dem ersten Artikel des Grundgesetzes steht: «Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt.»⁶⁵ Die fiktive Staatsanwältin in *Terror* hält diesen Satz für die zentrale Aussage der Verfassung und verdeutlicht, dass der Angeklagte Lars Koch mit dem Abschuss der Passagiermaschine und der Tötung von 164 unschuldigen Menschen gegen das höchste Verfassungsprinzip – die Menschenwürde – verstoßen hat.

3.2. Thematischer Schwerpunkt

Das Erste, was Leser und Zuschauer von einem Drama erfahren, ist sein Titel. Dieser stellt das Stück vor, aber soll nicht zuletzt auch neugierig machen. *Terror* schließt sich der Reihe von präzisen Ein-Wort-Titeln in Ferdinand von Schirachs Werk an und lenkt die Aufmerksamkeit auf eine besondere und hoch aktuelle Thematik. Durch die Reduktion auf ein Substantiv, das für sich alleinsteht, wird dieser bewusste Fokus gelegt. Der Titel verrät jedoch nicht zu viel. Es bleibt zunächst offen, auf welche Art und Weise das Thema *Terror* zum Gegenstand des Werks gemacht wird. Zur Rezeptionsgeschichte des Stücks, auf die im sechsten Kapitel dieser Arbeit näher eingegangen wird, gehört der Anthologie *Das Recht braucht eine Bühne* (2020). Hier fragt Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck rhetorisch, ob das Stück tatsächlich einen Beitrag zum Problem des Terrorismus leistet, wie es der Titel nahelegt. In seiner Analyse stellt er fest, dass es nicht um Terrorismus in *Terror* geht:

Im Verlaufe des Prozesses aber gerät das Terrorismusproblem gänzlich an den Rand. Es ist nicht viel mehr als ein stofflich attraktives Sujet, das sich gar dem Verdacht aussetzt, dem Zeitgeist geschuldet zu sein.⁶⁶

⁶⁴ Robbers 2019: 21

⁶⁵ Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland

⁶⁶ Schmidt (Hrsg.) 2020: 61

Brauneck versteht die terroristische Flugzeugentführung und den Abschuss der Maschine nur als Anlass für eine Gerichtsverhandlung, die ein publikums- und öffentlichkeitswirksames Motiv hat. Er meint, dass die zentrale Frage des Stücks vielmehr die nach der Schuld des Angeklagten ist, die im Mittelpunkt steht und in anderen thematischen Konstellationen ebenso verhandelt werden könnte.⁶⁷ Ich vertrete eine gegenteilige Auffassung. Nach meiner Meinung geht es Ferdinand von Schirach in erster Linie darum, eine künstlerische Form zu finden und zu entwickeln, die eine der größten Herausforderungen der gegenwärtigen Zeit beschreiben und diskutieren kann: den Terrorismus und dessen Konsequenzen für die Demokratie. Daher könnte der fiktive Gerichtsprozess keine unwillkürlichen Rahmen haben, wie Brauneck behauptet. Hervorzuheben ist, dass der Titel *Terror*, nicht *Terrorismus* lautet. Terror bedeutet Schrecken, während Terrorismus für politischen Extremismus steht. Der Titel signalisiert damit, dass das Stück sich vor allem mit den Folgen des Terrorismus für Mensch und Gesellschaft auseinandersetzt. Die Thematik des Dramas geht potenziell viel tiefer, als zunächst der Eindruck entsteht. Dies wird auch durch Ferdinand von Schirachs Rede deutlich, die dem Stück in Buchform folgt. Der Begleittext betont zusätzlich bestimmte Themen des Theaterstücks, die ich für essenziell halte und daher näher beleuchten werde.

Viele Dramen haben neben ihrem Titel auch einen Untertitel, was der bevorzugte Ort ist, um die Art des Dramas näher zu bezeichnen.⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist der Untertitel nicht für die Theaterzuschauer relevant, sondern für die Leser. Denn durch den Untertitel *Ein Theaterstück und eine Rede* gewinnen die Leser des Buches die Erkenntnis, dass es hier um ein Spiel geht und dass dem Drama eine für das Stück relevante Rede angefügt ist, die das Werk ergänzt. In dieser Rede anlässlich der Verleihung des M100-Sanssouci-Medienpreises an das französische Satiremagazin *Charlie Hebdo* im Jahr 2015 nach dem todbringenden islamistischen Terroranschlag auf die Redaktion äußert sich Ferdinand von Schirach folgendermaßen:

Ich bin noch immer davon überzeugt, dass die aufgeklärte Demokratie auch Terroristen, auch Menschen, die unsere Gesellschaft zerstören wollen, nur mit den Mitteln des Rechts begegnen darf. Nur dadurch erweist sich die Wehr- und Wahrhaftigkeit des Rechtsstaates. In unserem Zorn, in unserem Wunsch nach Rache, sind wir immer gefährdet, das zu vergessen.⁶⁹

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Asmuth 2016: 22

⁶⁹ Schirach 2016: 159

Schirach bezieht in diesem Diskurs eine klare Stellung und verortet die Lösung für die Bedrohung des Terrorismus in dem demokratischen Rechtsstaat selbst. Nur die Rechtsstaatlichkeit wird die Menschen auf Dauer schützen. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass die Angst vor Terrorismus und der Wunsch nach einem Gegenschlag geradezu die Perspektive einschränken und dazu führen können, Verstehensmodelle und Lösungen zu entwickeln, die andere und gefährliche Probleme mit sich bringen. Viele Regierungen haben die Ereignisse am 11. September 2001 und den «Krieg gegen den Terror» zum Anlass genommen, sich über die Grundrechte der Demokratie hinwegzusetzen, die Sicherheitsmaßnahmen zu verschärfen und Vorratsdaten zu speichern. Wie Leutheusser-Schnarrenberger beschreibt, sind die politischen Muster immer gleich:

Bedrohungsszenarien entwickeln, Ängste der Menschen hervorrufen oder steigern und damit die Stimmung für vorgeblich dringendes politisches Handeln erzeugen. [...] Das bedeutet fast immer Ausdehnung der Überwachungsmaßnahmen, die immer einhergeht mit immer tieferen Eingriffen in die Grundrechte.⁷⁰

Die Begrenzung demokratischer Freiheiten mit verstärkter Überwachung in der Gesellschaft ist eine direkte Konsequenz der Terrorismus – und, wie *Terror* beleuchtet, blitzschnelle Einführung neuer Gesetze, die unvorhergesehene Folgen haben. In seiner Rede «Machen Sie unbedingt weiter» an *Charlie Hebdo* fährt Schirach fort: «Wir müssen den Fanatikern genau das entgegensetzen, was sie am meisten fürchten oder hassen: unsere Toleranz, unser Menschenbild, unsere Freiheit und unser Recht.»⁷¹ Er zitiert den damaligen norwegischen Ministerpräsidenten Jens Stoltenberg, der bei der Trauerfeier im Osloer Dom nach dem Bombenanschlag und Massaker auf der Insel Utøya am 22. Juli 2011 sagte, dass die Antwort lautet: mehr Demokratie, mehr Offenheit, mehr Menschlichkeit.⁷² Schirach behauptet, dass danach in Norwegen keine neuen Überwachungsgesetze erlassen wurden. Das ist eine fehlerhafte Annahme. Die EU-Richtlinie über die Vorratsspeicherung von Telekommunikationsdaten, wonach alle Bürger ohne konkreten Verdacht überwacht wurden, wurde auch in Norwegen implementiert, obwohl das Land kein EU-Mitglied ist. Die Richtlinie wurde 2014 durch den Europäischen Gerichtshof für ungültig erklärt, da sie mit der Charta der Grundrechte der Europäischen Union nicht vereinbar war, aber neue Überwachungsgesetze sind seitdem in Kraft getreten.

⁷⁰ Schmidt (Hrsg.) 2020: 136

⁷¹ Schirach 2016: 163

⁷² Stoltenberg, 2011

In Norwegen wurde beispielsweise 2020 das neue Gesetz für den Nachrichtendienst *Lov om Etterretningstjenesten* genehmigt, mit einer sogenannten digitalen Grenzverteidigung, was dem Nachrichtendienst das Recht gibt, elektronische Kommunikation, die die norwegische Grenze überschreitet, zu sammeln. In der Praxis betrifft das nahezu jede Internetkommunikation der Norweger.⁷³ Dieses Gesetz ist unzweifelhaft vergleichbar mit der EU-Richtlinie, die für nichtig erklärt wurde, und soll in diesem Zusammenhang erwähnt werden, um zu zeigen, dass die Entwicklungen, vor denen Schirach warnt, umfassender sind, als er in seiner Rede von 2015 reflektiert.

Als Fazit kann zusammengefasst werden, dass die Angst vor Terrorismus die Denk- und Entscheidungskraft demokratischer Länder durchdringt und verändert, was in *Terror* genau im Blickpunkt steht. Wenn die Rechtssicherheit auf die Probe gestellt wird, ist es entscheidend, den Prinzipien des Rechtsstaates zu folgen, ohne dass zentrale demokratische Rechte im Kampf gegen den Terrorismus weichen müssen. Aktuelle Katastrophen- und Terrorforschung betont, dass Krisensituationen häufig Verstehens- und Handlungsmodelle mit sich bringen, die auf Risiko- und Sicherheitsbewertungen fixieren.⁷⁴ Die Medien in dem westlichen Teil der Welt stellen unmittelbar nach einem Terroranschlag die Frage: Hätte der Terrorangriff durch Überwachung verhindert werden können? Durch solche fortwährenden Debatten in der Öffentlichkeit, die sich auf Sicherheit und Überwachung konzentrieren, wird die Einführung intervenierender Gesetze legitimiert, um ähnliche Situationen in der Zukunft zu vermeiden.

Ferdinand von Schirach schließt seine Rede an *Charlie Hebdo* – und damit das Buch *Terror* – mit der Wiedergabe der Warnung Benjamin Franklins ab, die heute eben mehr gilt als zu seiner Zeit, im 18. Jahrhundert: «Wer die Freiheit aufgibt, um Sicherheit zu gewinnen, wird am Ende beides verlieren.»⁷⁵ Schirachs Theaterstück formuliert die Folgen der Einführung von Gesetzen im Namen der Sicherheit, die der menschlichen Freiheit und Würde zuwiderlaufen. Der fiktive Gerichtsprozess gegen den Angeklagten Lars Koch ermöglicht es, mit solch essenziellen Themen zu experimentieren.

⁷³ Lov om Etterretningstjenesten, 2020

⁷⁴ Folkvord 2020: 65

⁷⁵ Schirach 2016: 164

3.3. Gattung, Raum und Zeit

Obwohl die oben erwähnte Überwachungsthematik nicht explizit in *Terror* verhandelt wird, zeigt das Stück, dass die Angst vor Terrorismus die Perspektive begrenzen kann und uns davon abhält, alternative Lösungen zu sehen. Die Situation beim Abschuss des Flugzeuges in *Terror* ist von einer Perspektive geprägt, die nur zwei Handlungsoptionen eröffnet. In der Figurenanalyse im nächsten Kapitel wird darauf hingewiesen, dass es vor allem die Staatsanwältin ist, die durch die Zeugenbefragungen mehrere Möglichkeiten ins Spiel bringt als diejenigen, die sich die Akteure im Stück und das Publikum vorstellen können.

Terror ist ein geschlossenes Drama, obwohl das Ende offen ist, weil das Publikum über den Ausgang entscheidet. In seiner idealtypischen Form zeichnet sich das geschlossene Drama durch die Einheit der Handlung aus, die eine stringente Chronologie der Ereignisse verlangt, sodass Geschichte und Diskurs zur Deckung kommen. Schößler unterstreicht, dass diese Definition ein strenges Sukzessionsprinzip verlangt. Das heißt, dass die einzelnen Szenen kausal miteinander verknüpft sind und dass das dramatische Geschehen im gezeigten Hier und Jetzt stattfindet.⁷⁶ Aristoteles fordert in seiner Poetik, dass das Drama in einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss zu untergliedern sei. Dazu sollen Zeit, Raum und Handlung im Drama einheitlich bleiben. Wenn die Handlung strikt diesen Vorgaben folgt, stößt sie schnell an ihre Grenzen. Hierbei kommt dem Botenbericht eine bedeutende Funktion zu, der in *Terror* ausschlaggebend ist, um den Raum und außerdem die Zeit teilweise zu überbrücken. Diese Enthüllung eines früheren Ereignisses kann sich über den gesamten Dramentext erstrecken. Es wird dann von analytischem Drama gesprochen, in dem nach und nach die Vergangenheit aus unterschiedlichen Perspektiven freigelegt wird.⁷⁷

Das analytische Verfahren wird deutlich in Stücken sichtbar, die ein Strafdelikt im Rahmen einer Gerichtsverhandlung aufarbeiten und durch Verhöre die Täterschaft aufklären. So wird in *Terror* immer wieder versucht, durch Rückblenden aus den Blickwinkeln der Beteiligten im Gericht alle Geschehnisse zu rekonstruieren. Weiterhin kann *Terror* als diskurszentriertes Drama klassifiziert werden, im Gegensatz zum aktionszentrierten Drama.

⁷⁶ Schößler 2017: 60

⁷⁷ Ebd.: 65

Der diskurszentrierte Dramentyp legt großes Gewicht auf die Äußerungen der Figuren, sodass ihr non-verbales Handeln in den Hintergrund rückt und von geringer Bedeutung ist.⁷⁸ Da das Stück diskussionsgetrieben ist, sind die Nebentexte sparsam. Der Haupttext ist Ort des Verbalen. Der Nebentext ist Ort der non-verbalen Zeichen wie Kostümen, Gestik und räumliche Umgebungen, die Informationen über nichtsprachliche Handlungen liefern. In *Terror* begrenzen sich die Nebentexte darauf, die Einrichtung des Gerichtssaals, die Bekleidung der Figuren und gelegentliche Bewegungen zu beschreiben, etwa dass alle Prozessbeteiligten aufstehen oder sich hinsetzen oder wenn die Zeugen im Zeugenstand Platz nehmen und danach den Raum verlassen.

Wie bereits erwähnt, verändert sich das Bühnenbild in *Terror* nicht. Es lässt sich von der Einheit des Raumes sprechen, die für das geschlossene Drama seit der Renaissance verbindlich ist. Schöblier zitiert den Humanisten Lodovico Castelvetro, der 1570 die Forderung in seiner Kommentierung von Aristoteles' Poetik mit dem Argument begründet, allein die Einheit des Raumes garantiere die Illusion, die Glaubwürdigkeit und Vernünftigkeit des Geschehens.⁷⁹ Raumwechsel hingegen verweisen auf eine höhere Erzählfunktion und tendieren damit zur Episierung, das heißt zum ausschnittweisen Erzählen, das das geschlossene Drama vermeidet. Für die Partizipation des Publikums in *Terror* ist es wesentlich, dass sich der Bühnenraum nicht verändert. So wird Realität suggeriert und dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, bei einem echten Prozess dabei zu sein.

In Kontrast zu dem, was auf der Bühne sichtbar ist, steht die Wortkulisse, mit der die Figuren in ihren Repliken unsichtbare Räume entwerfen, die das Publikum in seiner Vorstellung nachvollziehen muss.⁸⁰ Neben dem Hauptschauplatz Berlin wird auf weitere Städte und Orte in Deutschland oder in den USA verwiesen. Damit werden Bezüge zu unsichtbaren Örtlichkeiten oder Ereignissen geschaffen. Dazu ist die Durchbrechung der sogenannten vierten Wand, die die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum illustriert, in *Terror* relevant, weil es für die Partizipation des Publikums zentral ist. Ähnlich wie die Kategorie des Raums wirkt die der Zeit auf unterschiedlichen Ebenen des Theaters. Bedeutsam ist zudem, wie sich die jeweilige Inszenierung zu der zeitgenössischen Realität im Drama verhält, das heißt zu dem aufgerufenen historischen Kontext.

⁷⁸ Ebd.: 109

⁷⁹ Ebd.: 146

⁸⁰ Ebd.: 142

Die Kostümierung kann den zeitlichen Rahmen signalisieren. Als ein Drama der Gegenwart, das eine heutige Gerichtsverhandlung darstellt, bemüht sich *Terror*, Realismus auszudrücken. Der Nebentext erklärt, dass die Juristen schwarze Roben, weiße Hemden oder Blusen, weiße Krawatten oder Halstücher tragen. Der Wachtmeister trägt die Uniform der Justizbeamten des Landes Berlin und der Angeklagte erscheint in Luftwaffenuniform.⁸¹ Die Figuren konkretisieren den zeitlichen Rahmen in ihren Repliken und lassen die Zeitstruktur sowie die temporale Vernetzung der Vorgänge sinnfällig werden. Festzuhalten ist, dass keine zeitliche Distanz zwischen Dargestelltem und Darstellung entstehen kann. Schößler beschreibt es so: «Das Spannen eines Bogens auf der Bühne dauert genauso lange wie in der Wirklichkeit.»⁸²

3.4. Stil und Sprache

Terror ist kein Regietheaterstück. Das heißt, der Regisseur hat keine freie Hand, sondern muss sich bei der Inszenierung ganz und gar an den Text halten, weil die Handlung sich aus den präzisen formulierten Argumenten entfaltet, die im Laufe des fiktiven Strafverfahrens vorgetragen werden. Den größten Einfluss auf Inhalt und Form des Gesagten haben die Redeziele und die hinter ihnen stehenden Beweggründe. Die Figuren bringen verschiedene Interessen ins Spiel und verleihen ihnen in unterschiedlicher Weise Nachdruck.⁸³

Schirachs Stück ist in verständlicher Alltagssprache verfasst. Im Gericht wird die Tat durch Sprache nachvollzogen, was eine präzise Ausdrucksform fordert. Juristische Fachbegriffe werden als Mittel des Vorsitzenden, des Verteidigers und der Staatsanwältin verwendet, um die Tat der Angeklagten durch das Recht zum Ausdruck zu bringen. Als Dichterjurist ist Ferdinand von Schirach mit der Rechtssprache vertraut. Er ist sich auch der Tatsache bewusst, dass das Publikum Schwierigkeiten damit haben wird, die komplizierte und detaillierte juristische Fachsprache zu verstehen, was sich auch im Verhalten der Figuren in *Terror* widerspiegelt. An mehreren Stellen müssen der Angeklagte und die beiden Zeugen nachfragen, wenn die Juristen sich zu fachsprachlich ausdrücken.

⁸¹ Schirach 2016: 10

⁸² Schößler 2017: 172

⁸³ Asmuth 2016: 62

Zum Beispiel antwortet der Angeklagte «Wie bitte?», wenn der Vorsitzende ihn fragt, ob er das äußere Tatgeschehen einräumt. Der Vorsitzende präzisiert, dass es um die Tatsachen geht: «Stimmen die Tatsachen, die Ihnen die Anklage vorwirft?»⁸⁴ Zu Lauterbach sagt der Vorsitzende: «Nun, ich kann nicht erkennen, wie Sie sich durch eine wahrheitsgemäße Antwort selbst belasten könnten.» Lauterbach antwortet: «Was?», worauf der Vorsitzende erklärt: «Sie müssen die Frage beantworten.»⁸⁵ Einerseits schaffen die Fachbegriffe Authentizität, andererseits stärkt es die Partizipation des Publikums, dass sie erklärt werden. So wendet sich auch der Vorsitzende oft direkt an das Publikum mit Erläuterungen zu Fachbegriffen und zur Rechtsgeschichte, wie es beispielsweise bei dem sogenannten Schuldstrafrecht der Fall ist:

Wir bestrafen einen Angeklagten nach seiner persönlichen Schuld. Früher ging das Strafrecht davon aus, dass nur die Tat entscheidend sei. Wer also einen Menschen tötete, wurde selbst getötet. Es war gleichgültig, warum er das Verbrechen beging. Heute wollen wir dieses Warum aber verstehen.⁸⁶

Fachtermini und komplexe Sachverhalte aus der Rechtswissenschaft werden auf verständliche Weise unmittelbar erklärt, sodass für das Publikum kein Wissensdefizit entsteht. Das Gleiche gilt für die vielen flug- und luftwaffentechnischen Begriffe aus der Militärsprache sowie das wehrpolitische Vokabular. Der Angeklagte Lars Koch sowie der Zeuge Christian Lauterbach sind Soldaten bei der deutschen Bundeswehr und verwenden in ihren Aussagen immer wieder militärische Fachbegriffe, wovon viele aus dem Englischen stammen. Auf eine Frage des Vorsitzenden erklärt Lauterbach: «Ja, die Sprache des Flugverkehrs ist Englisch.»⁸⁷

Mit den Personen treffen im Drama potenziell unterschiedliche Redestile aufeinander, die den sozialen Status, den Bildungsgrad oder die Ortszugehörigkeit ausdrücken können. Der Angeklagte und Lauterbach zeigen durch ihre Wortwahl, dass sie der Berufsgruppe der Militärs zugehören. Der Vorsitzende, die Staatsanwältin und der Verteidiger sind durch ihren juristisch geprägten Wortschatz der akademischen Bildungsschicht zuzuordnen, während die Zeugin und Nebenklägerin Franziska Meiser ausschließlich im Alltagssprachlichen Stil ohne Verwendung von Fachtermini redet.

⁸⁴ Schirach 2016: 20-21

⁸⁵ Ebd.: 56

⁸⁶ Ebd.: 80

⁸⁷ Ebd.: 29

Meisers einfache Ausdrucksweise spiegelt eine mittlere Bildungsschicht wider und steht im Gegensatz zu allen anderen Figuren, deren Sprache sich komplexer gestaltet. Sie arbeitet als Krankenschwester, kommt aus München, und berichtet durchgehend in der grammatikalischen Form Perfekt von dem, was passiert ist, was für die bayerische Mundart gewöhnlich ist. Typisch bayerisch sind auch Nachträge wie dieser: «Er ist dann die ganze Fahrt nach Hause auf dem Beifahrersitz neben mir gelegen, der Schuh.»⁸⁸ Verteidiger Bieglers Sprache ist von dem Dialekt «Berliner Schnauze» beeinflusst; schnörkellos, direkt und manchmal spöttisch, wie wenn der Vorsitzende sagt, dass Biegler sitzen bleiben kann, und er sarkastisch antwortet: «Sie wissen, dass ich lieber stehe. Die Würde des Gerichts ...»⁸⁹

Das Stück folgt einem typischen Dramenaufbau, bei dem sich die verschiedenen Figuren in ihrer Rede abwechseln. Der zweite Akt, in dem die Plädoyers vorgetragen werden, besteht aus langen Monologen der beiden Anwälte, ebenso wie der dritte Akt, in dem der Vorsitzende je nach der Entscheidung des Publikums entweder Lars Kochs Verurteilung oder dessen Freispruch verliert. Die Dialoge in dem ersten und umfangreichsten Akt bilden den Hauptbestandteil der Figurenrede und bestehen ausschließlich aus direkter Rede, sind argumentierend gestaltet und entsprechen überwiegend einem Frage-Antwort-Schema, oft mit kurzen Sätzen. Die Länge der Repliken lässt sich als Unterbrechungsfrequenz beschreiben, die für den Rhythmus eines Dramas bedeutsam ist. Antike und klassizistische Dramen neigten unter dem Einfluss von Rhetorik und Dialektik zu extrem langen und kurzen Äußerungen. Neben der langen Rede war als Gegenpol die sogenannte Stichomythie ausgeprägt,⁹⁰ die als rhetorisches Mittel in *Terror* verwendet wird. Von Stichomythie wird gesprochen, wenn der Satz einer Figur unmittelbar auf den Satz einer anderen folgt, oft in antagonistischer Form.

Der Konflikt ist das Kernstück der meisten Dramenhandlungen. Im ursprünglichen Sinne des Wortes ist ein Konflikt der Kampf, der offene, handgreifliche Zusammenstoß zweier Parteien. Als juristischer Fachbegriff bezeichnet er weniger den Streit der Parteien als vielmehr die Meinungsverschiedenheiten richterlicher Instanzen sowie die Kollision mehrerer Normen beziehungsweise Gesetze bei der Urteilsfindung. Die Unterscheidung von Parteien- und Urteilskonflikt ist von grundlegender Bedeutung auch für das Drama.⁹¹

⁸⁸ Ebd.: 108

⁸⁹ Ebd.: 17

⁹⁰ Asmuth 2016: 43

⁹¹ Ebd.: 142

Bei *Terror* handelt es sich um einen Urteilskonflikt. Die Parteien sprechen entweder für oder gegen eine Verurteilung von Lars Koch und vertreten gleichzeitig gegenteilige Wertvorstellungen, zwischen denen das Publikum als Schöffen entscheiden muss. Obwohl die Urteilsfindung auf die strafrechtliche Frage nach Schuld oder Unschuld reduziert ist, geht es auch um eine moralische Bewertung des Handelns des Piloten.

3.5. Moralphilosophie und Rechtstraditionen

Das Stück konfrontiert die Zuschauer mit ethisch-moralischen Grundfragen und präsentiert ihnen schwierige Dilemmata, um sie durch zwei unterschiedliche Positionen der ethischen Philosophie zum Diskurs zu bewegen: die deontologische, normative Ethik Immanuel Kants in Gestalt der Staatsanwältin und der teleologische Utilitarismus, worauf der Angeklagte und seinen Verteidiger sich stützen, um die Tat zu entschuldigen. Der Utilitarismus besagt, dass eine Handlung als moralisch richtig bewertet werden kann, wenn sie die Summe des Wohlergehens aller von der Entscheidung Betroffenen, maximiert.⁹² Nach diesem Prinzip, mit dem der Verteidiger Kochs Flugzeugabschuss rechtfertigt, war es eine moralisch korrekte Handlung von Koch, weil er damit mehr Menschenleben gerettet als getötet hat. Im Gegensatz zur Ausrichtung an den Folgen einer Handlung orientiert Kants Pflichtethik sich allein daran, ob die Handlung selbst gut oder schlecht ist. Laut Kant ist der Mensch Zweck an sich und darf niemals als Mittel benutzt werden, um andere Ziele zu erreichen.⁹³ Dies passiert im Theaterstück laut der Staatsanwältin durch den Angeklagten Koch, der den 164 Flugzeugpassagieren ihre Würde genommen hat und sie zum Objekt, zum bloßen Mittel zum Zweck degradiert hat. Ihre Argumentation steht im Einklang mit der oben genannten Urteilsbegründung des realen Bundesverfassungsgerichts.

Drei Dilemmata bilden einen wesentlichen Bestandteil der moralphilosophischen Momente im Gerichts drama *Terror*, die zum einen durch Staatsanwältin Nelson und zum anderen durch Verteidiger Biegler in den fiktiven Prozess eingeführt werden: der Weichenstellerfall, der Transplantationsfall und der Axtmörderfall, die im nächsten Kapitel näher beschrieben werden.

⁹² Westermann 2018: 74

⁹³ Ebd.: 75

Sie haben die Funktion, die jeweiligen ethischen Positionen der beiden Parteien zu stützen und gegenüberzustellen, aber auch die Partizipationsfähigkeit des Publikums zu stärken. Wie Ferdinand von Schirach selbst sagt, berühren Geschichten mehr als philosophische Abhandlungen.⁹⁴ Philosophische Gedankenexperimente sind besondere Geschichten, die die Vorstellungskraft nähren, um Diskussionen anzuregen. Wer in Gedanken experimentiert, stellt sich etwas vor. Die Geschichte der Philosophie des Abendlands ist reich mit Gedankenexperimenten gesegnet. Szenarien wie das Höhlengleichnis von Platon, der Täuschergott von Descartes oder der Naturzustand von Hobbes sind immer wieder und in unterschiedlichen Kontexten aufgegriffen worden.⁹⁵

Philosophische Gedankenexperimente erfreuen sich vor allem in der Moralphilosophie großer Beliebtheit, da sie sich dafür eignen, moralische Dilemmata durchzuspielen und Intuitionen zu einem bestimmten Thema abzufragen. Dank des narrativen Charakters und der geringen theoretischen Komplexität können die Gedankenexperimente alle einen Zugang zu philosophischen Themen geben, unabhängig davon, ob jemand über philosophische Vorbildung verfügt oder nicht. In *Terror* bilden die Gedankenexperimente die Grundlage für eine Diskussion rechtsethischer Fragestellungen. Die zwei konträren Standpunkte der Staatsanwältin und des Verteidigers werden jeweils durch fundierte Argumente untermauert, die mithilfe von Geschichten lebendig für das Publikum hervortreten.

Terror stellt eine realistische Gerichtsverhandlung dar, aber experimentiert, wie es ein literarischer Text darf, mit verschiedenen Rechtstraditionen. In der 70-seitigen Schrift *Verwirrende Rechtsbelehrung* zu Ferdinand von Schirachs *Terror* (2016) behauptet Strafrechtsprofessor und Rechtsphilosoph Wolfgang Schild dagegen, dass *Terror* dem anglo-amerikanischen Verfahrensmodell folgt.⁹⁶ Als Begründung führt er aus, dass der Vorsitzende Richter keine Auskunft über die Rechtslage gibt und die Schöffen nicht in diesem Sinne belehrt. Diese Aufgabe überlässt er den Plädoyers der ‚beiden Seiten‘, die die rechtlich relevanten Argumente vortragen. Dies entspricht nicht dem Rollenmodell des deutschen Strafverfahrens, in dem es keinen Parteiprozess – und daher auch keine zwei Seiten – gibt.⁹⁷

⁹⁴ Schmidt (Hrsg.) 2020: 20

⁹⁵ Bertram 2018: 23

⁹⁶ Schild 2016: 22

⁹⁷ Ebd.

Ich komme zu einem anderen Ergebnis und argumentiere dafür, dass *Terror* eine Mischung aus dem adversatorischen Parteiprozess und dem inquisitorischen Verfahrensmodell ist, was dem Partizipationsaspekt des Stücks dient.

Kennzeichnend für den anglo-amerikanischen Parteiprozess ist die Zuständigkeit – und damit auch die Verantwortlichkeit – der grundsätzlich einander gegenüberstehenden Parteien. Der in der Regel staatliche Ankläger und der den Angeklagten vertretende Verteidiger ermitteln die jeweils relevanten Tatsachen, benennen ihre Beweismittel und befragen die Zeugen. Die Staatsanwaltschaft klärt der Sachverhalt auf, die Verteidigung kontert, kommentiert, nuanciert und protestiert. So wird die Sache im parteigetriebenen Verfahren aufgeklärt. Der Richter hat bemerkenswert eine zurückhaltende Rolle und noch keine Aktenkenntnis, da er erst in der Hauptverhandlung mithilfe der Parteien vom Beweismaterial Kenntnis erhält.

Demgegenüber wird das inquisitorische Strafverfahren kontinental-europäischer Tradition vom Vorsitzenden Richter dominiert. Die Aufklärung der für die Entscheidung wesentlichen Beweise liegt grundsätzlich in der Hand des Richters. Er ist mit Ermittlungsakten und beiderseitigen Beweisanträgen vertraut und vernimmt den Angeklagten und die Zeugen.⁹⁸ Der Richter hat folglich eine viel aktivere Rolle als in einem Parteiprozess inne, genau wie der Vorsitzende Richter in *Terror*. In Schirachs Stück ist er auch für die Untersuchungshaft des Angeklagten Lars Koch verantwortlich, die durch die Auseinandersetzung zwischen Richter und Verteidiger Biegler problematisiert wird. In einer parteigesteuerten Verhandlung leitet dagegen nicht der für die Freiheitsstrafe zuständige Richter die Hauptverhandlung, denn die Beweismittel müssen unparteiisch gewürdigt werden. Dazu kommt die Nebenklägerin, die als Opfer eine Mitverantwortung für die Anklage trägt. In einem parteigetriebenen Verfahren wird dem Geschädigten dagegen in schweren Strafsachen ein Beistandsanwalt bestellt.

Worauf Wolfgang Schild aber einwandfrei hinweist, ist, dass die Zuschauer eigentlich keine Schöffen sind, wie sie das heutige deutsche Strafverfahren kennt, da sie nicht gemeinsam mit Berufsrichtern, sondern ganz allein die Schuldfrage entscheiden. Das Publikum entspricht somit der anglo-amerikanischen Jury.⁹⁹

⁹⁸ Eser 2014: 12-17

⁹⁹ Schild 2016: 12

Literatur muss nicht rechtskonform sein. Der Prozess im Stück ist fiktiv und zielt nicht darauf ab, die eine oder andere Rechtstradition wiederzugeben. Beide Traditionen werden benutzt, um dem Publikum auf wirksame Weise seine Rolle als Schöffen zuzuschreiben. Die Parteien in *Terror* sind klare Gegenpole. Gleichzeitig ist es essenziell, dass der neutrale Richter eine aktive Rolle spielt. Er leitet nicht nur die Verhandlung gegen den Angeklagten Lars Koch, sondern ist auch der Wegweiser des Publikums als Schöffen durch den Prozess des Urteilens. Dass er nicht als Berufsrichter agiert, spricht das Publikum mündig, um eine selbstständige Entscheidung zu treffen. Vertrauen schafft Partizipation. Wenngleich die Zuschauer wissen, dass sie im Theater sind, nehmen sie die Aufgabe als Schöffen ernst.

In diesem Kapitel wurde gezeigt, dass das Stück *Terror* als ein geschlossenes, analytisches und diskurszentriertes Drama einzuordnen ist, das Realität suggeriert und so die Partizipation des Publikums stärkt. Zur Partizipation steuert auch bei, dass das Stück in verständlicher Alltagssprache verfasst ist, dass die Rechts- und Militärausdrücke einerseits Authentizität schaffen und andererseits laufend erklärt werden, dass Gedankenexperimente die Vorstellungskraft des Publikums nähren und dass das Stück mit unterschiedlichen Rechtstraditionen experimentiert. Es wurde eingangs dargestellt, wie die Textwelt reale, außerliterarische, historische und politische Analogien aufweist. Als thematischer Schwerpunkt wurde interpretiert, wie die Angst vor Terrorismus unsere Perspektiven verengt und die Einführung neuer Gesetze zur Terrorismusbekämpfung legitimiert, die die Menschenrechtsprinzipien verletzen können.

Im nächsten Kapitel soll die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, wie die Akteure des fiktiven Prozesses durch ihr Auftreten, ihre Interaktionen und mithilfe von sprachlichen, rhetorischen Mitteln Partizipation im Publikum erzeugen. *Terror* hat eine metasprachliche Funktion, indem das Stück die Rechtssprache thematisiert und zeigt, wie das Gericht die Realität durch sein Vokabular filtert, wie rhetorische Darbietungen einen Fall stärken oder schwächen und wie Erzählungen verwendet werden, um divergierende Fakten plausibel miteinander zu verknüpfen.

4. Akteure und Interaktionen im Gericht

Ferdinand von Schirachs Gerichts драма ist im Stil realistisch. Als zentrales Element realistischer Literatur gilt bei dem Philosophen Georg Lukács die Typisierung. Figuren werden zum Typus zugespitzt, der ein Wesenselement der jeweiligen Gesellschaft zum Ausdruck bringt.¹⁰⁰ Dörner und Vogt ziehen eine interessante Parallele zur Wissenschaftstheorie des Soziologen Max Weber, der die Bildung von Idealtypen in der soziologischen Beschreibung als ein unverzichtbares Forschungsinstrument versteht, um Orientierungsmarken im Meer der sozialen Erfahrungen zu setzen.¹⁰¹ Literarische Typisierung kann danach ein Werkzeug für die Erkenntnis von gesellschaftlichen Strukturen sein und das Typische einer gesellschaftlichen Konstellation sichtbar machen, was meines Erachtens mit der Figurendarstellung in *Terror* übereinstimmt. Wie eine reale Gerichtsverhandlung abläuft, erfahren wir durch Schirachs fiktive Akteure lebendiger als durch ein Strafrechtslehrbuch oder einen Gerichtsreferat. So kann Literatur Einblicke in gesellschaftliche Prozesse eröffnen und damit Partizipation an zentralen Themen schaffen.

In der anschließenden Analyse werden die Figuren in *Terror* näher betrachtet. Neben dem parteilosen Richter und den Schöffen findet sich mit Verteidiger Biegler die Partei des Angeklagten, mit der der Zeuge Lauterbach sympathisiert. Christian Lauterbachs Aussage von den Geschehnissen am 26. Mai 2013 deckt sich vollkommen mit der Erklärung Lars Kochs. Er bestätigt außerdem, dass der Abschuss des Lufthansa-Flugzeugs durch Lars Koch bei den Piloten der Bundeswehr auf Zustimmung stößt. Die Anklage selbst ist durch die Staatsanwältin Nelson vertreten und die Zeugin Meiser, die gleichzeitig Nebenklägerin ist. Franziska Meiser ist die Witwe eines Abschussopfers und gibt den Folgen der Entscheidung von Lars Koch ein Gesicht. Viele der Einlassungen im Stück erscheinen plausibel und es gibt gute Gründe für eine Verurteilung ebenso wie für einen Freispruch. Das Stück öffnet sich damit für die Reflexion des Publikums über das eigene Gerechtigkeitsgefühl und die Auseinandersetzung mit moralischen, rechtsphilosophischen und existenziellen Fragen in einer gemeinsamen Rechtskultur.

¹⁰⁰ Dörner & Vogt 2013: 17

¹⁰¹ Ebd.

4.1. Der Richter und die Schöffen

Der Vorsitzende Richter leitet die Verhandlung gegen den Angeklagten Lars Koch, führt Vernehmungen durch und verkündet schließlich das Urteil. Im Gegensatz zu den anderen Hauptprotagonisten wird sein Name nicht genannt, wodurch vermutlich sein symbolischer Charakter als Rechtssprecher unterstrichen werden soll. Er ist sachlich und objektiv und hält sich mit persönlichen Meinungsäußerungen zurück. Die zum Teil provozierenden Äußerungen des Verteidigers bewegen ihn allerdings zu einigen ironischen Kommentaren, die in einer klaren Botschaft an den Verteidiger münden: «Sie sind unhöflich, Herr Biegler.»¹⁰²

Der erste Akt in *Terror* fängt an, wenn der Vorsitzende vor den geschlossenen Vorhang tritt und direkt zum Publikum spricht. Obwohl seine Einleitungsrede die Züge eines Prologs hat, geht es hier um einen in die Handlung integrierten Stückauftakt, der das Publikum unmittelbar in seine Rolle hineinsetzt:

Sie sind die Schöffen, die Laienrichter, die heute über den Angeklagten Lars Koch zu Gericht sitzen. Das Gesetz stattet Sie mit der Macht aus, über das Schicksal eines Menschen zu entscheiden. Bitte nehmen Sie diese Verantwortung ernst.¹⁰³

Der dramatische Auftakt, der als «einleitender Akkord» bezeichnet werden kann, soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers wecken. Im Unterschied zu der Exposition, die die bevorstehende Bühnenhandlung seitens des Publikums vermittelt, zielt dieser einleitende Akkord weniger auf sprachliche Informationen als auf szenische Attraktion.¹⁰⁴ Es geht darum, die Sinne des Zuschauers zu fangen und die ganze Aufmerksamkeit auf das beginnende Bühnengeschehen zu lenken, was in besonderer Weise in *Terror* bedeutsam ist, da das Publikum über das Ende des Dramas urteilen wird.

Die Regieanweisungen erzählen, dass der Vorsitzende einen dunklen Anzug, ein weißes Hemd und eine weiße Krawatte trägt. Die Robe hat er über seinen Arm gelegt. Damit signalisiert er, dass er mit dem Publikum auf Augenhöhe ist, was dazu beiträgt, die Botschaft in seiner direkten Rede zu stärken und die Konzentration des Publikums zu schärfen.

¹⁰² Schirach 2016: 23

¹⁰³ Ebd.: 7

¹⁰⁴ Asmuth 2016: 103-108

Erst wenn der Gerichtsprozess beginnen soll, zieht er sich die Robe über und tritt völlig in den Charakter als Vorsitzender Richter ein. In dem Vorspann begrüßt er das Publikum und freut sich, dass alle pünktlich sind, plaudert ein bisschen über Nebensächlichkeiten, in denen sich jeder wiedererkennen kann; dass es hier schwierig ist, Parkplätze zu finden und dass das Haus etwas verwinkelt gebaut ist. Dann bittet er die Zuschauer, alles zu vergessen, was sie über diesen Fall gelesen oder gehört haben und ausschließlich über das zu urteilen, was sie hier in der Verhandlung hören. Nur die Beweise, die hier erhoben werden, sollen Grundlage des Urteils sein, unterstreicht der Vorsitzende: «Wir Juristen nennen das aus dem Inbegriff der Hauptverhandlung schöpfen.»¹⁰⁵ Durch diese juristische exakte Terminologie vermittelt er dem Publikum das Gefühl, echte Schöffen in einem echten Gerichtssaal zu sein.

Die einleitende direkte Ansprache des Vorsitzenden Richters ist unzweifelhaft entscheidend, um beim Publikum Partizipation zu erzeugen. Im Sinne dieser Mitspieldramaturgie werden die Zuschauer angesprochen und involviert und die vierte Wand wird gleich durchbrochen. Im Gegensatz zur epischen Berichtsform wird im Drama die Handlung gewöhnlich nicht von einer Erzählinstanz vermittelt, aber der Vorsitzende fungiert zuweilen als Erzählerfigur, die auch komplexe Sachverhalte aus dem Rechtswesen erklärt. Er moderiert die Verhandlung, sorgt für ihre Struktur und Ordnung und ist der Dingheber, wie Vismann es beschreibt, der die Transformation von Tat zur Gerichtsszene durch Sprache führt.

4.2. Der Angeklagte

Zu Prozessbeginn werden die Personalien des 31-jährigen Angeklagten Lars Koch überprüft und alle relevanten biografischen Daten genannt. Er ist am 14. März 1982 geboren und in Freiburg mit seiner drei Jahren jüngeren Schwester aufgewachsen. Seine Mutter war Buchhändlerin, die nach seiner Geburt als Hausfrau und Mutter zu Hause geblieben ist. Sein Vater ist als Staboffizier in der Presseabteilung des Verteidigungsministeriums tätig gewesen. Als Schüler war Lars Koch einer der besten, wie der Notendurchschnitt von 1,0 im Abiturzeugnis beweist. Im Fach Mathematik hat er nach Aussage seines Klassenlehrers sogar das beste Abitur Baden-Württembergs absolviert.

¹⁰⁵ Schirach 2016: 8

Neben der Schule hat er sich für Physik interessiert und jedes Jahr am Wettbewerb «Jugend forscht» teilgenommen. Außerdem hat er viel Sport gemacht, vor allem Fußball und Leichtathletik. Seine Kindheit und Jugend beschreibt er als glücklich. Da es sein Jugendtraum war, Kampfpilot zu werden, hat er sich im Alter von 18 Jahren um einen Ausbildungsplatz bei der Bundeswehr beworben. Nach der Eignungsfeststellung, die überprüft hat, dass er medizinisch, psychologisch und psychomotorisch geeignet war, trat er seinen Dienst in Fürstenfeldbruck an. Im ersten Jahr absolvierte er den Offiziersanwärterlehrgang und danach die 25-monatige fliegerische Grund- und Fortgeschrittenenausbildung in den USA. Daran schloss sich eine weitere 15-monatige Ausbildung in Texas für das Führen von Militärflugzeugen an. Koch ist einer der wenigen Piloten, die den Eurofighter fliegen dürfen, und zählt daher zu den besten Piloten in Deutschland. Zur Zeit des Gerichtsprozesses ist er im Dienstrang eines Majors der Luftwaffe. Er wohnt in Berlin, ist verheiratet und hat einen zweijährigen Sohn. Seit sieben Monaten ist er in Untersuchungshaft, bevor er jetzt schließlich vor Gericht steht.

Mit einem Rückblick auf die antike Rhetorik, die bis heute die Theorie der Dramencharaktere beeinflusst, gilt die folgende Beschreibung von Personen im Drama weiterhin. Erstens werden geistige oder charakterliche Eigenschaften beschrieben, mit denen sich besonders an den von Platon vermittelten vier Kardinaltugenden Klugheit, Tapferkeit, Maßhalten und Gerechtigkeit orientiert wird. Zweitens geht es um körperliche Eigenschaften wie Schönheit, Stärke oder Gesundheit und drittens um äußere Umstände wie Herkunft, Vermögen und Freunde, die heute als soziale Verhältnisse bezeichnet werden.¹⁰⁶ Der Angeklagte Lars Koch wird als hochintelligent, tapfer, stark und gesellschaftlich erfolgreich dargestellt. Wenn seine Vorgeschichte einen laxeren Umgang mit Recht und Moral gezeigt hätte und er zuvor nach eigenem Ermessen gegen Befehl gehandelt hätte, wäre es in diesem Fall einfacher für das Publikum gewesen, ihn zu verurteilen. Selbst sagt Ferdinand von Schirach, dass es genauso auch vor einem richtigen Gericht ist: «Ein gutaussehender, kluger, sympathischer Angeklagter ist immer schwerer zu verurteilen. Es sind ja Menschen, die urteilen, keine Maschinen.»¹⁰⁷ Lars Koch steht für Perfektion, Professionalität, Fleiß, Ordnungsliebe und Zuverlässigkeit. Er kann als etwas provozierend perfekt empfunden werden, aber vielleicht steht er im Einklang mit dem sprichwörtlichen Hang der Deutschen zum Perfektionismus.

¹⁰⁶ Asmuth 2016: 87

¹⁰⁷ Wittstock, 2016

Seine Charakterzüge und sein tadelloser Lebenswandel sollen die Sympathie des Publikums für ihn in der aussichtslosen Situation stärken, in der er sich als Pilot befindet und die schicksalhafte Entscheidung treffen muss. Darum lassen sich in gewisser Hinsicht Parallelen zwischen Lars Koch und dem klassischen Tragödienhelden ziehen. Nach Aristoteles soll der tragische Held ein Gefühl von Mitleid oder Angst bei dem Publikum hervorrufen; Angst in dem Sinne, dass etwas Ähnliches einen selbst oder seine Lieben treffen könnte. Er muss auch jemand sein, dessen Unglück nicht durch Laster oder Verderbtheit, sondern durch einen Fehltritt; *Hamartia* verursacht wird. Die *Hamartia* lässt den tragischen Helden vom Glück ins Unglück stürzen. Er trägt als Handelnder zwar die Verantwortung für sein Tun, jedoch geschieht dies nicht aus einer negativen Motivation heraus.¹⁰⁸

Vergleichbar ist Lars Koch überzeugt, richtig gehandelt zu haben, muss aber die Konsequenzen seiner Entscheidung mit dem Risiko einer lebenslangen Freiheitsstrafe tragen. Koch ist kein heißblütiger, unbedacht handelnder Draufgänger, sondern erscheint als ein reflektierter Mensch, der den Abschuss unter Missachtung seiner Befehle im vollen Bewusstsein der Konsequenzen eigenmächtig durchgeführt hat. Er erzählt, woran er vor dem Abschuss der Rakete gedacht hat: «Ich habe an meine Frau und meinen Sohn gedacht. [...] Ich habe an den Tod gedacht. Dass sich jetzt alles in meinem Leben verändert.»¹⁰⁹ Diese Aussage belegt, dass er in der Situation, auf die er sich während seiner Ausbildung immer wieder vorbereitet hat, emotional reagiert.

Ein starker Mensch ist ein sensibler Mensch. Obwohl das Publikum die anspruchsvolle Situation des Kampfpiloten Lars Koch kaum nachvollziehen kann, kann sich jeder mit den Gefühlen identifizieren, die er im Moment der Tat ausgedrückt hat – und Einfühlungskraft ermöglicht Partizipation. Darüber hinaus kann das Publikum sich damit identifizieren, eine Wahl im Leben treffen zu müssen, Vor- und Nachteile abzuwägen, um zu entscheiden, was in einer bestimmten Situation das Richtige ist. Den Kern eines Dramas bildet in der Regel ein Konflikt, der durch verschiedenartige Interessen oder Wertvorstellungen entsteht und zu zwischenmenschlichen Kontroversen führt. Wenn es um gesellschaftliche oder politische Konflikte geht, handelt es sich um einen äußeren Konflikt.

¹⁰⁸ Kappl 2006: 226

¹⁰⁹ Schirach 2016: 72

Entsteht der Konflikt durch entgegengesetzte Forderungen, auch aus moralischer Natur, in den Figuren selbst, lässt sich von einem inneren Konflikt sprechen.¹¹⁰ Der innere Konflikt des Protagonisten ermöglicht dem Zuschauer, sich mit der handelnden Person zu identifizieren. Die größte Resonanz versprechen Konflikte, wenn elementaren Bedürfnissen eines Helden, zum Beispiel seiner Liebe zu einem Menschen oder zur Freiheit, fremde Interessen oder problematische Normen im Wege stehen und wenn sich in dieser Auseinandersetzung zugleich aktuelle gesellschaftliche Probleme spiegeln.¹¹¹

Lars Kochs innerer Konflikt – soll er schießen, 164 Menschen töten, um 70 000 zu retten – spiegelt durch das Luftsicherheitsgesetz als äußerer Konflikt eine hochaktuelle gesellschaftliche Problemstellung. Koch hatte sich davor intensiv mit dem Gesetz und der Revision des Bundesverfassungsgerichtes auseinandergesetzt. Seine ablehnende Position wirkt plausibel. Er wusste, dass er nur gegen einen Befehl verstoßen darf, wenn der Befehl rechtswidrig ist. Er wusste, dass er als Teil der staatlichen Gewalt an die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts gebunden ist, aber hält diese Entscheidung, dass die Tötung Unbeteiligter in einem Extremfall nicht erlaubt ist, für falsch. Im Nachhinein meint er dagegen, dass die größere Anzahl der Stadionbesucher die Tötung der Passagiere rechtfertigt.

Vor Gericht schildert Lars Koch genau den Handlungsablauf vor, während und nach dem Abschuss der Lufthansa-Maschine. Der Vorsitzende informiert, dass aus der Auswertung der Blackbox bekannt ist, dass die Passagiere versuchten, in das Cockpit einzudringen, als das Flugzeug explodierte. Die weitere Frage des Vorsitzenden, ob Koch die Passagiere gesehen hat, verneint er. Die Staatsanwältin greift die Frage auf. Wieder verneint Koch und begründet, dass er nichts sehen konnte, weil die Maschine voller Rauch war. Die Staatsanwältin lässt ihn jedoch zugeben, dass er nicht ausschließen kann, dass es den Passagieren gerade gelungen war, ins Cockpit einzudringen, als er schoss. Durch die Vernehmung der Staatsanwältin verhält sich Koch größtenteils fähig und ruhig und zeigt, dass er einer sachlichen Diskussion gewachsen ist. Er legt die Sachverhalte klar dar und betont deutlich, dass er nach bestem Wissen und Gewissen gehandelt hat.

¹¹⁰ Becker & Hummel & Sander 2020: 160

¹¹¹ Asmuth 2016: 144

Allerdings gelingt es der Staatsanwältin immer wieder, den Angeklagten in Verlegenheit und Erklärungsnot zu bringen. Wenn Koch zum Beispiel ausdrückt, dass es nicht sein kann, dass bei dem Verhältnis zwischen 164 Passagiere und 70 000 Zuschauern im Stadion nicht gegeneinander abgewogen werden darf, konkludiert die Staatsanwältin, dass Koch Leben gegen Leben abwägt und mit seiner Entscheidung eine gottgleiche Stellung einnimmt. Koch hält dagegen, dass die Passagiere der Zivilmaschine doch nur noch wenige Minuten zu leben gehabt hätten. Die Maschine wäre ohnehin im Stadion explodiert. Die Staatsanwältin wirft ihm dann vor, dass es seine Auffassung ist, dass Menschen mit geringer Lebenserwartung keinen Schutz mehr verdienen.

Unter Druck beginnt der Pilot, weniger durchdachte Thesen zu formulieren: «Die Passagiere haben sich selbst in Gefahr begeben, indem sie an Bord des Flugzeugs gegangen sind.»¹¹² Dieses Argument der Mitschuld der Passagiere an ihrem eigenen Tod hält den Gegenargumenten der Staatsanwältin nicht stand. Auch wenn die Staatsanwältin auf die persönliche Ebene wechselt und fragt, ob er auch seine eigene Frau und sein eigenes Kind abgeschossen hätte, kann er nur auf die Unbeantwortbarkeit der Frage hinweisen: «Jede Antwort wäre falsch.»¹¹³ Durch sein Zögern offenbart er, dass er sich diese Frage wohl zuvor noch nicht gestellt hat. Kochs utilitaristische Überlegungen und Argumente verlieren dann an Kraft. Dies sind Stellen des Stücks, wo ein Zweifel an den Tag gelegt wird, der das Publikum zu einem Schuldspruch des Angeklagten bewegen könnte. Gleichzeitig zeigt er durch sein Zögern seine menschliche Seite, die ihn vermutlich Sympathiepunkte gewinnen lässt.

Seine Hauptargumente, der Schutz vieler Leben und die Maßnahme gegen eine Instrumentalisierung des Gesetzes durch Terrorismus, sind nachvollziehbar. Als Soldat hat er den Eid geschworen, der Bundesrepublik Deutschland treu zu dienen und das Recht und die Freiheit des deutschen Volkes tapfer zu verteidigen. Dieser Eid bedeutet, dass er als Soldat sein Leben opfern muss, wenn das der Verteidigung des Landes dient. Lars Koch pointiert vor Gericht, dass der Staat damit das Leben eines Soldaten aufwiegt gegen die Gefahren, die der Gemeinschaft drohen. Auch da wird Leben gegen Leben abgewogen. Die Staatsanwältin erkennt aber wesentliche Unterschiede zwischen seiner Pflicht als Soldat und dem Töten unschuldiger Passagiere durch den Staat. Als Soldat wird er nicht von dem Staat getötet, sondern von einer feindlichen Macht.

¹¹² Schirach 2016: 87

¹¹³ Ebd.: 97

Er hat außerdem nicht sich selbst geopfert, sondern andere getötet. Koch kommt dann auf das Luftsicherheitsgesetz zurück und fragt die Staatsanwältin direkt, ob sie einmal überlegt hat, was die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts in Wirklichkeit bedeutet:

Der Terrorist würde immer Unschuldige benutzen. Sobald er das tut, kann sich der Staat nicht mehr wehren. Das Gericht hat uns hilflos gemacht. Wir sind dem Terroristen ausgeliefert.¹¹⁴

Er gibt hier zu bedenken, dass das Urteil des Bundesverfassungsgerichts den Staat der terroristischen Willkür ausliefert und damit den Terroristen in die Hände spielt. Wie im vorigen Kapitel angeführt wurde, macht das reale Bundesverfassungsgericht in seiner Urteilsbegründung geltend, dass eine Relativierung des Lebensrechts der Passagiere sich nicht damit begründen lasse, dass diese als Teil einer terroristischen Waffe angesehen würden. Wer so argumentiere, mache sie zum bloßen Objekt staatlichen Handelns und beraube sie ihrer menschlichen Qualität und Würde.¹¹⁵

Trotz der zahlreichen Denkanstöße der Staatsanwältin hält Koch an seiner Überzeugung fest, richtig gehandelt zu haben. Er argumentiert am stärksten, wenn er seine berufliche Leistung beschreibt und erklärt, wie ein Soldat denken muss. Die Staatsanwältin – und das Publikum als Schöffen – haben keine Voraussetzung, sich mit seiner besonderen Situation vertraut zu machen: «Ich bin dort oben, ich trage die Verantwortung. Ich kann mir keine Gedanken über das Wesen des Menschseins erlauben. Ich muss entscheiden.»¹¹⁶ Er vertritt starke Prinzipien und ist kein Mensch, der sich leichtfertig entscheidet. Selbst als er am 26. Mai unter dem schweren Zeitdruck handeln musste und seine Befehle missachtet hat, hat er die Konsequenzen seiner Tat abgewogen. Es besteht daher kein Zweifel, dass der Abschuss des Passagierflugzeugs absichtlich war, und er beschwört gegenüber den 70 000 Zuschauern im Stadion eine Art Notwehr herauf. Sein Handeln hat auch eine politische Begründung, die zivilen Ungehorsam zur Folge hat. Der Dialog vor Gericht, zwischen ihm und der Staatsanwältin, lässt jedoch die problematische Seite seiner Prinzipien hervortreten.

¹¹⁴ Ebd.: 95

¹¹⁵ Bundesverfassungsgericht, 2006

¹¹⁶ Schirach 2016: 91

4.3. Der Zeuge

Der 49-jährige Christian Lauterbach aus Goch am Niederrhein ist Oberstleutnant der deutschen Luftwaffe. Er arbeitet für das Nationale Lage- und Führungszentrum für Sicherheit im Luftraum in Uedem in Nordrhein-Westfalen. Am Tage des Abschusses war er ab 14 Uhr als sogenannter Duty Controller, Stabsoffizier der Luftwaffe, mit der Dienstführung betraut. Dass sich Lauterbach in einer militärischen Welt und Realität befindet, wird klar, als ihn der Vorsitzende Richter wegen der Verwendung militärischer Begriffe tadelt:

Wir sind hier bei Gericht und nicht bei der Luftwaffe. Die Schöffen haben die Akten nicht gelesen, und wir alle kennen Ihre Vokabeln nicht. Sie müssen uns sämtliche militärischen Begriffe erklären.¹¹⁷

Lauterbach befolgt die Aufforderung des Richters und erklärt weiter detailliert und verständlich, wie der deutsche Luftraum durch die NATO überwacht wird. Wenn ein Flugzeug im deutschen Luftraum entführt wird, endet aber die Zuständigkeit der NATO und geht auf die Landesverteidigung über. Danach schildert er präzise den Hergang der Ereignisse am Abschusstag und beschreibt auch die administrativen und technischen Vorgänge, wie die vorgeschriebene Befehlskette oder die Bordkanone des Eurofighters. Mit seiner Aussage «Es ist nicht meine Aufgabe, Befehle zu hinterfragen»¹¹⁸ stellt Lauterbach klar, dass Gehorsam und Pflichterfüllung zu seinem soldatischen Selbstverständnis gehören.

Er hat selbst den Funkspruch gehört, in dem der Pilot der Lufthansa-Maschine bekannt gegeben hat, dass ein Terrorist das Flugzeug entführt hat. Er hat einen Ringruf an alle zuständigen NATO-Stellen abgesetzt und den höchsten General der Luftwaffe, Generalleutnant Radtke, informiert. Weiter hat er den Befehl erteilt, eine Alarmrotte aufsteigen zu lassen. Nach dem misslungenen Versuch, die Lufthansa-Maschine abzudrängen, und dem Warnschuss, der keine Reaktionen ausgelöst hat, machte General Radtke dem Verteidigungsminister den Vorschlag, als der letzte mögliche Schritt die Lufthansa-Maschine abzuschießen. Der Minister lehnte den Vorschlag ab. Lauterbach gab den Bescheid an die Piloten weiter, dass es nicht geschossen werden darf.

¹¹⁷ Ebd.: 26

¹¹⁸ Ebd.: 44

Als die Lufthansa-Maschine in den Sinkflug ging, sah Lauterbach jedoch auf seinem Bildschirm, dass Koch die Sidewinder-Lenkraketen mit Infrarotsuchkopf ausgelöst und die Maschine abgeschossen hat. Lauterbach stellt klar, dass er vom Führungszentrum das Auslösen der Geschosse nicht hätte verhindern können, weil der Pilot über sein Waffensystem selbstständig entscheiden muss.

Nach der Zeugenbefragung von Lauterbach stellt der Vorsitzende fest, dass der Sachverhalt dem Geständnis des Angeklagten in jedem einzelnen Punkt entspricht. Im Verhör durch die Staatsanwältin lässt sich Lauterbach aber argumentativ in die Enge treiben. Sie bringt ihn mit einer Frage in Verlegenheit: «Wer in diesem Raum entschied, dass das Stadion geräumt wird?»¹¹⁹ Laut Notfallprotokoll wäre eine Räumung des gesamten voll besetzten Stadions innerhalb von 15 Minuten durchführbar gewesen. Die Staatsanwältin pointiert, dass es vom ersten Funkspruch bis zum berechneten Einschlag der Maschine 52 Minuten gedauert hat. Das heißt: Es war Zeit genug für eine Räumung.

Lauterbach reagiert zögernd. Durch seine ausweichenden Formulierungen wird klar, dass die Räumung des Stadions von ihm und seiner Einrichtung nicht in Erwägung gezogen wurde. Die Staatsanwältin stellt die These auf, dass Lauterbach und seine Kollegen sicher gewesen seien, dass Koch die Maschine abschießen würde, und beschuldigt Lauterbach, mit Menschenleben gepokert zu haben. Lauterbach dementiert dies vehement, aber gibt doch zu, dass die meisten Soldaten an der Stelle von Lars Koch ebenso gehandelt hätten: «Ich ... gehe davon aus, dass die meisten Kameraden genau wie Major Koch gehandelt hätten. Ja. Vermutlich hätte auch ich die Lufthansa-Maschine abgeschossen.»¹²⁰ Damit macht er augenscheinlich, wie die Einstellung der Bundeswehripiloten zum Entscheid des Bundesverfassungsgerichts bezüglich des Luftsicherheitsgesetzes ist; eine Einstellung, die mit Lars Kochs Überzeugung korrespondiert. Dem Verteidiger wird jedoch nachher bestätigt, dass Lauterbach und das Nationale Lage- und Führungszentrum für Sicherheit im Luftraum nicht für die Räumung des Stadions verantwortlich waren, sondern dass die Verantwortung beim bayerischen Katastrophenschutz liege.

¹¹⁹ Ebd.: 52

¹²⁰ Ebd.: 58

Christian Lauterbach tritt bei der Befragung durch den Vorsitzenden ruhig und sachlich auf, aber die Fragen der Staatsanwältin bringen ihn aus der Fassung und er zeigt damit, dass er auf den neuen Blickwinkel nicht vorbereitet war. Er ist ein dienstbeflissener Soldat, dem es schwerfällt, außerhalb seines Rahmens, der von Vorschriften und Befehlen gekennzeichnet ist, zu überlegen und zu antworten. Doch drückt er Sympathie mit Lars Kochs befehlswidriger Entscheidung aus. Dieses ambivalente Verhalten, zwischen Befehlen zu gehorchen und gleichzeitig Unterstützung für Lars Kochs rechtswidrigen Abschuss des Passagierflugzeugs zu signalisieren, übt vermeintlich einen bedeutenden Einfluss auf das Publikum als Schöffen aus. Wenn ein so pflichtbewusster Mann Lars Kochs Entscheidung unterstützt, kann er möglicherweise das Publikum dazu bringen, Koch zu freisprechen.

4.4. Die Zeugin

Zeugin und Nebenklägerin Franziska Meiser ist 34 Jahre alt und als Krankenschwester bei dem Klinikum Rechts der Isar in München tätig. Durch den Abschuss der Lufthansa-Maschine hat sie ihren Ehemann verloren. Den Abschuss hält sie für Mord, was folgende Aussage reflektiert. Sie korrigiert bereits eingangs die Formulierung des Vorsitzenden, dass ihr Ehemann «zu Tode gekommen ist» durch «die haben ihn getötet».¹²¹ Auf emotionale Weise schildert sie ihren Tagesablauf am 26. Mai, als sie nach zwei Nachtschichten frei hatte und ihren Mann am Flughafen abholen wollte, der von einer Geschäftsreise in Berlin zurückkehren sollte. Am Flughafen las sie auf der Anzeigetafel, dass der Flug verspätet war. Kurz darauf erhielt sie eine SMS-Nachricht von ihrem Mann. Die Polizei hat ihr Handy beschlagnahmt, darum hat sie die Nachricht aufgeschrieben, die sie nun laut vorliest: «Terroristen haben uns entführt. Wir versuchen ins Cockpit zu kommen. Habe bitte keine Angst, wir schaffen das. Ich liebe dich.»¹²² Dass der Terrorist vielleicht hätte überwältigt werden können, wird dabei bekräftigt. Im Publikum wird Mitgefühl mit dem Schicksal der Zeugin erregt und durch die Botschaft «ich liebe dich» auch eine gewisse persönliche Nähe zu der Zeugin und den familiären Bindungen hergestellt, mit denen sich viele leicht identifizieren können.

¹²¹ Ebd.: 100

¹²² Ebd.: 102

Für das Publikum ist wahrscheinlich die Rekonstruktion des Tathergangs mit den Ausführungen des Angeklagten der spannendste Teil der fiktiven Verhandlung, während die Zeugenaussage von Franziska Meiser emotional am aufwühlendsten ist. Wie schon betont wurde, schafft der Angeklagte Lars Koch Sympathie beim Publikum, aber es ist unzweifelhaft Franziska Meiser, die Mitleid schafft. Die *Rhetorik* des Aristoteles bestimmt Mitleid wie folgt:

Mitleid sei definiert als eine Art Schmerz über ein anscheinend verderbliche und leidbringende Not, die jemanden der es nicht verdient, trifft, ein Übel, das erwartungsgemäß auch uns selbst oder einen der Unsrigen treffen könnte.¹²³

Nach Aristoteles haben Menschen Mitleid mit denen, die einem bezüglich Alter, Charakter, Gewohnheiten, sozialer Stellung und Abkunft ähnlich sind.¹²⁴ Eine zentrale Voraussetzung, um Mitleid zu empfinden, ist eine zumindest partielle Identifikation. Mit der Krankenschwester Meiser können sich die meisten Zuschauer wohl leichter identifizieren als mit dem Kampfpiloten Koch – und nicht zuletzt, sich vorstellen, dass einem selbst oder einem der Unsrigen dasselbe Schicksal passieren könnte. Franziska Meiser erzählt weiter, dass sie die SMS einem jungen Polizisten gezeigt hat, der gleich Alarm ausgelöst hat. Sie wurde dann in ein Zimmer hinter der Kontrolle gebracht worden, wo alle plötzlich aufgeregt waren: «Ich habe jetzt erst richtig Angst gekriegt. Dauernd ist einer reingekommen und wieder rausgelaufen. Rein, raus. Die ganze Zeit.»¹²⁵ Ein Polizist hat ihr schließlich vom Abschuss der Maschine berichtet und eine Psychologin hat gefragt, ob sie Hilfe brauchte. Darüber erzählt Meiser folgendermaßen:

Ich habe aber gar keine Hilfe gewollt, ich habe ja gar nicht gewusst, was mir jetzt helfen soll. Zu Hause hat meine kleine Tochter in ihrem Bett gelegen und hat nichts von dem allen gewusst. Daran habe ich die ganze Zeit denken müssen. Nicht an meinen Mann, sondern an meine Tochter.¹²⁶

Diese Aussage weckt vermutlich auch starkes Mitleid bei dem Publikum, weil es offensichtlich wird, dass nicht nur Frau Meiser ihren Ehemann verloren hat, sondern auch die Tochter ihren Vater.

¹²³ Aristoteles 2019: 103

¹²⁴ Ebd.: 105

¹²⁵ Schirach 2016: 104

¹²⁶ Ebd.: 105

Rhetorisch gesehen beziehen sich Appelle an Mitleid oft auf die Beziehung zwischen Eltern und Kindern. Wer Familie hat, wird leichter Mitleid mit anderen haben, da er nicht nur um sich selbst, sondern auch um die Familie fürchtet und darum eine andere Voraussetzung für Partizipation hat.¹²⁷ Voller Pathos ist ebenfalls Frau Meisers weitere Geschichte, als sie erzählt, dass sie mit den anderen Hinterbliebenen nach Garching gefahren ist, um die aus den Trümmern des Flugzeuges geborgenen Gegenstände zu identifizieren. Dort hat sie nur den linken Schuh ihres Mannes gefunden, den sie mit nach Hause genommen und dann im Wald begraben hat, wahrscheinlich als eine symbolische Handlung, weil sie auf der Beerdigung des Mannes einen leeren Sarg hatte begraben müssen: «Meine Tochter hat gefragt, was in dem Sarg ist, wenn der Papi nicht drin ist.»¹²⁸

In der Vernehmung von Lars Koch fragte der Vorsitzende, was mit dem Flugzeug passiert sei, als es abgeschossen wurde, woraufhin Lars Koch eine ausführliche Erklärung abgab: Der Infrarotsuchkopf der Sidewinder erfasste das rechte Triebwerk der Zivilmaschine. Das Kerosin in der Tragfläche explodierte. Dadurch löste sich die Tragfläche vom Rumpf des Flugzeugs. Mit der Tragfläche riss auch der Luftstrom ab. Die Hitze der Explosion schmolz Teile der Außenhaut des Flugzeugs ab. Durch die Öffnungen wurden mindestens vier Passagiere geschleudert. Im Inneren des Flugzeugs brannte es. Dann explodierte die zweite Tragfläche und die Maschine stürzte ab.¹²⁹ Welche menschlichen Folgen dieser Abschuss jedoch hat, zeigt Franziska Meiser. Der leere Sarg und die Frage der Tochter hinterlassen beim Publikum vermutlich einen viel stärkeren Eindruck als Lars Kochs sachliche Schilderung von dem Verlauf der Ereignisse.

Franziska Meiser gibt als Witwe eines Abschussopfers den Betroffenen ein Gesicht. Ihr Erscheinen reduziert den in der Verhandlung vorangegangenen Diskurs auf ein menschliches Maß und sie tritt als traumatisiert durch Kochs Handlungen auf. Das Stück *Terror* erläutert damit, dass das Gericht nicht nur ein Ort ist, an dem die Tat durch Sprache nachgespielt wird, sondern auch ein Ort ist, der die Konsequenzen der Tat für die Betroffenen aufzeigt.

¹²⁷ Vestrheim 2018: 111

¹²⁸ Schirach 2016: 109

¹²⁹ Ebd.: 73

4.5. Die Staatsanwältin

Die Staatsanwältin Nelson führt die Anklage im Prozess gegen den Kampfpiloten Lars Koch. Außer ihrem Nachnamen erfährt das Publikum nichts Persönliches über sie, aber durch ihr Auftreten lässt sich feststellen, dass sie in ihrer Rolle als Staatsanwältin intelligent, prinzipientreu und unnachgiebig ist. Für das Publikum als Schöffen erscheint sie vermutlich als glaubwürdig und anständig und, wie schon der Verweis auf Aristoteles erläutert hat, ist die Überzeugungskraft auch von der Integrität des Redners abhängig. Ihre Argumentation wurzelt in der kantischen pflichtphilosophischen Position, im Gegensatz zu der utilitaristischen Position des Verteidigers.

Nach dem Vortrag der Anklage vernimmt die Staatsanwältin den Zeugen Lauterbach und den Angeklagten Lars Koch. Bei den Verhören verfolgt sie eine geschickte Strategie, die den Zeugen und den Angeklagten in argumentative Sackgassen führt. Wie schon bemerkt, fragt sie den Zeugen Lauterbach, wer die Räumung des Fußballstadions angeordnet habe, wohl wissend, dass ein solcher Räumungsbefehl nie erteilt worden ist. Damit hinterlässt sie den Zeugen in sichtlicher Verwirrung, was sich auch in seiner stotternden Sprache zeigt: «Ich ... wir ... wir hätten keine Zeit dazu gehabt.»¹³⁰ Durch ihre weitere Befragung kommt als Ergebnis heraus, dass die Räumung laut Notfallplan in 15 Minuten durchführbar gewesen wäre. Sie wirft dem Zeugen vor, auf die 70 000 Menschenleben gegen die Entscheidung des Angeklagten gewettet zu haben, aus der Annahme heraus, dass Lars Koch die Maschine ohnehin abschießen würde. Hier regt das Terrorthema insgesamt zum Nachdenken an. Die Staatsanwältin zeigt, dass es mehr Möglichkeiten gab, als sich die Akteure im Gericht und das Publikum in der Rolle als Schöffen vorgestellt haben.

Wie bereits erwähnt wurde, kann die Folgen der Einführung von Gesetzen im Namen der Sicherheit, die der menschlichen Freiheit und Würde zuwiderlaufen als thematischen Schwerpunkt in *Terror* interpretiert werden. Die Angst vor Terrorismus kann Perspektive einschränken, wodurch in *Terror* zunächst nur zwei Handlungsoptionen aufgezeigt werden: das Flugzeug abschießen oder nicht. Es ist die Staatsanwältin, die den Handlungsspielraum erweitert, als sie den Zeugen Lauterbach zur Räumung des Stadions verhört.

¹³⁰ Ebd.: 53

Bei der Befragung des Angeklagten Lars Koch ist die Strategie der Staatsanwältin, Kochs Argumente auseinanderzunehmen und zugespitzt zurückzugeben, oft mit einer theoretischen Verallgemeinerung als probates Mittel. Sie nutzt rhetorische Fragen: «Bleibt bei Ihnen noch etwas vom Menschen übrig? Ist er noch Mensch, wenn wir ihn nur als Teil einer Waffe begreifen? Muss Menschsein uns nicht viel mehr bedeuten?»¹³¹ Dazu nutzt sie das philosophische Verallgemeinerungsprinzip, was Kant in seinem kategorischen Imperativ forderte: «Wenn jedes menschliche Leben als solches gleich wertvoll ist – wie Sie ja auch selbst glauben, – ist es dann nicht unmöglich, Leben nach Anzahl abzuwägen?»¹³²

Mit dem Gedankenexperiment der Transplantationsfall, von Philosophin Judith Jarvis Thomson entwickelt, untermauert die Staatsanwältin ihren Standpunkt. Sie bittet den Angeklagten, sich vorzustellen, dass ein Mann ins Krankenhaus kommt, weil er sich den Arm gebrochen hat. Ansonsten ist er bei bester Gesundheit. Im Krankenhaus wartet eine Reihe von Patienten dringend auf eine Transplantation. Die Staatsanwältin sagt zu Koch: «Nach Ihrer Argumentation dürfen Sie den Mann mit dem gebrochenen Arm sofort töten, um seine Organe zu entnehmen.»¹³³ «Nein, natürlich nicht», antwortet Koch und sagt, dass nur bei ganz großen Zahlen eine Ausnahme gemacht werden kann. Die Staatsanwältin will dann wissen, wo genau er die Grenze zieht, und stellt fest, dass, wenn Leben nach Anzahl abgewogen wird, ist dem Prinzip widerspricht, dass alle Menschen gleich wertvoll sind. Schließlich konfrontiert sie Koch auf der persönlichen Ebene:

Hätten Sie geschossen, wenn Ihre Frau in dem Flugzeug gewesen wäre? [...] Ihre Frau und Ihr Sohn. Was wäre, wenn sie in dem Flugzeug gewesen wären? Hätten Sie sie auch getötet?¹³⁴

Wenn der Angeklagte nicht weiß, wie er auf die Frage antworten soll, weil jede Antwort falsch wäre, ergänzt die Staatsanwältin: «Sie haben recht. Weil es um Leben geht.»¹³⁵ Damit hat sie erreicht, dass der Angeklagte die Rechtfertigung seines Handelns infrage stellen muss und im Publikum, unter den Schöffen, Zweifel an der Richtigkeit von Kochs Entscheidung zu wecken.

¹³¹ Ebd.: 90

¹³² Ebd.: 85

¹³³ Ebd.: 83

¹³⁴ Ebd.: 96

¹³⁵ Ebd.: 97

Im zweiten Akt hält Staatsanwältin Nelson ihr Schlussplädoyer. Sie beantragt den Angeklagten wegen Mordes in 164 Fällen zu verurteilen, und begründet die Schuld mit dem Verstoß gegen die Verfassung, gegen das Grundrecht auf Menschenwürde und das Luftsicherheitsgesetz. Bereits am Anfang ihr Plädoyers wendet sie sich an das Publikum und unterstreicht, dass der Angeklagte kein Krimineller ist:

Lars Koch hat nach bürgerlichen Maßstab bisher ein tadelloses Leben geführt, er hat sich nichts zuschulden kommen lassen. Es gibt nicht das Geringste an ihm auszusetzen. [...] Er ist hochintelligent, besonnen, ein Mann, der in der Lage ist, Recht von Unrecht zu unterscheiden. [...] Alles, was Lars Koch tat, tat er im vollen Bewusstsein, in größter Klarheit. Er war davon überzeugt, dass es das Richtige war. Und er ist es noch.¹³⁶

Mit diesen Worten zu Beginn ihr Plädoyer formuliert die Staatsanwältin eine mit dem Publikum korrespondierende Wahrnehmung des Angeklagten, die vermutlich ihre eigene Glaubwürdigkeit stärkt. Sie gibt dem Verteidiger recht und pointiert, dass es in diesem Fall tatsächlich nur um die eine Frage geht: Dürfen wir wenige Unschuldige töten, um viele andere Unschuldige zu retten? Sie gibt zu, dass wir alle spontan genau das tun würden, weil es richtig erscheint. Damit wird in Worte gefasst, was wohl viele der Zuschauer als Schöffen im Theatersaal denken. Indem sie Verständnis für die Gedanken des Publikums ausdrückt, schafft sie es, das Publikum zum Zuhören zu bewegen. Sie benutzt hier die Ethos-Argumentation. Beim Ethos als technischem Überzeugungsmittel handelt es sich darum, wie der Redner durch seine Worte Vertrauen in sich selbst beziehungsweise Misstrauen gegenüber der anderen Partei schafft. Oft wird die Einleitung einer Rede als ‚Heilmittel‘ verwendet, um den negativen Einstellungen des Publikums entgegenzuwirken und Wohlwollen für sich selbst zu erzeugen. Der Redner muss sich auf moralisch erhabene Motive berufen, als Vorkämpfer für die Wahrheit und das Gemeinwohl,¹³⁷ genau wie die Staatsanwältin für die Gültigkeit der Verfassung und deren Prinzipien eintritt.

In der Revision des deutschen Luftsicherheitsgesetzes hat das Bundesverfassungsgericht ausgeführt, dass ein menschliches Leben nie gegen ein anderes menschliches Leben aufgewogen werden kann, auch nicht bei großen Zahlen.

¹³⁶ Ebd.: 114

¹³⁷ Vestrheim 2018: 158

Jeder Einzelne glaubt, dass er sich auf seine Moral und auf sein Gewissen verlassen kann. Das ist laut der Staatsanwältin ein Irrtum. Im Gegensatz zur Moral sind Gesetze bindende Regeln, die nicht zur Diskussion stehen. Moral, Gewissen, gesunder Menschenverstand, Naturrecht oder übergesetzlicher Notstand sind anfällige Begriffe, sagt die Staatsanwältin und meint, dass wir etwas Verlässlicheres als spontanen Überzeugungen brauchen. An dem berühmten Weichenstellerfall, der ein ähnliches Dilemma wie im *Terror* wiedergibt, veranschaulicht die Staatsanwältin, dass allein Gesetze die Orientierungsprinzipien darstellen, die für alle Fälle bindend sind. Das moralphilosophische Gedankenexperiment wurde mehrfach weiterentwickelt, seit Philosoph und Jurist Karl Engisch die ersten Überlegungen dazu im Jahr 1930 machte, und bei der Staatsanwältin heißt es wie folgt.

Ein Güterwagen löst sich auf einer steilen Gebirgsstrecke vom Zug und rast ins Tal auf einen Bahnhof zu. Dort steht ein voller Personenzug. Rast der Güterwagen weiter, wird er Hunderte von Menschen töten. Die Möglichkeit besteht, den Güterwagen auf ein Abstellgleis umzuleiten, aber dort befinden sich fünf Arbeiter, die gerade die Schienen reparieren. Wenn der Zug umgeleitet wird, sterben die Arbeiter. Hunderte Passagiere werden jedoch gerettet. Die meisten würden den Waggon umleiten. Schwieriger wird es sofort, wenn das Gedankenexperiment erweitert wird. Der Güterwagen rast noch immer den Berg hinunter, aber jetzt gibt es keine Weiche mehr. Auf einer Brücke steht ein dicker Mann. Wenn er aufs Gleis geschubst würde, würde er den Güterwagen stoppen können und dadurch die Menschen im Personenzug retten. Der dicke Mann müsste aber zunächst getötet werden, weil er sich natürlich wehren würde. In diesem Fall würden die meisten Menschen vor einem eigenhändigen Mord an dem dicken Mann zurückschrecken, obwohl viele Menschen dadurch gerettet werden würden.¹³⁸

Durch dieses Beispiel veranschaulicht die Staatsanwältin, dass es keine Sicherheit in moralischen Fragen gibt. Wie bereits dargelegt wurde, dient das Gedankenexperiment nicht nur dazu, die moralethische Position der Staatsanwältin zu untermauern, sondern hilft auch, die Aufmerksamkeit und Partizipationsfähigkeit des Publikums zu schärfen, denn Gedankenexperimente sind besondere Geschichten, die die Fantasie nähren und Diskussionen anregen können.

¹³⁸ Schirach 2016: 116

Weil *Terror* als fiktives Gerichts drama einen realen Prozess imitiert, wenden sich Richter, Verteidiger und Staatsanwältin immer wieder direkt an das Publikum, das die Rolle des Schöffen spielt. Dies ist ein zentraler Partizipationsgriff im Stück, weil das Publikum dann zu Mitwirkenden wird. In ihrem Plädoyer wendet sich die Staatsanwältin oft direkt an das Publikum mit einer Frage, wie: «Was würden Sie tun?»¹³⁹ oder einer Feststellung: «Sie alle wissen, wie teuer wir diese Erkenntnis bezahlt haben»,¹⁴⁰ hauptsächlich mit dem einleitenden Wortlaut: «Verehrte Damen und Herren Richter ... » Diese direkte Form der Ansprache trägt dazu bei, die Konzentration und Partizipation der Zuhörer zu stärken, und appelliert an ein Gemeinschaftsgefühl, das ein «wir» hervorzubringen versucht. Die Staatsanwältin verwendet wiederholt das persönliche Pronomen *wir* im vorherigen oder nachfolgenden Satz:

Wir brauchen eine Richtschnur, die auch in den schwierigsten Situationen gilt. Wir brauchen: *Prinzipien*. Diese Prinzipien, verehrte Damen und Herren Richter, haben wir uns selbst gegeben. Es ist unsere Verfassung.¹⁴¹

Nur einmal verwendet sie den Terminus *Geschworenen*, wenn sie den zentralsten Grund für die Verurteilung des Angeklagten Lars Koch darlegt, nämlich dass er gegen das höchste Verfassungsprinzip – die Menschenwürde – verstoßen hat. Die Verwendung des juristischen Fachausdrucks erinnert die Schöffen im Saal daran, dass sie hier «eidlich verpflichtet» sind, und trägt dazu bei, das Hauptargument hervorzuheben: «Jeder einzelne Mensch – auch jeder von Ihnen, meine Damen und Herren Geschworenen – besitzt diese Würde.»¹⁴²

Das deutsche Grundgesetz und der ihm zugrunde liegende Begriff der Menschenwürde gründen sich auf der Moralphilosophie Immanuel Kants. Die menschliche Würde beruht Kant zufolge darauf, dass Menschen die Fähigkeit zu vernünftigem und moralischem Handeln besitzen. Als Kriterium, ob eine Handlung moralisch sei, wird nach Kants kategorischem Imperativ hinterfragt, ob sie einer *Maxime* folgt, die allgemein verbindlich ist und für alle möglichen Handlungen Gültigkeit hat.¹⁴³ Weiter entwickelt Kant die Selbstzweckformel, in der es heißt, dass der Mensch als Zweck an sich selbst existiert, nicht «bloß als Mittel zum beliebigen Gebrauche für diesen oder jenen Willen».¹⁴⁴

¹³⁹ Ebd.: 116

¹⁴⁰ Ebd.: 119

¹⁴¹ Ebd.: 118

¹⁴² Ebd.: 121

¹⁴³ Kant 2015: 33

¹⁴⁴ Ebd.: 40

Da Menschen eine Würde haben, dürfen sie, wie Kant sagt, nie instrumentalisiert und wie Sachen für Zwecke benutzt werden. Mit dem Ausgangspunkt in der Selbstzweckformel unterstreicht die Staatsanwältin, dass das Bundesverfassungsgericht feststellt, Würde bedeute, ein Mensch dürfe niemals zum bloßen Objekt staatlichen Handelns gemacht werden. Sie argumentiert, dass der Angeklagte Lars Koch genau die Menschen in der Lufthansa-Maschine zu Objekten gemacht hat:

Lars Koch, verehrte Damen und Herren Richter, ist kein Held. Er hat getötet. Er hat die Menschen in seinen Händen zu bloßen Objekten gemacht. Er hat ihnen jede Entscheidungsmöglichkeit abgesprochen ...
Er hat diesen Menschen ihre Würde genommen.¹⁴⁵

In erster Linie appelliert die Staatsanwältin in ihrem Schlussplädoyer an die Vernunft durch Logos-Argumentation, die von dem Fall selbst handelt und zu zeigen versucht, dass die eigene Darstellung wahr oder wahrscheinlich oder zumindest möglich ist. Logos-Argumente beziehen sich auf den Fall und Ethos-Argumente auf den Sprecher. Pathos-Argumente sollen aber die Emotionen des Publikums wecken. Die Zuhörer sollen in einen emotionalen Zustand versetzt werden, der es leichter macht, sie von der Sache des Redners zu überzeugen. Welcher Zustand das ist, hängt von dem Fall selbst ab. Es kann zum Beispiel Wut, Angst oder Mitleid sein, aber solche Zustände sind von Natur aus kurzlebig. Deshalb werden die Pathosargumente oft gegen Ende der Rede konzentriert vorgetragen, um nachwirken zu können.¹⁴⁶ Ethos hingegen appelliert an dauerhaftere Emotionen, und solche Argumente werden oft in der Einleitung der Rede verwendet.

Die Staatsanwältin folgt diesem Muster und versucht zunächst, das Vertrauen des Publikums zu gewinnen. Am Ende führt sie dann eine Pathos-Argumentation ein, die dazu führen soll, dass das Publikum sich selbst vertraut und auf die Stimme des Herzens hört. Was das Herz sagt, hängt jedoch von wechselnden Emotionen ab. Deshalb ist es essenziell, die richtigen Emotionen zu wecken. Die Staatsanwältin erinnert das Publikum an die Fragen der Nebenklägerin Franziska Meiser und schafft damit wieder das Gefühl, Mitleid hervorzurufen. Außerdem benutzt sie Wiederholungen als sprachliches Wirkungsmittel, um die Fragen und ihre Botschaft zu unterstreichen:

¹⁴⁵ Schirach 2016: 122

¹⁴⁶ Vestrheim 2018: 79

Hätten die Passagiere den Terroristen doch noch überwältigen können? [...] Wir wissen es nicht. Hätte der Pilot doch noch anders gehandelt? [...] Wir wissen es nicht. Hätte der Kopilot in letzter Sekunde dem Terroristen die Waffe aus der Hand schlagen können? [...] Auch das wissen wir nicht.¹⁴⁷

Danach stellt sie überzeugend fest: «Und warum wissen wir das alles nicht? Weil der Angeklagte sich entschieden hat. Er allein hat entschieden, dass die Passagiere sterben müssen.»¹⁴⁸ Lars Koch wurde dafür ausgebildet, sich unter den schwierigsten Umständen richtig zu entscheiden, und wusste, dass er gegen Befehle, Gesetze, Verfassung und Gerichte handelte. Schließlich betont die Staatsanwältin noch einmal, wie entscheidend es ist, dass wir die Verfassung respektieren, weil wir in den Zeiten des Terrors als freie Gesellschaft nur überleben können, wenn wir den Prinzipien der Verfassung folgen. Wenn die Schöffen Lars Koch freisprechen, erklären sie der Staatsanwältin zufolge die Würde des Menschen und die Verfassung für wertlos. Sie wendet sich zum letzten Mal an das Publikum und konkludiert: «Meine Damen und Herren Richter, ich bin mir sicher, dass Sie in dieser Welt nicht leben wollen.»¹⁴⁹

Die Staatsanwältin in Ferdinand von Schirachs Stück ist interessanterweise keine karikierte Rechtsinstanz, wie bei Kafka oder Dürrenmatt, sondern eine Staatsanwältin, die in gewisser Hinsicht zur Identifikation einlädt und die nicht als Beispiel für die korrumpierte Macht erscheint, sondern als Sprachrohr für Aufklärung und damit verbundenen Rechtsprinzipien. Die Staatsanwältin in *Terror* funktioniert, wie im nächsten Kapitel beschrieben wird, auch als Sprachrohr für Schirach selbst. Die Argumentation der Staatsanwältin findet sich wörtlich in mehreren Essays Schirachs, sei es über die Menschenwürde, Kants Pflichtethik, Recht und Gerechtigkeit oder über die unveräußerlichen Prinzipien des demokratischen Grundgesetzes, die laut Schirach – und der Staatsanwältin in *Terror* – die bedeutendste Waffe gegen den Terrorismus sind.

¹⁴⁷ Schirach 2016: 122

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.: 123

4.6. Der Verteidiger

Zu Beginn des ersten Aktes gibt der Verteidiger für den Angeklagten eine Erklärung ab. Wie schon erläutert wurde, hat die Rhetorik nach Aristoteles die Aufgabe, «das Überzeugende des Einzelfalls zu erkennen», was darauf hinweist, dass nicht nur der formallogischen Argumentation und den rhetorischen Kniffen, sondern auch der Zuhörerpsychologie große Aufmerksamkeit gewidmet wird. Die Zuhörer werden vor allem überzeugt, wenn sie durch die Rede zu Emotionen verlockt werden.¹⁵⁰ Der Verteidiger wendet sich an das Publikum und sagt:

Meine Damen und Herren Richter, jeder von uns weiß noch, wo er am 11. September 2001 war. Jeder weiß, wo er diese Bilder zum ersten Mal gesehen hat – die beiden Flugzeuge, die in das World Trade Center in New York flogen, das dritte, das im Pentagon explodierte, und das vierte, das bei Pittsburgh auf einem Feld abstürzte. Wir alle sehen die Menschen vor uns, die aus dem brennenden Hochhaus in den Tod sprangen. Es war ein terroristischer Massenmord.¹⁵¹

Diese kollektive Erinnerung, auf die der Verteidiger anspielt, weckt unzweifelhaft starke Emotionen im Publikum. Die Terroranschläge in den USA bilden aber in erster Linie den Hintergrund für das ganze Gerichts drama *Terror* und die Schuldfrage kreist immer wieder um das Luftsicherheitsgesetz aus 2005, das als Folge der Terroranschläge eingeführt wurde. Das Gesetz und die Aufhebung von dessen bedeutendsten Paragrafen durch das Bundesverfassungsgericht wurden schon im vorherigen Kapitel der vorliegenden Arbeit dargestellt. Im Gerichts drama ist es Verteidiger Biegler, der die realen historischen und politischen Ereignisse ans Licht bringt und so im Theatersaal ein hautnahes Authentizitätsgefühl erzeugt, das stark zur Partizipation des Publikums beiträgt.

Bereits am Anfang erfährt das Publikum, dass Verteidiger Biegler ein rebellisches Auftreten hat, im Gegensatz zu der Staatsanwältin. Der Vorsitzende sagt, dass er die Verhandlung jetzt anfangen würde, aber sie müssen noch auf den Verteidiger warten, weil er zu spät ist. Wenn er endlich ankommt, trägt er keine Robe. Als der Vorsitzende ihn darauf aufmerksam macht, lautet seine schnippische Antwort: «Oh. Ist mir gar nicht aufgefallen. Spitzbuben.»¹⁵²

¹⁵⁰ Aristoteles 2019: 13

¹⁵¹ Schirach 2016: 17

¹⁵² Ebd.: 14

Auf Nachfrage des Vorsitzenden erklärt er, dass es sich um einen Ausdruck des preußischen Königs Friedrich Wilhelm I. handelt, der das Anlegen einer dunklen Robe für Anwälte einführte, damit er die ‹Spitzbuben› schon von Weitem erkennen und sich vor ihnen hüten möge. Der Verteidiger fügt dazu: «Kann ihn verstehen, den alten König. Die Kollegen sind ja oft schwer zu ertragen.»¹⁵³ Damit zeichnet er sich als steiler und unabhängiger aus und zeigt, dass er ein durchtriebener Rechtsanwalt ist, weil ein frischgebackener niemals so eigensinnig und nonchalant gegenüber dem eigenen Berufsstand oder dem Richter gehandelt hätte.

Wer Ferdinand von Schirachs gesamtes Werk kennt, kennt schon Strafverteidiger Biegler, der als eine Art Alter-Ego Schirachs betrachtet werden kann, wenn er auch nicht immer die gleichen Positionen vertritt. Möglicherweise ist diese zentrale Figur in Schirachs literarischen Welt vom Juristen und Politiker Otto Schily inspiriert, der, ehe er 1998 Bundesminister des Innern wurde, ein schlagkräftiger Rechtsanwalt war. Während einer Taschenkontrolle von Polizeibeamten bei den Stammheim-Prozessen brüllte Schily zum Beispiel durch den Saal: «Wir führen gegenüber der Macht das Argument des Rechts ins Feld!»¹⁵⁴ Als junger Anwalt hat Schirach in der ehemaligen Kanzlei von Schily angefangen, nennt ihn mehrfach in seinen Essays und bestätigt, dass er keinen anderen Anwalt kennt, dem spontan solche Sätze gelingen.¹⁵⁵ Dem fiktiven Anwalt Biegler gelingt es auch, spontane, treffende Bemerkungen zu machen. Mit einer spitzen Zunge provoziert Biegler immer wieder den Richterstand oder die Staatsanwaltschaft. In *Terror* kritisiert er beispielsweise, dass sein Mandant sieben Monate in Untersuchungshaft sitzt, obwohl keine Fluchtgefahr bestand. Auf den Hinweis des Vorsitzenden, dass Biegler unhöflich ist, entgegnet er sarkastisch: «Strafverteidigung ist kein Beliebtheitswettbewerb.»¹⁵⁶

In *Terror*, wie im darauffolgenden Theaterstück *Gott* (2020), wird nur Bieglers Nachname bekannt gegeben, aber in dem 2013 veröffentlichten Roman *Tabu* gibt es einen Konrad Biegler, der seit 31 Jahren Strafverteidiger in Berlin ist. Seit 28 Jahren ist er mit Elly verheiratet, die an seiner schlechten Laune verzweifelt und glaubt, dass seine Grantigkeit von seinem Beruf, von allen Mordverfahren kommt.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Schirach 2020: 22

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Schirach 2016: 23

Das stimmt aber nicht. Biegler findet positives Denken schlicht dumm. In seiner Kanzlei hat er versucht, es den jungen Anwälten zu verbieten. Gut gelaunte Menschen hält er für kindisch oder böseartig.¹⁵⁷

Tabu schildert unter anderem die Vernehmung eines Polizeibeamten durch den Strafverteidiger Biegler in theatralischer Form. Der Polizist hat Bieglers Mandanten die Folter angedroht, um eine angeblich entführte Frau zu retten. Gegenstand ist auch hier bereits die Frage, ob die Würde des Verdächtigen dadurch verletzt wurde. Zu betonen ist, dass Biegler in diesem Verfahren ähnlich wie die Staatsanwältin in *Terror* argumentiert:

Sie haben sich gegen unsere Rechtsordnung gestellt, gegen alles, woran ich glaube. Sie haben die Würde eines Menschen verletzt. Diese Würde kann ein Mensch nicht erwerben und er kann sie nicht verlieren. Der Mensch wird durch Ihre Folter zu einem bloßen Objekt gemacht.¹⁵⁸

In *Terror* spottet dagegen Verteidiger Biegler über die kantische Prinzipienethik der Staatsanwältin und tritt selbst für das utilitaristische Prinzip des Vorrangs des größeren Wertes über dem geringeren ein. Die Diskrepanz zwischen seinen Einstellungen in unterschiedlichen Verfahren beschreibt er am besten selbst in *Tabu*: «Bei einer Verteidigung geht es nur um die Verteidigung.»¹⁵⁹ Als Verteidiger für den Kampfpiloten Lars Koch wendet er sich gegen die Absolutsetzung von rechtlichen Prinzipien, weil solche Prinzipien in diesem Fall seinem Mandanten untersagt hätte, richtig zu handeln.

Direkt nach dem Plädoyer der Staatsanwältin folgt das des Verteidigers. Er steht auf und knüpft sogleich an die Gedanken der Staatsanwältin an: «Haben Sie der Staatsanwältin zugehört? [...] Sie will, dass Sie Lars Koch wegen eines *Prinzips* verurteilen.»¹⁶⁰ Er hält es für Wahnsinn, das Prinzip der Menschenwürde über die Rettung von Menschenleben zu stellen. Wie die Staatsanwältin eröffnet der Verteidiger sein Plädoyer mit einer Ethos-Argumentation, aber bei dem Verteidiger geht es vorzugsweise darum, Misstrauen gegenüber der anderen Partei zu erzeugen.

¹⁵⁷ Schirach 2017a: 152

¹⁵⁸ Ebd.: 230

¹⁵⁹ Ebd.: 171

¹⁶⁰ Schirach 2016: 124

Zur Argumentationstheorie gehört auch die *Amplificatio*, das heißt die Kunst, die eigenen Argumente zu erweitern und die des anderen abzuschwächen – und damit konkurrierende Wirklichkeitsbeschreibungen zu erzeugen. Nicht zuletzt ist es wesentlich, die Position des anderen so umzuformulieren, dass die eigene Argumentation gestärkt wird.¹⁶¹

Dies nutzt der Verteidiger, als er mit Bezug auf Kants Aufsatz aus 1797 «Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen» den Prinzipiengedankengang der Staatsanwältin infrage stellt. In Kants philosophischem Gedankenexperiment steht ein Mörder mit einer Axt vor der Haustür. Gerade ist ein Freund vor diesem Mann ins Haus geflohen. Nun sagt der Mörder, er will den Freund umbringen, und will wissen, ob er da ist. Nach Kant darf man den Fremden trotz seiner Mordabsichten nicht anlügen, selbst wenn daraus ein Schaden für den Freund resultiert, der schlimmstenfalls getötet wird. Durch dieses Beispiel wendet der Verteidiger die Argumentation der Staatsanwältin zu seinem eigenen Vorteil an und stellt fest: «Das ist kein Witz. Kant verlangt das wirklich. Und die Staatsanwältin verlangt von Ihnen das Gleiche: ein Prinzip über den Einzelfall zu stellen, Prinzipien über das Leben.»¹⁶²

In der darauffolgenden Szene des Gerichtsdramas berichtet der Verteidiger von mehreren Fällen aus dem angloamerikanischen Raum, bei denen das kleinere Übel einem größeren vorgezogen worden ist. Zum Beispiel warf der Matrose Alexander Holmes 1841 auf dem sinkenden Schiff *William Brown* 14 oder 16 Menschen über Bord, um den größten Teil der Passagiere zu retten. Die Rettungsboote konnten nicht alle tragen, sie wären gesunken und niemand hätte überlebt. Nach der Rückkehr nach Philadelphia wurde Holmes für seine Tat vor Gericht gestellt. Die Strafe fiel sehr milde aus, weil die Richter laut Verteidiger Biegler die Notwendigkeit erkannten, Leben gegen Leben abzuwägen.

Die Grundlage für die Argumentation des Verteidigers ist der Utilitarismus und damit die Zweckethik, die der Pflichtethik der Staatsanwältin entgegensteht. Auf eine klassische Grundformel reduziert, besagt der Utilitarismus, dass eine Handlung moralisch richtig ist, wenn die größtmögliche Zahl von Menschen von dem Ergebnis einer Entscheidung profitiert. Nach diesem Prinzip ist Lars Kochs Abschuss des Passagierflugzeuges gerechtfertigt und moralisch richtig, da er weniger Menschen tötet, um viele zu retten.

¹⁶¹ Vestrheim 2018: 152-153

¹⁶² Schirach 2016: 125

Biegler weist auch darauf hin, dass das Bundesverfassungsgericht nur entschieden hat, dass das Luftsicherheitsgesetz rechtswidrig war. Es hat aber nicht entschieden, dass ein Pilot sich strafbar macht, wenn er in dieser Situation ein Flugzeug abschießt. Die Aufhebung des Luftsicherheitsgesetzes hat Verteidiger Biegler zufolge die Kampfpiloten in unlösbare Konfliktsituationen gebracht. Weiter stellt er fest, dass lange über die Begriffe Würde des Menschen und Geist der Verfassung gesprochen werden kann, aber «die Welt ist nun einmal kein Seminar für Rechtsstudenten».¹⁶³ Die Menschen sind größeren Bedrohungen ausgesetzt als jemals zuvor. Würde Lars Koch für sein Handeln bestraft, so wäre das dem Verteidiger zufolge eine Einladung an alle Terroristen, Anschläge auf dieselbe Weise durchzuführen. Der Terrorist wird den Weg gehen, den das Bundesverfassungsgericht vorgegeben hat, da es ihm garantiert, dass der Rechtsstaat ihm nichts tun wird. Als Schlusspunkt spricht der Verteidiger aus, dass wir begreifen müssen, dass wir im Krieg sind. Kriege gibt es nun einmal nicht ohne Opfer.

Hervorzuheben ist dieser Hinweis auf das Kriegsrecht. Denn es muss berücksichtigt werden, dass die in dem Stück immer wieder angesprochene Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts nur die rechtliche Situation in Friedenszeiten betrifft. Anders würde sich die Rechtslage im Kriegsfall darstellen, denn dann wäre nach Völkerkriegsrecht der Abschuss wohl rechtlich zulässig. Der Verteidiger beruft sich auf einen Kriegszustand vor dem Hintergrund des «Krieges gegen den Terror», der dann juristisch begründet, warum Lars Kochs Entscheidung als Individuum über dem Recht steht. Lars Koch selbst hat bemerkenswert dagegen in der Vernehmung darauf hingewiesen, dass, als er neben der Lufthansa-Maschine flog, die schlimmste Situation eingetreten ist, die sich in *Friedenszeiten* vorgestellt werden kann. Verteidiger Biegler bestreitet die Anklage nicht, aber meint, dass die rechtlichen Schlüsse, die die Staatsanwaltschaft zieht, falsch sind. Laut dem Verteidiger dürfe die Tat nicht als Mord gewertet werden, weil Lars Koch Tausende Menschen gerettet hat.

Nur wenige im Publikum haben schon einmal eine Rechtsverhandlung erlebt. Verteidiger Biegler bringt frischen Wind in ein ernstes Umfeld. Er ist eine Figur, die die Spielsituation auflockert. Durch seine Sticheleien lässt sich darauf schließen, dass er einen widerspenstigen Charakter besitzt, und er gewinnt dadurch an Authentizität.

¹⁶³ Ebd.: 129

Vielleicht gehört sein provokatives Verhalten auch zu seiner Strategie, um Ablenkung zu verschaffen. Er tritt ernsthaft für die Sache seines Mandanten ein, ist gut vorbereitet und bringt relevante Einwände ein. Vor allem durch seine Beispiele, in denen das geringere Übel jeweils einem größeren vorgezogen worden ist, könnte es ihm gelingen, das Publikum als Schöffen von der Schuldlosigkeit des Angeklagten zu überzeugen.

4.7. Die Urteilsfindung

Am Ende des zweiten Aktes, nachdem die Staatsanwältin und der Verteidiger ihre Plädoyers vorgetragen haben, wendet sich der Vorsitzende Richter wieder an das Publikum:

Nun ist es allein an Ihnen, ein gerechtes Urteil zu finden. Lassen Sie sich nicht von Sympathie oder Antipathie für den Verteidiger oder die Staatsanwältin leiten. Urteilen Sie ausschließlich nach dem, was Sie selbst für richtig halten.¹⁶⁴

Das ist für das Publikum als Schöffen eine unmögliche Aufgabe. Sie haben nur eine 20-minütige Pause, um miteinander zu diskutieren, und es ist klar, dass sie von Sympathie oder Antipathie gegenüber den Gerichtsakteuren geprägt sind.

Je nach Ergebnis der Abstimmung im Publikum verkündet der Vorsitzende die Verurteilung oder den Freispruch des Angeklagten. In der Verkündung der Verurteilung betont er, dass auch in extremen Situationen die Verfassung Bestand haben muss. Sie ist und bleibt der einzige Garant für ein zivilisiertes Zusammenleben. Um seine Aussage zu verdeutlichen, führt der Vorsitzende ein Beispiel aus der angloamerikanischen Rechtsgeschichte an: Am 5. Juli 1884 geriet das englische Schiff *Mignonette* in einen Sturm. Vor dem Kap der Guten Hoffnung kenterte es und sank. Die vierköpfige Mannschaft hat sich mit einem Beiboot in Sicherheit gebracht, aber bald sind alle Nahrungsvorräte aufgebraucht gewesen. Daher hat der Kapitän beschlossen, den jüngsten und schwächsten der Matrosen, den Schiffsjungen, umzubringen und gemeinsam mit den anderen beiden zu essen. Vier Tage danach entdeckten Passagiere eines vorbeifahrenden Schiffes das Boot der Schiffbrüchigen. Sie wurden gerettet und nach London gebracht.

¹⁶⁴ Ebd.: 131

Dort wurde ihnen der Prozess gemacht, bei dem es einzig um die Frage ging: Durften die Seeleute den Schiffsjungen töten, um ihr eigenes Leben zu retten? Der Richter verurteilte die Seeleute wegen Mordes zum Tode. Er empfahl aber ihre Begnadigung und nach sechs Monate wurden sie wieder auf freien Fuß gesetzt.

Die zentrale Frage des Mignonette-Falles ähnelt der in *Terror*: Dürfen Menschen getötet werden, um mehrere Menschen zu retten? Der Vorsitzende unterstreicht, dass das Gericht keine Zweifel daran hat, dass der Angeklagte sich ernsthaft bemüht hat, die richtige Entscheidung zu treffen. Lars Koch wird aber schuldig gesprochen, da er sich nicht an die Verfassung gehalten hat und gegen das wesentliche Prinzip des Grundgesetzes, den Schutz der Menschenwürde, verstoßen hat.

In der Verkündung des Freispruchs stellt der Vorsitzende fest, dass Lars Koch nicht aus persönlichen Gründen schoss, sondern um die Menschen im Stadion zu retten. Er wählte das kleinere Übel. Der Einwand der Staatsanwaltschaft dahingehend, dass die Passagiere den Terroristen eventuell hätten überwältigen können oder der Pilot noch hätte hochziehen können, dringt nicht durch, weil es sich nicht beweisen lässt. Zusammenfassend erklärt der Vorsitzende, «dass unser Recht offenbar nicht in der Lage ist, jedes moralische Problem widerspruchsfrei zu lösen».¹⁶⁵ Lars Koch hat nach bestem Gewissen gehandelt. Das Gesetz und die Verfassung hätten ihn damit allein gelassen. Daher wäre es falsch, ihn dafür zu verurteilen.

Wie eingangs dieses Kapitels ausgeführt wurde, kann literarische Typisierung helfen, gesellschaftliche Prozesse und Konstellationen sichtbar zu machen, was wiederum dazu beitragen kann, Partizipation an aktuellen Themen in der Öffentlichkeit zu schaffen. Die Figuren in *Terror* sind als Typen auf ihre eigene Art und Weise zugespitzt, gerade um zu verdeutlichen, welche gesellschaftlichen Rollen sie vertreten und um das Typische in einem Gerichtsverfahren zu beleuchten, was auch dem Publikum das Erfassen erleichtert, einen Standpunkt zu den verschiedenen Akteuren und dem Fall zu vertreten. Es wurde schon dargelegt, dass der Angeklagte Lars Koch zugespitzt perfekt erscheint; als ein ausgezeichneter Kampfpilot, ein sympathischer, begabter und reflektierter Mensch.

¹⁶⁵ Ebd.: 144

Der Zeuge Christian Lauterbach bestätigt die Aussage des Angeklagten und unterstützt den rechtswidrigen Abschuss des Passagierflugzeugs, aber verkörpert als Charakter den dienstbeflissenen Soldaten, dem es schwerfällt, außerhalb seines Rahmens, der von Vorschriften und Befehlen gekennzeichnet ist, Stellung zu nehmen. Die Zeugin und Nebenklägerin Franziska Meiser gehört als Krankenschwester der mittleren Bildungsstufe an und repräsentiert wahrscheinlich als Typus die Mehrheit des Publikums. Die aussichtslose Opfersituation, in der sie sich befindet, schafft Identifikation und Mitgefühl. Die Staatsanwältin weckt mit ihrer sachlichen und prinzipiellen Argumentation das Vertrauen des Publikums und steht für eine objektive und standfeste Instanz der Rechtsgemeinschaft, aber dem Verteidiger gelingt es, trotz Rüge der Vorsitzenden, mit wiederholten Unterbrechungen die Argumentation der Staatsanwältin in Zweifel zu ziehen. In seinem Auftreten findet sich ein rebellisch-provozierender Zug, aber auch ein ernsthaftes Eintreten für die Sache seines Mandanten. Alle Akteure allein und im Zusammenspiel schaffen Partizipation im Publikum und erwecken durch Multiperspektivität ein kontrovers diskutiertes aktuelles politisches Thema zum Leben.

Eine der zentralen gesellschaftlichen Bezugsgrößen literarischer Kommunikation ist die Politik. Seit den Anfängen der griechischen Polis ist Literatur erheblich für die politische Selbstverständigung der Gesellschaft gewesen. Das nächste Kapitel veranschaulicht, dass *Terror* als Gerichts drama einer langen Tradition angehört. Wird bedacht, dass der politische Aspekt seit jeher ein wesentliches Merkmal des Gerichts dramas gewesen ist, ist vielleicht diese Gattung besonders geeignet, Partizipation an politisch aktuellen Themen zu schaffen. Im Weiteren wird auch die Verwandtschaft zwischen Gericht und Theater dargestellt und es wird betont, dass Ferdinand von Schirach als ein typischer Dichterjurist erscheint, weil er in seinem gesamten literarischen Werk eine klare Auffassung von Recht und Gerechtigkeit zeigt. Durch Literatur trägt er dazu bei, Partizipation an essenziellen rechtlichen und ethischen Fragen hervorzubringen. Auch Schirachs Poetik muss sichtbar gemacht werden, denn sie ist die Grundlage für die Komplexitätsreduktion in *Terror*, wofür er unter anderem kritisiert wird, wie die Rezeption im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit zeigen wird.

5. Recht und Politik auf der Bühne

Politik im gewöhnlichen Sinne ist das altbekannte Spiel mit Ansichten, Werten und gesellschaftlichen Interessenkonflikten. Wie Tygstrup und Winkel Holm klarstellen, geht es in einem umfassenderen Sinne beim Politischen aber auch um die Wirklichkeitsbilder, die bestimmen, welche gesellschaftlichen Themen und welche gesellschaftlichen Konflikte als aufdringliche Wirklichkeit erlebt werden.¹⁶⁶ Die kollektiven Techniken und Prinzipien, die die Produktion von Realitätsbildern ermöglichen, bezeichnen Tygstrup und Winkel Holm als kulturelle Poetik.¹⁶⁷ Die kulturelle Poetik ist insofern eine politische Poetik. Vielleicht wird Literatur auf eine neue Weise politisch, fragen interessanterweise Tygstrup und Winkel Holm als Reaktion auf die sich schnell verändernde Grenze zwischen literarischer und kultureller Poetik.¹⁶⁸ Könnte es sich um eine Politisierung handeln, die nicht allein von der Literatur herrührt, sondern von der Art und Weise, wie sie gesellschaftlich existiert? Literatur scheint zunehmend die Grenze herauszufordern, die sie als Literatur – oder als «nur Literatur» – bestimmt, wie Ferdinand von Schirachs *Terror* andeutet, da das Stück eine große Resonanz in der gesellschaftlichen Debatte erzeugt.

Das fiktive Gerichts drama *Terror* ermöglicht dem Publikum, politische Themen zu reflektieren, zu analysieren und zu diskutieren. Nussbaum gibt zu bedenken, dass öffentliche Kunst und Rhetorik eine Brücke zwischen bestimmten Emotionen und allgemeinem Mitgefühl schlagen können.¹⁶⁹ In der antiken Athener Demokratie hatten Tragödien und Komödien einen hohen Stellenwert für die staatsbürgerliche Erziehung. Die Aufführungen weckten tiefe Gefühle. Laut Nussbaum bildeten diese Emotionen nach allgemeiner Auffassung keinen Gegensatz zu einer Vorstellung von Demokratie, die auf Beratung und dem Austausch von rationalen Argumenten beruhte. Im Gegenteil galten sie als bedeutende Beiträge zur politischen Auseinandersetzung.¹⁷⁰ Dramatiker Bertolt Brecht war jedoch anderer Meinung, worauf weiter unten Bezug genommen wird, weil *Terror* mit zeitgenössischen Mitteln an die Brechtsche Lehrstücktheorie und -praxis anknüpft.

¹⁶⁶ Tygstrup & Winkel Holm 2007: 157

¹⁶⁷ Ebd.: 150

¹⁶⁸ Ebd.: 164

¹⁶⁹ Nussbaum 2021: 307

¹⁷⁰ Ebd.: 393

5.1. Die Zuschauer als Mitspieler

In der Analyse wurde beschrieben, wie *Terror* als ein geschlossenes Drama mit den aristotelischen Bestimmungen Einheit der Handlung, Einheit der Zeit und Einheit des Ortes zu betrachten ist. Im Gegensatz dazu entwickelte Brecht in den 1920er-Jahren eine neue Dramenästhetik, die die Gattungsgrenzen überwand und epische Mittel einbezog, um komplexe gesellschaftliche Strukturen transparent zu machen. Obwohl *Terror* das Gegenteil eines epischen Dramas ist, lassen sich einige bedeutsame Verbindungslinien zum Brechtschen Lehrtheater ziehen, vor allem weil *Terror* auch die Zuschauer zu Mitspielern macht. Brecht fordert ein aktives und engagiertes Mitdenken des Publikums. Die Zuschauer sollen sich nicht in der Handlung verlieren, sondern die Darbietung als Problemstellung begreifen, an deren Lösung sie selbst mitarbeiten können. Das Brechtsche Theater ist, wie Philosoph Walter Benjamin es ausgedrückt hat, ein Theater, das den Betrachter zum eigentlichen Helden macht.¹⁷¹ In *Kleines Organon für das Theater* (1961) beschreibt Brecht die Wirkung, die das alte, traditionelle Theater auf die Zuschauer ausübt:

Ihr Beisammensein ist wie das von lauter Schlafenden, aber solchen, die unruhig träumen, weil sie, wie das Volk von den Alpträumern sagt, auf dem Rücken liegen. Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen.¹⁷²

Dagegen spricht sich Brecht für ein Theater aus, das dem Publikum einen neuen Blick für die Wirklichkeit eröffnen kann, mit dem Verfremdungseffekt als zentralen Gestaltungsmittel: «Das Theater muss mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren, [...] und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdungen des Vertrauten.»¹⁷³ Im Gegensatz zur klassischen Dramaturgie werden die Zuschauer bei Brecht mit einer veränderlichen Welt konfrontiert, aus der sie Konsequenzen für eigene Entscheidungen ziehen sollen. Gerade, weil Brecht die Notwendigkeit, den Menschen und mit ihm die Welt zu ändern erkennt, verlangt er, dass das Theater sich in der Wirklichkeit engagieren muss. Sein Theater gibt Anstoß zu einer sozialen und politischen Denkrichtung. Im *Organon* stellt er fest, dass sich ohne Ansichten und Absichten keine Abbildungen gestalten lassen:

¹⁷¹ Kesting 1962: 48

¹⁷² Brecht 1961: 114

¹⁷³ Ebd.: 120

Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen, was wissenswert ist?
Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muss er sich das Wissen der Zeit
über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klassen
mitkämpft.¹⁷⁴

Der Schauspieler in Brechts Theater soll nicht nur einen bewussten Standpunkt einnehmen und das Stück vor dem Hintergrund des historischen Kontexts analysieren, sondern die Widersprüchlichkeiten seiner Rolle entdecken und die Haltung der sich Wundernden einnehmen. Im Moment der Darstellung sollen Schauspieler und Rolle nicht verschmelzen. Der Schauspieler *ist* nicht die Figur, sondern führt die Figur dem Publikum *vor*. Der Darstellende bricht zum Beispiel durch die vierte Wand und spricht das Publikum direkt an, wie, schon erwähnt, der Vorsitzende Richter in *Terror* eingangs sich mit der Robe über seinen Arm an das Publikum wendet. Im Gehen streift er sich die Robe über und verwandelt sich auf diese Weise für das Publikum sichtbar in die Figur des Richters.

Ferdinand von Schirach fängt demnach sein Gerichts-drama mit einem typischen illusionsbrechenden Griff an, der mit realer und fiktiver Ebene spielt. Dies kann mit einem epischen Blick als Verhinderung der Einfühlung des Publikums interpretiert werden, aber, wie in der Analyse dieser Arbeit betont wurde, vollzieht sich in *Terror* eine aufgebaute Emotionalisierung der Atmosphäre des Prozessgeschehens, insbesondere durch die Zeugenvernehmung von Frau Meiser. Gleichzeitig geht es darum, zu zeigen, dass das Gericht als Instanz die Emotionen zähmen und rationale Entscheidungen ermöglichen kann, wie wenn die Schöffen von dem Vorsitzenden Richter angewiesen sind, sich nicht von Emotionen, Sympathien, Vorurteilen oder den Gefühlen der Allgemeinheit beeinflussen zu lassen. Die zentrale Parallele zwischen Schirachs *Terror* und Brechts Lehrstücktheater ist jedoch, dass das Publikum durch Partizipation an den Aufführungen angeregt wird, sich aktiv mit den Problemen der Zeit auseinanderzusetzen. Laut Nussbaum liegt das politische Potenzial der Literatur darin, dass sie nicht notwendigerweise zeigt, was passiert ist, sondern was passieren könnte. Das Bewusstsein, dass es mehrere Möglichkeiten gibt, ist im politischen Leben von besonderem Wert.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Ebd.: 124

¹⁷⁵ Nussbaum 2016: 26

5.2. Wiederaufführung der Tat

«In einem Gerichtsverfahren spielen wir die Tat nach, das Gericht ist eine Bühne.»¹⁷⁶ So wendet sich der Vorsitzende Richter in *Terror* an das Publikum und verdeutlicht weiter, dass im Gericht kein Theaterstück aufgeführt wird, sondern die Tat durch Sprache nachgespielt wird, was nachvollzogen heißt. Diese Beteuerung, dass es sich hier eben um kein Schauspiel handelt, betrachtet Literaturwissenschaftlerin Johanna Canaris als unfreiwillig komisch, da es jedem Zuschauer klar ist, dass es sich genauso verhält.¹⁷⁷ Die Zuschauer wissen, dass sie im Theater sind und dass der Sprecher ein Schauspieler ist, aber nach meiner Auffassung verwirklicht diese direkte Rede des Richters die fiktive Gerichtsverhandlung und beleuchtet gleichzeitig die enge performative Verbindung zwischen Theater und Gericht.

Der Ort und die Räumlichkeit einer Gerichtsverhandlung erinnern an das Theater und die «Bühne» wird von «Charakteren» mit gleichbleibender Rollenzuordnung eingenommen. Ähnlich wie bei einer Theateraufführung geht es bei einer Gerichtsverhandlung um die Unmittelbarkeit, die in derselben Form nicht wiederholbar ist. Ferdinand von Schirach hebt genau diese Pointe hervor und meint, dass das Theater zum Beispiel dem Film überlegen sein kann, weil an dem Theaterabend zwischen den Zuschauern und den Schauspielern etwas Einmaliges passiert, etwas Unwiederholbares.¹⁷⁸ Das wesentlichste theatrale Moment einer Gerichtsverhandlung ist aber ihre Mündlichkeit. Vor Gericht muss und soll eine Tat in Worte gefasst werden. Laut Vismann bietet das Gericht einen symbolischen Raum, der zur Wiederaufführung der Tat dient.¹⁷⁹ Was auf der Gerichtsbühne entsteht, ist aber zugleich etwas Neues, eine Erzählung über das, was sich zugetragen hat. Die Übertragung eines Geschehens vom realen Tatort auf die artifizielle Bühne des Gerichts macht aus der Tat ein Ereignis in der Sprache, betont Vismann, genau wie es der vorsitzende Richter in dem ersten Akt des fiktiven Gerichtsdramas *Terror* feststellt. Niemand kennt aber den Verfahrensausgang, bevor das Verfahren stattgefunden hat. Diese absolute Offenheit gegenüber dem Ende erzeugt nicht allein Spannung, sondern verlangt von dem Richter, die Ungewissheit des Endes darzustellen und in allen Phasen des Verfahrens aufrechtzuerhalten.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Schirach 2016: 8

¹⁷⁷ Canaris 2019: 297

¹⁷⁸ Schirach & Kluge 2017: 111

¹⁷⁹ Vismann 2011: 32

¹⁸⁰ Ebd.: 85

In der Rechtswissenschaft heißt es Prozessdrama, weil die Gerichtsverhandlung als ein Prozess abläuft, gleichsam vor den Augen des Zuschauers, wie im Drama *Terror*, wo auch Spannung mit dem Ausgang des fiktiven Falls verbunden ist, aber spannend ist ebenso hier, dass der Fall nicht mit dem Urteil endet, sondern den Raum für neue Reflexionen eröffnet. *Terror* hat als literarisches Werk und Theaterstück das Potenzial, eine aktive Rolle in der Rechtskultur zu spielen, indem es das Publikum zum Nachdenken und zur Diskussion bewegt.

Nussbaum sagt, dass das, was die Menschen bewegt, davon abhängt, wie sie die Geschichte, die Traditionen und die aktuellen Probleme ihres Landes wahrnehmen.¹⁸¹ *Terror* ist ein Gegenwartsdrama, das Engagement schafft, indem es ein höchst relevantes Gedankenszenario vor Gericht auf die Bühne bringt. Wie schon erwähnt, war das Theater im antiken Griechenland wichtig für die staatsbürgerliche Erziehung und zur Herausbildung eines demokratischen Bewusstseins. Selbst die Gestaltung des Theaters trug zu dieser Akzentuierung bei. Anstatt im Dunkeln zu sitzen und auf eine erleuchtete Bühne zu schauen, saßen die Zuschauer im Sonnenlicht und blickten auch in die Gesichter ihrer Mitbürger¹⁸² – wie das Publikum in *Terror* nach der Pause in einem beleuchteten Theatersaal abstimmt und sich dabei in die Augen schauen kann und womöglich das Gefühl bekommt, zu einer lebendigen Gemeinschaft im Sinne Rancières zu gehören. Dieses Gemeinschaftsgefühl kann wiederum die Partizipation anhand des Gerichtsdramas stärken.

5.3. Die Tradition des Gerichtsdramas

Das Gerichtsdrama hat eine lange Geschichte und befindet sich unter den frühesten Dramen der europäischen Kultur. Die *Orestie* des Dichters Aischylos ist die einzige erhaltene Trilogie von griechischen Tragödien und gilt als eines der bedeutendsten Werke des damaligen Theaters, erstmals im Jahr 458 vor Christus bei den Dionysien in Athen aufgeführt. Die drei Stücke behandeln das Ende einer langen Serie von Gewalt und Rache im Haus des Atreus, aber wenn Orestes seine Mutter tötet, wird er dafür nicht mit dem Tod bestraft. Stattdessen setzt Athene ein Gericht mit Verfahrensregeln ein, die bis heute Gültigkeit besitzen.¹⁸³

¹⁸¹ Nussbaum 2021: 305

¹⁸² Ebd.: 392

¹⁸³ Wilhelms 2020: 902

Das Bedeutende an der *Orestie* ist somit der Übergang vom Prinzip der individuellen Rache zur geordneten Rechtsprechung durch ein Gericht, das die Bürger repräsentiert. Dieser griechisch-demokratische Rechtsgedanke liegt auch dem Stück *Terror* zugrunde. Nicht Wut oder Hass soll den Ausgang des Theaterstücks bestimmen, sondern Überlegung und Diskussion. Ferdinand von Schirach erkennt ein Potenzial im Theater als einem Ort des Gesprächs, wie in der attischen Demokratie, wo Menschen zusammenkamen und über Politik und Gesellschaft diskutierten.¹⁸⁴

Im Mittelalter dient das Gerichts drama vor allem als Struktur zur Inszenierung christliche Wertvorstellungen. Während sich in der frühen Neuzeit rechtliche Prozessdarstellungen in Dramen einiger Beliebtheit erfreuen, finden sie sich im 17. und 18. Jahrhundert zunächst seltener. Erst im 19. Jahrhundert erneuert sich das Gerichts drama mit Heinrich von Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug* (1808) und knüpft dabei an seine politische Tradition an. In Georg Büchners *Dantons Tod* (1835), in dem die Französische Revolution den historischen Hintergrund bildet, wird der Gerichtssaal zur politischen Bühne, indem Danton sich in seiner Verteidigung nicht mehr an das korrumpierte Gericht wendet, sondern an das Volk. Hundert Jahre später wird auch bei Brecht das Recht als Herrschaftsinstrument inszeniert, indem das Gesetz von den Reichen und Herrschenden geschaffen wird, um ihre Macht zu sichern.¹⁸⁵

Das bekannteste Gerichtsstück des neueren deutschen Theaters ist *Die Ermittlung* (1965) von Peter Weiss. Es bezieht sich auf den ersten Frankfurter Auschwitzprozess von 1963 bis 1965 und besteht größtenteils aus dokumentarischen Texten. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* folgt aber der Struktur der *Göttlichen Komödie* von Dante. Diese artifizielle Form hat Weiss gewählt, um nicht die Erwartung aufkommen zu lassen, dass der Frankfurter Prozess rekonstruiert werden sollte. Er montiert die in den Prozessakten protokollierten Aussagen der Angeklagten und Überlebenden zu einem stilisierten Wechselgesang von Tätern und Opfern und leistet damit einen der bedeutendsten literarischen Beiträge zur Aufarbeitung des Holocaust.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Schirach & Kluge 2017: 110

¹⁸⁵ Wilhelms 2020: 902

¹⁸⁶ Becker & Hummel & Sander 2020: 144

Eine überaus kontrovers geführte Diskussion folgte dennoch über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in der BRD. Wie politisch konnte und sollte die Kunst in diesem Zusammenhang sein? Welchen Beitrag konnte das Theater dazu leisten? Es war die Zeit der 1960er-Jahre, in der in der Bundesrepublik das politisch engagierte Theater zunehmend an Boden gewann. In dieser Entstehungszeit der freien Szene in Westdeutschland war für die Theaterkünstler der Zusammenhang zwischen Theater und Politik selbstverständlich. Nach dem großen Aufschwung des politischen Theaters folgte aber Ende der 1990er-Jahre die große Flaute. Wie Schauspielerin Angelika Sieburg es beschreibt, änderten die Kulturzentren überwiegend ihre Programme, Kabarett und Komödie ersetzen Theater und «vom Politischen blieb oft nicht mehr als ein Lippenbekenntnis zugunsten der Anbiederung an den kommerziellen Zeitgeist».¹⁸⁷

In den letzten Jahren hat sich aber Sieburg zufolge bundesweit vieles geändert. Es gibt immer mehr Gruppen und Künstler, die sich mit politischen Themen auf interessante Weise auseinandersetzen. Deutsche Gegenwartsdramatiker wie Elfriede Jelinek, Milo Rau und Julie Zeh bringen auch Recht und Politik auf die Bühne. Im Frühling 2022 richtete Kathrin Röggl mit ihrem Gerichts drama *Verfahren* ihren Blick auf den Jahrhundertprozess um den neonazistischen, terroristischen Nationalsozialistischen Untergrund (NSU). «Der historische Prozess [...] war eine für die Öffentlichkeit sichtbare soziale Anstrengung, eine Besichtigung von Wunden», heißt es im Stück. Wunden, die bis heute nicht verheilt sind, pointiert Kritiker Jochen Erdmenger und beschreibt, wie es im Stück deutlich wird, dass nicht nur die Justiz verantwortlich für die Aufklärung dieses düsteren Kapitels der Nachwendzeit und Heilung der Wunden ist, sondern die gesamte deutsche Gesellschaft.¹⁸⁸

So erscheint die Rechtsstaatlichkeit als eine kollektive Arbeit, die die gemeinsame Rechtskultur beeinflussen kann. *Verfahren* entlastet die Justiz nicht von der Kritik, die es auch am NSU-Prozess von Anfang an gegeben hat, verteidigt aber die Rechtsstaatlichkeit in Zeiten, in denen diese immer häufiger angefeindet wird. Aber, wie Ferdinand von Schirach es ausdrückt: «Es sind nicht die Terroristen, die unsere Demokratie zerstören. [...] Nur wir selbst können unsere Werte ernsthaft gefährden.»¹⁸⁹

¹⁸⁷ Deck & Sieburg (Hrsg.) 2011: 7

¹⁸⁸ Erdmenger, 2022

¹⁸⁹ Schirach 2016: 161

Damit meint er, dass wir den demokratischen Rechtsstaat schützen und uns davor hüten müssen, der Angst freien Lauf zu lassen. Das führt dazu, dass die Politiker härtere Gesetze fordern, die Geheimdienste noch mehr Macht – und der Einsatz undemokratischer Mittel wie der verstärkten Überwachung der Bevölkerung zugelassen wird. Das ist die eigentliche Wirkung des Terrorismus, behauptet Schirach. Sie ist indirekt und deshalb gefährlich.¹⁹⁰ Seine eindeutige Botschaft, die sich in *Terror*, wie in seinem gesamten literarischen Werk widerspiegelt, lautet: Der Rechtsstaat muss verteidigt werden. Ferdinand von Schirach erscheint als Muster der sogenannten Dichterjuristen, den ein Bekenntnis zu einer Rechtsidee auszeichnet, welches er in Leben und Werk ablegt.

5.4. Der schreibende Anwalt

Der Begriff ‹Dichterjurist› bezeichnet einen Dichter mit juristischer Ausbildung, wurde von Rechtshistoriker Eugen Wohlhaupter in den 1950er-Jahren in der Rechtswissenschaft etabliert und wird mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft verwendet. Vom Dichterjuristen im engeren Sinne, wie Franz Kafka, der sein Studium abschloss, lässt sich der Dichterjurist im weiteren Sinne, wie Jacob Grimm, der sein Studium abbrach, unterscheiden. Ohnehin lässt sich ihr rechtliches Bekenntnis in aufschlussreiche Beziehung zu ihren Werken setzen.¹⁹¹ Literaturwissenschaftler Manuel Bauer stellt fest, dass der Dichter in Ferdinand von Schirachs Karriere dem Juristen nachgeordnet ist:

Schirach ist ein Jurist, der schreibt, ein Anwalt, der erzählt – auf der Grundlage seiner Kenntnisse und Erfahrungen als Strafverteidiger. [...] Das Juristische ist für ihn kein untergeordnetes oder gar kontingentes Thema.¹⁹²

Schirachs Gesamtwerk ist ohne Zweifel ein Bekenntnis zu einer Rechtsidee, in der er als schreibender Anwalt das westliche Rechtssystem befürwortet. Die westliche Welt, ihre Freiheit und ihr Selbstverständnis entscheiden sich Schirach zufolge am Umgang mit dem Recht.¹⁹³

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Nilges (Hrsg.) 2014: 10

¹⁹² Ebd. 281

¹⁹³ Schirach 2017: 16

Nach Wohlhaupter werden von einem Dichterjuristen «höchst persönliche Aussagen über Recht und Gerechtigkeit» erwartet.¹⁹⁴ In *Terror* legt Schirach seine eigenen Überlegungen teilweise den Figuren in den Mund. Das fiktive Gerichts drama greift nicht nur die Grundidee seines 2013 erstmals veröffentlichten Essays «Die Würde ist antastbar» auf, sondern übernimmt ganze Absätze daraus. Vor allem korrespondieren die Aussagen der Staatsanwältin mit der eigenen Meinung des Autors. In dem nach den Terroranschlägen auf *Charlie Hebdo* in Paris im Jahr 2015 verfassten Essay «Die Würde ist unsere Antwort» überträgt Schirach die «Lehre» des Dramas *Terror* auf die aktuellen islamistischen Anschläge und fordert einen demokratischen Kampf gegen den Terrorismus:

Das Stück stellt die Frage, wie wir in Zukunft leben wollen. Werden wir uns für die Freiheit oder für die Sicherheit entscheiden? Wollen wir, dass die Würde des Menschen trotz der Terroranschläge noch gilt? [...] Ich glaube an den gelassenen Geist unserer Verfassung, an ihre souveräne Toleranz und ihr freundliches Menschenbild. Es gibt keine Alternativen, wenn wir als freie Gesellschaft überleben wollen. Warum, das erklärt in meinem Stück *Terror* die Staatsanwältin.¹⁹⁵

Darauf folgt in dem Essay von 2015 das Schlussplädoyer der Staatsanwältin. Wie bereits erwähnt, repräsentiert die Staatsanwältin die Gesinnungsethik im Sinne Kants, im Gegensatz zu der utilitaristischen Position des Verteidigers. Ferdinand von Schirach selbst stellt sich auf die gesinnungsethische Seite und schließt sich der Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts an, das Paragraf 14 des Luftsicherheitsgesetzes für nichtig erklärte. Der Soziologe Pierre Bourdieu spricht von Strukturhomologie, wenn die Textwelt und die Wahrnehmungswelt des Autors in einigen Zügen homolog sind.¹⁹⁶ Bei Schirach stehen Textwelt, Vorstellungswelt und das reale, außerliterarische Umfeld in engem Zusammenhang. Auch den Übergang vom Juristen zum Autor sieht er nicht als groß an:

Die beiden Berufe unterscheiden sich gar nicht so sehr. Anwälte hießen früher Fürsprecher, sie sprechen für ihre Mandanten, weil sie selbst es oft nicht können. Der Anwalt – wie der Schriftsteller – erzählt also Geschichten. [...] Der Anwalt versucht, den Richter zu berühren. Und der Leser ist, wenn Sie so wollen, der Richter des Schriftstellers.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Nilges (Hrsg.) 2014: 282

¹⁹⁵ Schirach, 2015

¹⁹⁶ Dörner & Vogt 2013: 59

¹⁹⁷ Schirach & Kluge 2017: 171-172

Was Schirach jedoch nicht berücksichtigt ist, dass er mit seinen Büchern, obwohl er oft rechtliche Themen behandelt, vom Recht zur Literatur gewechselt ist und damit einen Bereich betreten hat, in dem andere Gesetze gelten als im Gerichtssaal. Im Raum der Literatur kann er entscheiden, ob er dokumentarisch, fiktional oder semifiktional verfahren will. Seine Poetik deutet aber hin, dass er vielmehr die Verdichtungsleistung der Literatur als vorrangigen Grund einschätzt, um sich erzählend mit dem Recht auseinanderzusetzen. Wahrheit, so Schirach, könne immer nur durch Vereinfachung und Formalisierung erreicht werden, in der Literatur ebenso wie im Strafprozess.

In der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises im Jahr 2010, sagt er, dass seine Geschichten «ganz und gar wahr sind». Sie sind aber nicht wahr, weil sie der Realität entsprechen, sie sind wahr, weil sie Literatur sind.¹⁹⁸ Wie Bauer pointiert, legt Schirach somit als Wahrheitskriterium nicht die Faktualität, sondern die Literarizität des Erzählten an.¹⁹⁹ Wieder bringt Schirach es auf den Punkt:

Stellen Sie sich eine vier Meter lange Akte vor, tausende Seiten Polizeiberichte, Vernehmungprotokolle, Gutachten, Tatortfotos. Stellen Sie sich siebzig Stunden Gerichtsverfahren vor. Und dann nehmen Sie eine Kurzgeschichte. Was ist nun die Wahrheit? Was die Wirklichkeit? Eine kaum 15-seitige Geschichte oder eine vier Meter lange Akte?²⁰⁰

Für Schirach entsteht Wahrheit in der Literatur und im Strafprozess nicht durch Abbildung, sondern durch Formalisierung. Das Gehirn des Schriftstellers entspricht laut Schirach dem Filter der Strafprozessordnung. Eine Geschichte kann deshalb nie eine Abbildung der Wirklichkeit sein, sie ist aber trotzdem literarische Wahrheit.²⁰¹ Diese Einschätzung belegt, dass Schirach seine eigene Poetik von juristischen Verfahren herleitet und wie er diese wiederum analog zur Literatur begreift. Der Gerichtsprozess ist in hohem Maße ein sozialer Prozess, an dem eine ganze Reihe von Akteuren beteiligt ist und gemeinsam versucht, zu einem wahren Verständnis des Geschehens und zu einer korrekten Anwendung des Rechts zu gelangen.

¹⁹⁸ Schirach 2011: 31

¹⁹⁹ Nilges (Hrsg.) 2014: 282

²⁰⁰ Schirach 2011: 32

²⁰¹ Ebd.

Wenn Schirach die literarische Produktivität mit der juristischen vergleicht, argumentiert er meines Erachtens jedoch nicht systemisch. Er argumentiert individuell, nicht gesellschaftlich oder institutionell. Anstatt zu beleuchten, dass ein Autor und sein Werk innerhalb einer etablierten literarischen Tradition und Gattung zu einer spezifischen Formalisierung beitragen, knüpft Schirach an die Person des Dichters und sogar an das Gehirn des Autors an, was als ein Kurzschluss erscheinen mag.

In der Anthologie *Das politische in der Literatur der Gegenwart* (2019) setzt sich Canaris kritisch mit der Reduktion der Komplexität in *Terror* auseinander. Das Recht ist im Stück idealisiert und verkürzt und die Sachverhandlung ist stark vereinfacht, sodass der Konflikt deutlich hervortreten kann, was aber auch Partizipation schafft. In *Terror* bedeutet Partizipation unter anderem Entscheidung. Das Publikum muss Stellung beziehen: Soll der Kampfpilot Lars Koch verurteilt oder freigesprochen werden? Canaris betont, dass die Schuldfrage in der Realität nicht so einfach ist, wie sie im Stück dargestellt wird. Dies gilt juristisch wie auch im Zusammenhang mit der Frage nach einem politischen Moment des Theaterstücks. Bei der Vernachlässigung relevanter Aspekte wird die Komplexität der Frage reduziert und das Stück fungiert, laut Canaris, unter dem selbst gestellten Anspruch, das Publikum in die Entscheidung einzubeziehen. Wie Canaris weiter akzentuiert, ist diese Entscheidung doch eine unterkomplexe.²⁰²

Nach meiner Meinung ist die Komplexitätsreduktion im Stück eine Voraussetzung für die Partizipation und Beschlussfähigkeit des Publikums. Wie der Soziologe Niklas Luhmann betont, erscheint Komplexität als ein Hindernis des Durchblicks auf die richtige Entscheidung. Richtiges Verhalten ist für den Einzelnen nur möglich, behauptet Luhmann, wenn ihm die Entscheidung im Wesentlichen abgenommen wird.²⁰³ Wenn der Gerichtsprozess auf der Bühne der Realität entsprochen hätte, wäre er so kompliziert gewesen, dass es für das Publikum schwierig gewesen wäre, über den Fall zu entscheiden. In der Welt der Fiktion muss sich das Publikum für eine von zwei Alternativen beschließen, aber in der Realität, nach der Aufführung, geht die Diskussion weiter und das Publikum fragt sich: Haben wir die richtige Wahl getroffen? Was haben wir gelernt?

²⁰² Canaris 2019: 297

²⁰³ Luhmann 2009: 12

Wenn Canaris argumentiert, dass Schirachs Stück scheitert, weil die Entscheidung des Publikums in «ein simples binäres Entscheidungsschema gepresst wird»²⁰⁴ und nicht zu neuen Perspektiven beiträgt, lässt sie die Rezeptionsgeschichte unberücksichtigt, in der unterschiedliche Verständnisse von literarischer Produktivität erkannt werden können. Das heißt, dass die Auseinandersetzung des Publikums mit dem Stück im Nachhinein nicht innerhalb der Alternativen Verurteilung oder Freispruch bleibt, aber sich für neue Reflexionsmöglichkeiten öffnet.

Laut Adorno entwickelt die Kunst ihre eigenen Produktivkräfte und hat ihre eigene Geschichte, die gleichermaßen mit der Geschichte der Gesellschaft verknüpft ist. Kunst spiegelt nicht die Gesellschaft wider, sondern enthält historische Erfahrungen.²⁰⁵ In direktem Gegensatz zu Adornos Ansicht mag es in Teilen der Kritik an Schirachs Stück scheinen, als ob *Terror* ein Spiegelbild der Gesellschaft sein sollte, da es im Rahmen einer Gerichtsverhandlung realpolitische Themen behandelt. Das nächste Kapitel dieser Arbeit befasst sich mit der Rezeption des Stücks. Es wird deutlich, dass die schärfste Kritik eine unliterarische Perspektive hat, die primär aus der Rechtswissenschaft stammt und den Fiktionsstatus des literarischen Werks nicht anerkennt. Die jeweilige Wertung hängt demnach nicht vornehmlich von den objektiven Eigenschaften des Textes ab und die kritischen Juristen geben vor, nicht zu verstehen, dass das Wort Dichterjurist einen juristisch ausgebildeten *Dichter* impliziert, der nicht verpflichtet ist, der Richtschnur des Gerichts zu folgen, sondern frei ist, sein eigenes Universum zu erfinden.

In den vorangegangenen Erläuterungen wurden die Verbindung zwischen Theater und Gericht und die Geschichte des Gerichtsdramas dargestellt. Es wurde beispielhaft gezeigt, dass *Terror* auch illusionsbrechende Techniken einsetzt, um das Publikum als Mitspieler einzubeziehen. Schließlich wurde festgestellt, dass Ferdinand von Schirach ein typischer Dichterjurist ist. Er will aber nicht einfach eine narrativ aufbereitete Rechtskunde vorlegen, sondern in *Terror* sein Publikum dazu anregen, sich auf der Grundlage des Theaterstücks ihres eigenen Verstandes zu bedienen, um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass das Recht ein kostbares, verteidigungswertes Gut ist.

²⁰⁴ Canaris 2019: 297

²⁰⁵ Linneberg 1999: 28

Sowohl die literarische als auch die kulturelle Poetik produzieren Bilder der Realität, die als Modelle für andere Ansätze des Weltverständnisses wiederverwendet werden können.²⁰⁶

Nach Luhmann ist die Funktion der Kunst das, was sie als Eigenes zur gesellschaftlichen Kommunikation beisteuert. Er ist der Meinung, dass die Realität insgesamt komplexer dadurch wird, dass sowohl gegebene als auch fiktionale Wirklichkeiten in die Betrachtung einbezogen werden können. Kunst bietet Möglichkeiten zur Kommunikation, Selbst- und Weltanschauung.²⁰⁷ Der Mensch ist ein politisches Tier, wie Aristoteles sagt. Was wir denken, hat einen politischen Inhalt, weil wir nicht allein in der Welt leben, sondern in Gesellschaft mit anderen. Dass das Theater die Fähigkeit hat, eine vitale Gemeinsamkeit zu schaffen, soll im Folgenden verdeutlicht werden. Das Theater, so Rancière, ist eine Versammlung, in der die Menschen ihre Situation begreifen, ihre Interessen diskutieren und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. So lernt sich das Publikum auch als Kollektiv kennen.²⁰⁸

²⁰⁶ Tygstrup & Winkel Holm 2007: 157

²⁰⁷ Dörner & Vogt 2013: 130-132

²⁰⁸ Rancière 2015: 15

6. Das Theater als demokratische Arena

«Das Theater kann ein Ort magischer Momente sein, denn das Theater schafft – zuweilen mit den einfachsten Mitteln – eine Welt. Aber kann es die Welt auch verändern?»²⁰⁹ So fragt Bernd Schmidt rhetorisch im Vorwort der Anthologie *Terror. Das Recht braucht eine Bühne* (2020). Wenn das Theater die Welt verändern könnte, müsste es das Publikum nach der Vorstellung mit neuem Wissen und Tatendrang ins Leben zurückschicken. Schmidt erkennt, dass das wahrscheinlich zu viel verlangt ist, aber betont mit Recht, dass das Theater immerhin im digitalen Zeitalter als ein spezielles analoges soziales Medium fungieren kann, das wir von einem Ort der Begegnung erwarten.²¹⁰

Das Theater war schon immer ein Ort der Begegnung. Von der Antike bis zum Beginn der modernen Kommunikationstechnologien war es das Massenmedium schlechthin. Gegenwärtig besteht eine Welt mit ständigen und endlosen Möglichkeiten für Begegnung und Kommunikation online. Was kann das Theater in diesem Hinblick leisten? Was genau geht bei den Theaterzuschauern vor sich, was anderswo nicht stattfinden könnte? Was ist interaktiver und kommunikativer bei diesen Zuschauern, die sich radikal von der Vielfalt von Individuen unterscheiden, die zur selben Zeit eine Fernsehshow sieht? Dazu hat Rancière Folgendes formuliert:

Ich glaube, dass dieses Etwas einzig die Annahme ist, dass das Theater von selbst gemeinschaftlich ist. Diese Annahme geht immer der Theaterraufführung voraus und nimmt ihre Wirkungen vorweg.²¹¹

Rancière fährt fort, dass das Theater das Publikum mit sich selbst als Kollektiv konfrontiert und gleichzeitig eine Idee der Gemeinschaft als Selbstgegenwart impliziert. Seit der deutschen Romantik wird das Denken des Theaters mit dieser Idee einer lebendigen Gemeinschaft in Verbindung gebracht, als eine Form der ästhetischen, sinnlichen Verfassung.²¹²

²⁰⁹ Schmidt (Hrsg.) 2020: 9

²¹⁰ Ebd.: 10

²¹¹ Rancière 2015: 27

²¹² Ebd.: 16

Laut Rancière ist diese Gemeinschaft nicht als einfacher Gesetzapparat zu verstehen, sondern als eine Gesamtheit von Wahrnehmungen, Gesten und Gebärden, die den Gesetzen und politischen Institutionen vorausgeht und sie vorformt. Wenn das Theater als demokratische Arena anhand des Gerichtsdramas *Terror* betrachtet werden soll, geht es aber nicht darum, dass das Stück Gesetzgebern und Politikern voraus ist, sondern darum, welche Resonanz das Stück in der Gesellschaft findet und welchen Raum es für demokratische Diskussionen und Debatten schafft.

6.1. Terror als Diskursmotor

Zu der wechsellvollen und facettenreichen Rezeption von Schirachs *Terror* gehören leidenschaftliche Debatten im Publikum, in Nachgesprächen, in eigens zum Stück angesetzten Veranstaltungen – und öffentliche mediale Erörterungen. Um die Abstimmung in *Terror* zu begründen, verweist Ferdinand von Schirach auf eine Art Idealtheater, wie im antiken Athen. Die Demokratie verlangt wirklichen Diskurs, meint Schirach. Sie verlangt Tiefe. Wenn es der Bühne gelingt, gesellschaftsaktuelle Fragen zu stellen, die berühren und engagieren, kann das Theater laut Schirach wieder eine Relevanz bekommen, die es verloren hat:

Theater und Literatur haben andere Aufgaben als Politik und Justiz. Im Theater begegnen wir uns selbst, unseren Reflexen, Gefühlen, Gedanken. Wir ringen mit uns, sind hin- und hergerissen, wir streiten, zweifeln, verwerfen und suchen nach der richtigen Lösung. Das Theater wird so zu einem republikanischen Forum, die «res publica», die öffentliche Sache, wird verhandelt.²¹³

Wie bei Rancière wird das Theater als Ort der Selbstbegegnung hervorgehoben. Auch bei Schirach geht es um eine unmittelbare Partizipation, durch Reflexe und Gefühle, über die dann gemeinsam nachgedacht und verhandelt werden kann. Enthusiastisch erzählt der Autor, dass er erlebt hat, wie Zuschauer nach der Aufführung von *Terror* im Foyer blieben und weiter miteinander diskutierten. Sie redeten über den Staat, die Gesellschaft und die Zukunft – und machten dadurch die Verfassung plötzlich lebendig.²¹⁴

²¹³ Schirach & Kluge 2017: 110

²¹⁴ Ebd.

Dasselbe wird von Theaterleuten aus aller Welt bestätigt. Die Website des Theaterstücks informiert, dass das Stück seit 2015 in 31 Ländern aufgeführt wurde. Hier kommen auch Regisseure und Dramaturgen zu Wort und erzählen von ihren Erfahrungen rund um die Inszenierung von *Terror*. Regisseur und Intendant beim Düsseldorfer Schauspielhaus, Günter Beelitz, erzählt, dass Theaterleute immer wünschen, ein Forum der Demokratie sein zu können, und mit *Terror* ist das großartig gelungen. Beelitz zufolge ging die Diskussionen selbst nach der Vorstellung weiter und Theater war – endlich mal wieder – Erregung und emotionale und intellektuelle Auseinandersetzung: «Endlich fand wirkliche Partizipation des Publikums statt.» Dramaturg Sascha Löschner vom Theater Vorpommern beschreibt, wie *Terror* einen Diskurs entfacht hat, der die Theater als Orte der Partizipation und Meinungsbildung und gelebter Demokratie immer offensiver bereit sind zu führen. In Japan hat Regisseur Shintaro Mori die Bühne möglichst simpel und abstrakt gebaut und die Saalbeleuchtung während der Aufführung zeitweise absichtlich heller gemacht. Somit wurden die Zuschauer nicht allein nur Zuschauende, sondern Betroffene und Mitdenkende. Es erinnert an das antike Athen, in dem, wie schon erwähnt, die Zuschauer im Sonnenlicht saßen und sich so in die Augen sehen konnten.

In Israel wurde die Rückwand des Gerichtssaals mit Spiegeleffekten gestaltet, die die Zuschauer reflektierten, damit sie auch sich selbst sehen konnten. Regisseurin Sara von Schwarze meint, dass gerade in Israel, wo die komplexe Realität das Rechtswesen und die Rechtsprechung ständig herausfordert, kann das Stück *Terror* dem Publikum mit Klarheit vor Augen führen, was die Essenz von Recht und Demokratie ist. Wie Cover beschreibt, kann literarische Erzählungen dazu beitragen, sich eine alternative Rechtsstaatlichkeit vorstellen zu können.²¹⁵ In Venezuela, einem Land mit einem großen Misstrauen gegenüber seinen öffentlichen Institutionen, wurden Abend für Abend zwei Zuschauer gebeten, als Zeugen bei der Auszählung der Stimmen dabei zu sein, um zu verhindern, dass das Publikum das verkündete Ergebnis für eine Fälschung hielt. Regisseur Héctor Manrique reflektiert, dass, wenn in einem Land mit diesen traurigen Eigenschaften als Zuschauer-Schöffe einem frei erfundenen Theaterstück beigewohnt wird, das zeigt, wie ein Gerichtsverfahren eigentlich ablaufen müsse, die Gründe ersichtlich werden, weshalb dieses Stück solch eine außergewöhnliche Aufnahme beim Publikum gefunden hat.

²¹⁵ Cover 1984: 9

Manrique bewegte besonders das Zeugnis einer Freundin, die mit ihrer Begleiterin über die Gründe diskutierte, weshalb sie für «schuldig» gestimmt hatte. Plötzlich drehte sich eine Zuschauerin in der Sitzreihe davor um und sagte ihr mit feuchten Augen: «Wenn Sie einen Familienangehörigen verloren hätten, so wie ich beim Attentat am 11. September in New York, würde Sie «unschuldig» stimmen und hätten dem Piloten dafür gedankt, dass er das entführte Flugzeug abgeschossen hat.»²¹⁶

6.2. Rezeption und Kritik

Schuldig oder unschuldig? Das ist die Frage, über die das Publikum am Ende entscheiden muss. Wie im vorigen Kapitel argumentiert wurde, dient diese Komplexitätsreduktion in *Terror* dazu, die Möglichkeiten für Partizipation zu nutzen, weil der Konflikt durch Vereinfachung deutlich hervortritt. Ferdinand von Schirachs prägnante, unsentimentale Prosa zeichnet sich durch Präzision und unterkühlte Sachlichkeit aus und wird von den Literaturkritikern sowohl gelobt als auch abgelehnt. *Der Spiegel* nennt ihn einen «großartigen Erzähler», *The New York Times* einen «außergewöhnlichen Stilisten», *Daily Telegraph* «eine der markantesten Stimmen der europäischen Literatur» und *Independent* vergleicht ihn mit Kafka und Kleist. Dagegen meint zum Beispiel Literaturkritiker Ulrich Greiner in *Die Zeit*, dass es Schirach nicht gelingt, literarische Tiefe zu schaffen:

Ferdinand von Schirach kann nicht schreiben. Natürlich kann er Texte verfassen [...], aber es fehlt ihm die Gabe der Imagination, des Herbeizauberns einer neuen Welt, der literarischen Subtilität.²¹⁷

Ulrich Greiner mag recht haben, wenn es um Schirachs Romane geht. Sein nüchterner und auf das Wesentliche konzentrierte Erzählstil eignet sich aber meiner Meinung nach sowohl für seine Kurzgeschichten und Essays als auch nicht zuletzt für das Gerichts drama *Terror*. Auf diese Weise erreicht er es, die Atmosphäre einer Gerichtsverhandlung in einer klaren, verständlichen Sprache zu vermitteln, was für die Partizipation des Publikums entscheidend ist.

²¹⁶ Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs, o.D.

²¹⁷ Greiner, 2013

Schirach unterstreicht, dass die Menschen verstehen müssen, was vor Gericht passiert, sonst verliert das Gericht seine Glaubwürdigkeit. Das gleiche gilt Schirach zufolge in der Philosophie und er hält Martin Heideggers Credo «das Sichtverständlichmachen ist der Selbstmord der Philosophie» für Unsinn. Das Komplizierte, so wird uns gesagt, sei das Wertvolle. In Wirklichkeit, meint Schirach, ist das Einfachste das Schwierigste.²¹⁸ Harald Staun, Redakteur im Feuilleton in *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, nimmt an, dass Schirach das Publikum manipuliert, wenn er komplexe Sachverhalte auf Schwarz und Weiß reduziert.

Eines der Grundprobleme von Schirachs Versuchsanordnung ist es, dass es ihm bei allem Mut zur Komplexitätsreduktion am Ende nie gelingen kann, all die Probleme, die er aufwirft, in eine einzige binäre Frage zu fassen. Deshalb stellt er am Ende immer die falschen Fragen.²¹⁹

In Bezug auf *Terror* gelten beispielweise als aufgeworfenen Probleme: Warum ist das Ziel des Terroristen, die Allianz-Arena, nicht evakuiert worden? Was ist in der Kabine des Linienflugzeugs wirklich geschehen? Haben einige der Passagiere es geschafft, ins Cockpit zu gelangen? War überhaupt das Abschießen des Flugzeugs notwendig? Dass während des Gerichtsdrasmas ständig neue Momente eingeführt werden, entspricht einer echten Rechtsverhandlung, bei der die Informationen während der Verhandlung nach und nach eingebracht werden. Gerade bei der Befragung von Zeugen, wie in *Terror*, können ganz neue Elemente auftauchen, die den Fall erhellen. Anders als Staun schätze ich es nicht als problematisch ein, dass die fiktive Verhandlung viele Probleme aufwirft und in einer binären Frage endet. Kritischer ist eher, dass *Terror* nicht zwischen formaler Rechtswidrigkeit und persönlicher Schuld unterscheidet, sondern verschweigt, dass das Recht sehr wohl einen Täter schuldig sprechen und ihn trotzdem milde oder gar nicht bestrafen kann. Das ist jedenfalls eine der Tatsachen, warum prominente Juristen in Deutschland sich so kritisch über das Stück äußern.

²¹⁸ Schirach 2020: 83

²¹⁹ Staun, 2021

Juristisch betrachtet ist *Terror* eine gewaltige Fehlleistung, behauptet Jurist Wolfgang Schild.²²⁰ Wie bereits im dritten Kapitel dieser Arbeit hervorgehoben wurde, geht Schild davon aus, dass *Terror* dem anglo-amerikanischen Verfahrensmodell folgt. Gezeigt wurde aber, dass das Stück mit zwei unterschiedlichen Rechtstraditionen spielt. In seiner Schrift *Verwirrende Rechtsbelehrung* zu Ferdinand von Schirachs *Terror* (2016) nimmt Schild das Stück auseinander und meint Fehler in den Rechtsbelehrungen des Vorsitzenden Richters und die Widersprüchlichkeiten in den Argumentationen der Staatsanwältin und des Verteidigers dokumentieren zu können. Was Schild dadurch erläutert, ist wie der fiktive Fall verhandelt worden wäre, wenn er ein realer Fall gewesen wäre.

Kurz zusammengefasst würde der Flugzeugabschuss in Schirachs Stück nicht als Mord, sondern als Totschlag verhandelt. Das Strafrecht würde sich mit der Frage befassen, ob der Angeklagte Lars Koch auf der Grundlage seiner individuellen, persönlichen Lage und der Zumutbarkeit rechtmäßigen Verhaltens schuldlos trotz der Rechtswidrigkeit seiner Tat sei. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, dass der Angeklagte wegen eines minderschweren Falles des Totschlags angeklagt werden könnte.²²¹ Des Weiteren könnte ein sogenannter Entschuldigungsgrund vorliegen, der eine mildere Bestrafung unterstützt.²²² Freispruch wäre aber keine Alternative. Die Tötung von Menschen ist laut Artikel 1 und 2 des Grundgesetzes rechtswidrig, weil es gegen die Menschenwürde und das Recht auf Leben verstößt.²²³

Schild's Überlegungen tragen nicht zum Verständnis von dem literarischen Projekt bei und berücksichtigen nicht, dass *Terror* ein künstlerisches Experiment ist, das nicht auf rechtliche Erziehung abzielt, sondern offene Diskussionen über die Folgen des Terrorismus für freie und demokratische Gesellschaften anregen will. Mehrere Kritiker berufen sich jedoch auf Schild's Argumentation und behaupten, dass Ferdinand von Schirachs Stück reine Irrlehre sei. Jurist und Journalist Heribert Prantl meint in *Süddeutsche Zeitung*, dass *Terror* seine Zuschauer dazu verleitet, die Menschenwürde zu verraten. Er sieht in *Terror* eine Erziehung zum Rechtsmissbrauch und eine Anleitung zu einem Denken, wonach man das Recht gegen den Terror nur mit Unrecht bekämpft werden könne.²²⁴

²²⁰ Schild 2016: 49

²²¹ Strafgesetzbuch § 213

²²² Ebd. § 35

²²³ Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland

²²⁴ Prantl, Oktober 2016

Schirach diskreditiert das geltende Recht als ein scheiterndes, als ein zur Lösung nicht fähiges Recht. Sein Stück wird, ob absichtlich oder nicht, zu einem Plädoyer dafür, sich in Extremsituationen über das Recht hinwegzusetzen.²²⁵

Prantl behauptet demnach, dass *Terror* die Zuschauer verführt und täuscht und sie zu einer Entscheidung nötigt, die es in Wahrheit so nicht gibt. Er meint mit seiner Analyse feststellen zu können, wie das Theaterstück aus dem Thema Terrorismus einen Populisten-Porno gemacht hat.²²⁶ Thomas Fischer kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Der Autor und Rechtswissenschaftler, früherer Strafrechtsrichter und Bundesrichter, ist einer breiten Öffentlichkeit durch kontrovers diskutierte Kolumnen auf *Zeit Online* sowie *Der Spiegel* und durch Fernsehauftritte bekannt. Fischer hat seinen Kolumnenplatz wiederholt genutzt, um Ferdinand von Schirach und das Stück *Terror* zu diskreditieren. Er macht sich überdies zum vertrauten Sprecher des Publikums. Nach Fischers Auffassung ist *Terror* nämlich ein Lehrstück über den Missbrauch des Zuschauers; «eine unverschämte, schwer erträgliche Manipulation der Öffentlichkeit». Wer Unrecht und Schuld in eins setzt, fällt laut Fischer um Jahrhunderte hinter die deutsche Rechtskultur zurück und benutzt seine Zuschauer als «Gaudi-Gäste für eine Rechtsshow der billigen Sorte».²²⁷

Die lieben Zuschauer werden nach Strich und Faden verarscht. Ihnen werden Belehrungen über die Rechtslage zuteil, die hinten und vorne falsch sind und die entscheidende Fragestellung gar nicht enthalten. Auf dieser Bananen-Ebene dürfen sie dann «abstimmen» und «über das Schicksal eines Menschen entscheiden».²²⁸

Durch Unsinn werden die Zuschauer Fischer zufolge gezielt und auf eine Fährte gelockt, die es dem Autor zuletzt gestattet, seine «alberne Abstimmungs-dramaturgie» durchzuführen.²²⁹ Aber ist die Abstimmung wirklich lächerlich? Ästhetisch betrachtet fungiert sie unzweifelhaft ausgezeichnet und trägt zum Gelingen des Theaterstücks bei, da das Publikum mitmachen darf. In meinen Augen ist es eher fragwürdig, zu behaupten, dass das Publikum genarrt wird. Als Zuschauer lassen wir uns ständig mit Wissen und Willen verführen und täuschen. Niemand würde wohl glauben, dass ein zweistündiges Drama im Theatersaal eine reelle Rechtsverhandlung widerspiegeln soll?

²²⁵ Prantl, November 2016

²²⁶ Prantl, Oktober 2016

²²⁷ Fischer, 2016

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd.

Strafprozessual gesehen ist Fischers Kritik berechtigt, aber wenn er Ferdinand von Schirach als einen Tausendsassa aus Berlin charakterisiert, der nichts vom Strafrecht versteht, steckt vermutlich Schirachs Vorgeschichte als Storys-Schreiber dahinter:

Er mag in seinen holzschnittartigen Kriminalgeschichten all die Mörder und Räuber umherschleichen lassen, wie er will, aber er soll die Finger von ernsthaften Strafrechtfragen lassen.²³⁰

Der Klappentext auf Schirachs Debütbuch *Verbrechen* verspricht, dass seine unglaublichen Geschichten wahr sind. Das ist eine Lüge. Auch weil Schirach seine Geschichten aus der Ich-Perspektive und als Strafverteidiger erzählt, wird suggeriert, dass die in seinen Werken von ihm geführten Verfahren wirklich passiert sind. Selbst sagt er, dass seine Erzählungen eine große Mixtur von Personal, Ereignissen und Szenen sind. Das Einzige, das er nicht austauscht, ist die Motivation für eine Tat; den Grundton eines Falles.²³¹ Wie schon dargestellt wurde, meint er, dass Literatur immer wahrer als eine vier Meter lange Akte ist. Dass es von Bedeutung ist, dass Ferdinand von Schirach auch als Schriftsteller den Anwaltshut trägt und dass seine Geschichten als wahr dargestellt werden, obwohl sie eigentlich fiktiv sind, liegt daran, dass seine Glaubwürdigkeit damit aufs Spiel gesetzt wird – zumindest im juristischen Umfeld. Dass seine Vorgeschichte auch die Rezeption von *Terror* prägt, liegt auf der Hand und ist anscheinend einer der Gründe, warum der berühmte Richter Fischer den berühmten Strafverteidiger Schirach als Taschenspieler darstellt.

Die oben genannten Kritiker berufen sich auf problematische Prämissen. Sie betrachten Recht und Literatur als getrennte Bereiche und berücksichtigen nicht, dass fiktionale Texte einen anderen Spielraum hat und sich weit über die Grenzen der Rechtswissenschaft hinaus mit juristischen Themen befassen kann. Schild argumentiert, dass das Stück in dem Sinne Fehlerhaft ist, dass es nicht mit geltendem Strafrecht übereinstimmt. Staun meint, dass das Abstimmen am Ende verhindert, dass wesentliche Fragen aufgegriffen werden, und Prantl und Fischer erläutern, dass das Stück den Zuschauer zu einer falschen Praxis verführt. Was diese juristisch gebildeten Kritiker nicht im Sinn haben, ist, dass Schirachs *Terror* keine wirkliche Gerichtsverhandlung ist, sondern ein fiktives Gerichts-drama, eine Gattung, die mit der Wirklichkeit und den Vorstellungen davon experimentieren kann und darf.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Casati, 2010

Die Literatur schafft experimentelle Modelle dafür, wie sich die Wirklichkeit entfaltet und wie sie zusammenhängt. Es ist die Fähigkeit der Literatur, neue Realitätsmodelle aufzustellen, die es ihr ermöglichen, der Öffentlichkeit beispiellose Aspekte der sozialen Realität bewusst zu machen. Wie Tygstrup und Winkel Holm veranschaulichen, kann Literatur direkt in politische Geschehnisse und Diskussionen eingreifen, sie kann agitatorisch und polemisch sein, sie kann unmittelbar politische Positionen artikulieren – und ist gleichzeitig durch ihren besonderen Status als Literatur geschützt.²³²

6.3. Die moralische Anstalt

In einem Interview mit Detlev Baur im Theatermagazin *Die deutsche Bühne* wird Ferdinand von Schirach gefragt, ob er sich missverstanden fühlt. Seine Antwort lautet: «Überhaupt nicht. Ich freue mich so, wenn über das Stück diskutiert wird.»²³³ Er pointiert weiter, dass es die Aufgabe der Kritiker ist, zu kritisieren, aber ein Schriftsteller soll seine Kritiker nicht beurteilen. Außerdem schreibt er ausschließlich für das Publikum, nicht für die Kritiker.

Die meisten Kritiker besprechen das Stück *Terror* lobend, was eine Vielzahl an positiven Rezeptionen beweist. Vor allem wird der moralisch-pädagogische Effekt des Stücks hervorgehoben, der sich dazu eignet, Diskussionen zu entfachen. Die Helden des Theaterstücks *Terror* sind nicht der Angeklagte, der Verteidiger, die Staatsanwältin oder der Richter. Im Gegenteil. Umso besser die Schauspieler sind, umso mehr treten sie hinter ihre Rolle zurück, meint Schirach: «Als Helden bleiben nur das Recht und die Moral.»²³⁴ Das ist Schirachs Ziel, das wie ein Widerhall von Schillers Konzept des Theaters lauten kann, obwohl Schirach unterstreicht, dass das Theater für ihn vor allem ein Forum ist, keine moralische Anstalt.

Unter dem Titel «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet»²³⁵ hielt der junge Autor Friedrich Schiller am 26. Juni 1784 eine enthusiastische Rede vor der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft in Mannheim.

²³² Tygstrup & Winkel Holm 2007: 162

²³³ Baur, 2016

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Schiller 1879: 39-46

Die seriösen Herren der Gesellschaft ließen sich von Schillers pathosvoller Botschaft allerdings wenig beeindrucken, aber die Rede ging in die deutsche Literaturgeschichte ein. Obwohl Schiller in seiner Rede die Kunst und das Theater als «ultimative Lockerungsübung» empfiehlt und das Gute, Wahre und Schöne huldigt, ist sein Anliegen ein anderes. Er nimmt die Rede vielmehr zum Anlass, darüber zu sprechen, was Aufklärung sei, – so wie es Kant in seinem zeitgleich erschienenen Aufsatz «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung» (1784) tat, – und welchen Anteil das Theater daran habe.²³⁶ Ausgehend von den Idealen der Aufklärung entwickelt Schiller ein auf Bildung des ganzen Volkes ausgerichtetes Konzept des Theaters mit der Bühne als Mittel zum Zweck. Laut Schiller kann die Bühne Gefühle, Sinne und Probleme der Gesellschaft sichtbar machen und schließlich geht er so weit, dass er ihr eine kathartische Funktion zuweist:

Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.²³⁷

In dem Pamphlet «Über das gegenwärtige teutsche Theater» (1782) attackiert er aber auch das Publikum, dem er – so wie Philosoph Jean-Jacques Rousseau schon vor ihm – vorwirft, beim Theaterbesuch lediglich einem voyeuristischen Begehren nachzugehen oder bloß einen angenehmen Zeitvertreib zu suchen: «Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.»²³⁸

Nach der doppelten Uraufführung von Ferdinand von Schirachs *Terror* in Berlin und Frankfurt am Main am 3. Oktober 2015 schreibt Theaterkritiker Peter Laudenbach in *Süddeutsche Zeitung*, dass der Moral-Diskurs in *Terror* im Dienst ihrer Urteilsfindung stattfindet. Vor allem ermöglicht die Abstimmung, die Bühne als moralische Anstalt zu nutzen, in der die Gesellschaft ihre pressanten Fragen von allen Seiten beleuchtet. Laudenbach drückt eindringlich aus: «Kein Wunder, dass die Theater geradezu gierig nach diesem Stoff greifen – als hätte ihn ein Friedrich Schiller der Gegenwart geliefert!»²³⁹ Was das Stück so attraktiv macht, ist Laudenbach zufolge, dass Schirach das Theater ganz altmodisch als Plattform einer moralischen Auseinandersetzung ernst nimmt.

²³⁶ Reitemeyer & Zumhof (Hrsg.) 2014: 281

²³⁷ Schiller 1879: 39-46

²³⁸ Reitemeyer & Zumhof (Hrsg.) 2014: 281

²³⁹ Laudenbach, 2015

Eine Frage lautet jedoch, ob der durchschnittliche Zuschauer in einer so kurzen Zeit, mit fehlenden Rechtskenntnissen, den Fall überhaupt objektiv beurteilen kann. Laut Psychologe Georg Lind ist Schirachs Stück nicht nur rechtlich problematisch, sondern auch psychologisch: Es verlangt von den Zuschauern ein unüberlegtes, ungeprüftes, emotionales Urteil.

Der Autor lässt den Austausch von Argumenten vorspielen, aber die Zuschauer dürfen daran nicht selbst aktiv teilnehmen. Er hält die Zuschauer passiv in der Rolle des Zuschauers gefangen. Mit den gespielten Dialogen denkt er für die Zuschauer. [...] Stellvertretendes Denken ist aber kein eigenes Denken. Nur eigenes Denken regt die Entwicklung der eigenen Moralkompetenz an.²⁴⁰

Die Demokratie braucht, wie Schiller und Brecht forderten, ein Theater, das erzieht. Lind unterstreicht aber, dass nicht nur das Ziel demokratisch sein soll, sondern auch die Methode. Die Demokratie braucht Lind zufolge keine moralische Anstalt, sondern eine neue Form des Theaters, ein Diskussionstheater, das Emotion und Vernunft verbindet und die Menschen befähigt, Probleme und Konflikte selbst zu lösen.²⁴¹ Wie Lind mit Recht annimmt, würden wahrscheinlich viele Zuschauer von *Terror* anders darüber urteilen, wenn ihnen Zeit und Gelegenheit gegeben würde, über den Fall nachzudenken und ihre Meinung mit anderen zu diskutieren. Was er jedoch nicht berücksichtigt, ist, dass starke ästhetische Erfahrungen, wie die Partizipation als Zuschauer beim Theaterstück *Terror* sich nicht beim Verlassen des Saals in Luft auflösen, sondern durch Reflexionen, Nachlesen und Gespräche weiterwirken können.

6.4. Partizipation als Bewusstwerdung

Terror will kein Lehrstück sein und Ferdinand von Schirach betrachtet sich selbst nicht als ein Pädagoge: «Das ist mir zuwider, auf die wenigsten Fragen weiß ich eine Antwort. Ich kann nur Fragen stellen.»²⁴² Dennoch wird *Terror* die Bezeichnung Lehrstück zugeschrieben, und wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurde, hat *Terror* mit Brechts Konzept der Lehrstücke gemeinsam, dass auch das Publikum als Mitspieler ermutigt wird, sich an gesellschaftlich relevanten Debatten zu beteiligen.

²⁴⁰ Lind 2018: 31

²⁴¹ Ebd.: 32

²⁴² Baur, 2016

Pädagogen loben außerdem das Stück für seine didaktischen Qualitäten und es wurden viele verschiedene Lernmaterialien für den Einsatz im Unterrichtskontext entwickelt. Pädagogin Ursula Kagerer bemerkt, dass die Schüler sich für Literatur begeistern lassen, die die Fragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens aufwerfen. In der Klassengemeinschaft über das Gelesene zu reflektieren, erweitert laut Kagerer die literarische Erfahrung jedes Einzelnen.²⁴³ Kagerer plädiert weiter für das erzieherische Potenzial der Dilemma-Situation, in der auch der Angeklagte Lars Koch in *Terror* sich befindet, und unterstreicht, dass mithilfe von Dilemma-Geschichten eine hohe Partizipation am Unterrichtsgeschehen erzielt werden kann. In der Schule eignet sich das Studieren des Werks *Terror* nicht nur für den Deutschunterricht, sondern auch für Unterricht in Geschichte, Politik, Philosophie oder Religion – genau wie die öffentlichen Diskussionen unter verschiedenen Aspekten exemplifizieren.

Terror als Theaterstück und die erweiternden Gespräche über Recht und Demokratie gehören zur Rechtskultur oder zum *Nomos*; dem normativen Universum, wie Cover es beschreibt. Das normative Universum wird laut Cover durch die Kraft interpretativer Bindungen zusammengehalten – einige klein und privat, andere immens und öffentlich. Diese Verpflichtungen bestimmen, was Recht bedeutet und was Recht sein soll.²⁴⁴ *Nomos* ist der Prozess des menschlichen Handelns gestreckt zwischen Vision und Wirklichkeit, fährt Cover fort. In diesem Spannungsfeld entfalten sich die Erzählungen, die dem Gesetz Sinn und Legitimität verleihen – wie das Gerichts drama *Terror*. Ferdinand von Schirach denkt Theater als eine lebendige Gemeinschaft, anders als die Kritiker, auf die oben verwiesen wurde, und sagt mit dem Philosophen Albert Camus, dass die Kunst ein Mittel ist, die größtmögliche Zahl von Menschen anzurühren. *Terror* gehört zu den meistgespielten Theaterstücken der Gegenwart und vermag eine Gemeinschaftsform im Sinne Rancières zu schaffen. Um Partizipation im Publikum zu gestalten, muss aber laut Rancière der Zuschauer aus seiner «Stumpfsinnigkeit als Zuschauer» losgerissen werden:

Man wird ihm ein seltsames, ungewöhnliches Schauspiel zeigen, ein Rätsel, dessen Sinn er suchen muss. [...] Oder aber man setzt ihm ein beispielhaftes Dilemma vor, das denen ähnelt, die sich den engagierten Menschen in den Entscheidungen der Aktion stellen. Man wird somit seinen eigenen Sinn für die Bewertung von Gründen, ihrer Diskussion und der entscheidenden Wahl schärfen.²⁴⁵

²⁴³ Schmidt (Hrsg.) 2020: 110

²⁴⁴ Cover 1983: 7

²⁴⁵ Rancière 2015: 14

Rancière versteht daher Partizipation am Theater als einen realisierbaren Bewusstwerdungsprozess und das Theater ermöglicht es, eine lebendige Gemeinschaft zu verkörpern im Gegensatz zur Illusion der Mimesis.²⁴⁶ Spohn weist darauf hin, dass die Aktivierung des Publikums durch physische Präsenz erfolgt und sich durch den Beitrag des Einzelnen zu einer sozialen Gemeinschaft manifestiert. Mit Verweis auf Rancière betont sie, dass Emanzipation insbesondere durch Partizipation erwirkt werden könne, die in einer physischen Interaktion besteht.²⁴⁷ *Terror* stellt ein beispielhaftes Dilemma vor und ist in der Lage, dem Publikum seine Beziehung zu einigen der zentralen Prinzipien des Rechtsstaats bewusst zu machen – und gerade der Partizipationsaspekt ermöglicht eine andere Art der Sinnsuche als ein traditionelles Theaterstück.

Wie oben dargelegt wurde, erzeugt *Terror* nicht nur Partizipation beim Leser des Dramentextes oder beim Publikum im Theatersaal, sondern auch in der breiten Öffentlichkeit durch Debatten und Nachgespräche, durch Bücher und Studien und Unterricht in der Schule – und durch positive und negative Kritik in den Medien, wobei allein das Kommentarfeld unter beispielsweise Fischers Kolumne auf *Zeit Online* Tausende von Lesereingaben zählt. Die Diskussion, die auf der Grundlage des Theaterstücks begonnen wurde, wird in der Gesellschaft fortgeführt mit Beiträgen, die das Stück begleiten und über es hinausweisen. Dramaturg Dirk Diekmann fasst dies mit folgenden Worten zusammen: «Mit *Terror* ist die Demokratie zurückgekehrt in die Theater.»²⁴⁸

Rousseau glaubte, der Volkswille würde stets die richtige Entscheidung treffen, aber stimmt das wirklich? Ferdinand von Schirach lehnt Volksentscheide ab, weil sie unsere Demokratie fremd scheinen. Man könnte denken, dass wir in klügeren Zeiten leben, wo die Bürger sich nicht von Emotionen leiten lassen, sondern von dem, was gerecht und vernünftig ist. Schirach fürchtet, die Wirklichkeit ist weit davon entfernt.²⁴⁹ Er ist der Meinung, dass wir mit der direkten Demokratie vorsichtig sein sollten, so vorsichtig, wie es die Väter des Grundgesetzes waren. Sie hatten ihre Erfahrung mit Volksmeinungen: «Es gibt keine Schwarmintelligenz. In der Geschichte gab es einfach zu oft eine Schwarmdummheit, eine Schwarmgemeinheit und eine Schwarmbörsartigkeit.»²⁵⁰

²⁴⁶ Ebd.: 16

²⁴⁷ Spohn 2016: 43

²⁴⁸ Schmidt (Hrsg.) 2020: 81

²⁴⁹ Schirach & Kluge 2017: 144

²⁵⁰ Schirach 2017: 27

Weshalb hat er dann ein Theaterstück geschrieben, in dem das Publikum ein Urteil fällen soll, wenn er gegen Volksentscheide ist? Seine eigene Antwort heißt: «Die Abstimmung dient der Anregung, nicht mehr und nicht weniger.»²⁵¹ Damit verschiebt er den Fokus auf die nachträgliche Reflexion und auf die möglichen Anregungen zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Thematik. Die Mehrzahl der Theaterbesucher des Stücks *Terror* votiert für Freispruch. Schirach macht keinen Hehl daraus, dass er die Verurteilung des Kampfpiloten Lars Koch für die einzig vertretbare Entscheidung hält, aber er ist nicht überrascht, dass es meistens Freisprüche gibt:

Nein. Es ist ja unser erster Impuls, dass wir sagen, es ist besser, wenige Menschen zu opfern, um viele zu retten. Das entspricht unserem normalen Leben. Überall entscheiden wir uns für das kleinere Übel. Mich hat es überrascht, dass 40 Prozent der Zuschauer die sehr komplexen Argumente der Staatsanwaltschaft für richtig halten. Das spricht für die Aufgeschlossenheit der Theaterbesucher. Eigentlich kommt es aber gar nicht darauf an, ob wir den Piloten verurteilen oder freisprechen, es kommt darauf an, dass wir uns klar werden, wie drängend diese Fragen sind.²⁵²

Wie diese Arbeit thematisiert hat, lauten die drängenden Fragen, auf die Schirach hinweist: Wie bewusst sind wir uns der Werte und Rechte in einer freien Gesellschaft? Wie können wir uns vor Terrorismus schützen, ohne das Grundprinzip der Menschenwürde zu verletzen?

Das Gerichts drama *Terror* schafft demokratische Partizipation und führt zu einem Urteil, das aber eigentlich kein Urteil ist. Im Gegensatz zur juristischen Realität, in der das Urteil über das Abschießen des gekaperten Flugzeugs im Gerichtssaal entschieden worden wäre, bietet das Stück *Terror* Alternativen für den Schluss, die im Nachhinein Diskussionen über Recht und Demokratie erlauben. Genau hier etabliert sich die Literatur als eigenständiges Reflexionsmedium: Ein fiktives Urteil ist der Beginn neuer Überlegungen.

²⁵¹ Schmidt (Hrsg.) 2020: 25

²⁵² Baur, 2016

7. Schlussfolgerung und Ausblick

Das Ziel dieser Masterarbeit war es, Partizipation in und anhand von Ferdinand von Schirachs Gerichtsdrama *Terror* zu untersuchen. In der Studie ging ich den Fragen nach, wie Partizipation durch das Drama thematisiert und ermöglicht wird und welche Möglichkeiten das Stück und seine Rezeption für ein Verständnis des Theaters als demokratische Arena eröffnen. Für die Beantwortung wurde eine thematisch fokussierte Textanalyse durchgeführt mit Gattungstheorie und Rhetorik als Grundlage. Das Stück wurde in die Tradition des Gerichtsdramas eingeordnet. Es wurde sichtbar gemacht, dass der politische Aspekt schon immer ein wesentliches Merkmal des Genres war und dass Ferdinand von Schirach als typischer Dichterjurist mit klarem Rechtsverständnis auftritt. Schließlich zeigte sich anhand der facettenreichen Rezeptionsgeschichte des Stücks, dass das Theater die Möglichkeit hat, ein ganz besonderer Ort der Begegnung in der Gesellschaft zu sein, der Partizipation an produktiven Gesprächen und intensiven Diskussionen im Publikum aufbringt, die in der breiten Öffentlichkeit fortgeführt werden können.

Schirachs Stück macht sich die strukturelle Gleichheit einer Gerichtsverhandlung mit einem Bühnengeschehen zunutze. Beide Institutionen agieren in der aristotelischen Einheit von Handlung, Raum und Zeit. Die Ergebnisse dieser Forschung belegten, dass die klassische Dramaturgie im Kontext eines Gerichtsdramas geeignet ist, Partizipation beim Publikum zu schaffen. So wird Realität suggeriert und das Publikum bekommt das Gefühl, bei einer echten Gerichtsverhandlung dabei zu sein. Der zentrale partizipative Zug in *Terror* ist jedoch, dass dem Publikum die Rolle des Schöffen zugeschrieben wird. Deshalb wenden sich der Vorsitzende Richter, die Staatsanwältin und der Verteidiger immer wieder direkt an das Publikum, was ebenfalls als epischer Erzählgriff gewertet werden kann. Die Analyse ergab weiter, dass das Stück durch Sprache, philosophische Gedankenexperimente, Beispiele aus der Rechtsgeschichte und durch das Spiel mit unterschiedlichen Rechtstraditionen Partizipation erzeugt. Die Figurenanalyse unterstrich, wie literarische Typisierung dazu beitragen kann, gesellschaftliche Konstellationen sichtbar zu machen, wie hier in einem Gerichtsverfahren. Der Schwerpunkt lag darauf, wie die Akteure im Stück rhetorische Mittel einsetzen, um die Partizipation des Publikums zu erreichen.

Durch die Fokussierung auf die Rezeption des Stücks wurde in der Arbeit verdeutlicht, wie Literatur die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit überschreiten und damit in die politische Realität eingreifen kann, weil es dem Stück gelingt, Anstoß an aktuellen Debatten in der Gesellschaft zu geben. Die Literatur wird so zu einem Beitrag zu einer allgemeinen kulturellen Poetik, die auch Teil unserer gemeinsamen Rechtskultur ist.

Weiterführende Forschung könnte mit einem vertieften theoretischen Zugang an die Rezeptionsgeschichte von *Terror* anknüpfen, zum Beispiel anhand der Rezeptionsästhetik, die die partizipative Rolle des Rezipienten beachtet. In diesem Zusammenhang wäre es aus einer literatursoziologischen Perspektive aufschlussreich gewesen, zu erforschen, warum Schirachs Nachfolgestück *Gott* in Bezug auf die Anzahl der Produktionen und den Erfolg nicht mit *Terror* mithalten kann. In dieser Arbeit wurde besonderer Wert auf die Beziehung zwischen der Textwelt und der außertextuellen Wirklichkeit gelegt, indem das reale Luftsicherheitsgesetz zum Thema des fiktiven Gerichtsverfahrens in *Terror* gemacht wird. *Gott* thematisiert Euthanasie, basiert ebenfalls auf einem Urteil des Bundesverfassungsgerichts und auch hier muss das Publikum am Ende Stellung beziehen, ob der Protagonist aktive Sterbehilfe erhalten soll. Das Stück erhält aber nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie Schirachs erstes Stück in seiner geplanten Theatertrilogie. Welche aktuellen Themen, die Gegenstand von Literatur werden, finden in der gesellschaftlichen Debatte Resonanz und warum?

In diesem Hinblick könnte es auch sinnvoll sein, zu prüfen, inwieweit und auf welche Art und Weise unsere Gegenwart der dramatischen Form entspricht. Nach Lukács bringen bestimmte Weltanschauungen bestimmte Formen mit. Darüber hinaus stellen sich die Fragen, welche Epochenstimmungen die dramatische Form als ihre adäquate Ausdrucksform erfordern und wie die Elemente des dramatischen Stils im modernen Leben vorhanden sind. Aus den Ergebnissen dieser Masterarbeit lässt sich schließen, dass Ferdinand von Schirachs Debüt als Dramatiker auf das Genaueste beweist, dass der dramatische Stil mit der modernen, ereignishaften Zeit korrespondiert. Das Gerichtsdrama *Terror* belegt auch, dass das Theater in der Gegenwart eine zentrale kommunikative Funktion einnehmen kann. Das Stück *Terror* schafft Partizipation an der Urteilsfindung, nicht nur im Theatersaal, sondern bietet Möglichkeiten, über Rechtsstaatlichkeit und Demokratie zu reflektieren, wie Moral in Recht und Gesetzgebung wirkt und wie weit die Gesellschaft im Kampf gegen den Terrorismus bereit ist, zu gehen – auf Kosten von Menschenrechten und Freiheit.

Literaturverzeichnis

- Amend, C. (2019, 27. Februar). Ferdinand von Schirach: «Der deutsche Adel ist der langweiligste in Europa». *Zeit Magazin*. Abgerufen am 2. Februar 2022: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2019/10/ferdinand-von-schirach-schriftsteller-anwalt-schuld-verantwortung/komplettansicht>
- Aristoteles (2019). *Rhetorik*. Reclam, Stuttgart.
- Asmuth, B. (2016). *Einführung in die Dramenanalyse* (8. Auflage). J.B. Metzler Verlag, Stuttgart.
- Baur, D. (2016). «Als Helden bleiben nur das Recht und die Moral». *Die deutsche Bühne*. 2016(8). 18-22. Abgerufen am 8. Februar 2022: https://www.die-deutsche-buehne.de/sites/default/files/archiv/files/18_DDB_2016_08-Buehnenwelt_Interview_Ferdinand-von-Schirach.pdf
- Becker, S. & Hummel, C. & Sander, G. (2018). *Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Reclam, Ditzingen.
- Bertram, G.W. (Hrsg.). (2018). *Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch*. Reclam, Stuttgart.
- Brecht, B. (1961). *Versuche 27/32*. Aufbau Verlag, Berlin.
- Bundesverfassungsgericht (o.D.). *Urteil des Ersten Senats vom 15. Februar 2006*. https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2006/02/rs20060215_1bvr035705.html
- Canaris, J. (2019). Mit der Politik ins Gericht gehen. In Neuhaus, S. (Hrsg.), *Das Politische in der Literatur der Gegenwart* (S. 291-306). Walter de Gruyter, Berlin/Boston.
- Casati, R. (2010, 1. August). Jemand muss büßen. *Süddeutsche Zeitung*. Abgerufen am 13. Februar 2022: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-ferdinand-von-schirach-jemand-muss-buessen-1.982156>
- Cover, R.M. (1983). *The Supreme Court. Foreword: Nomos and Narrative*. Harvard Law Review, Vol. 97, Cambridge.
- Deck, J. & Sieburg, A. (Hrsg.). (2011). *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. transcript Verlag, Bielefeld.
- Dörner, A. & Vogt, L. (2013). *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies* (2. Auflage). Springer Fachmedien, Wiesbaden.

- Erdmenger, J. (2022, 4. April). Eine Verteidigung der Rechtsstaatlichkeit: «Verfahren» von Kathrin Röggla am Staatstheater Saarbrücken. *SWR2*. Abgerufen am 6. Mai 2022: <https://www.swr.de/swr2/buehne/eine-verteidigung-der-rechtsstaatlichkeit-verfahren-von-kathrin-roeggla-am-staatstheater-saarbruecken-100.html>
- Eser, E. (2014). Adversatorische und inquisitorische Verfahrensmodelle. Ein kritischer Vergleich mit Strukturalternativen. In Schroeder, F.C & Kudratov, M. (Hrsg.), *Die strafprozessuale Hauptverhandlung zwischen inquisitorischem und adversatorischem Modell: eine rechtsvergleichende Analyse am Beispiel des deutschen und des zentralasiatischen Strafprozessrechts* (S. 11-29). Lang, Frankfurt am Main.
- Fischer, T. (2016, 17. Mai). Schwartz und Schirach. Eine Kolumne von Thomas Fischer, *Zeit Online*. Abgerufen am 8. Februar 2022: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2016-05/literatur-strafrecht-fischer-im-recht/komplettansicht>
- Folkvord, I. (2020). *Stemmene etter 22. juli*. Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press, Oslo.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2003, 5. Januar). Irrflug versetzt Frankfurt in Angst und Schrecken. *Faz.net*. Abgerufen am 5. Mai 2022: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/flugzeug-entfuhrung-irrflyg-versetzt-frankfurt-in-angst-und-schrecken-189977.html>
- Greiner, U. (2013, 5. September). Der Mord, der keiner war. *Zeit Online*. Abgerufen am 9. Mai 2022: <https://www.zeit.de/2013/37/roman-ferdinand-von-schirach-tabu/komplettansicht>
- Grimm, J. (1882). *Von der Poesie im Recht*. Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (1949, 23. Mai). Deutscher Bundestag. Abgerufen am 10. Februar 2022: <https://www.bundestag.de/gg>
- Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs (o.D.). *Terror - Ferdinand von Schirach*. Abgerufen am 14. September 2022: <https://terror.theater/de>
- Kant, I. (2015). *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Bookclassic, Adobe Digital Editions.
- Kappl, B. (2006). *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Untersuchungen zur Antiken Literatur und Geschichte*. De Gruyter, Berlin.
- Kesting, M. (1962). *Das Epische Theater* (2. Auflage). W. Kohlhammer, Stuttgart.
- Klee, E. (2005). *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. (2. Auflage). Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- Laudenbach, P. (2015, 4. Oktober). Ein Dilemma, moralisch wie dramatisch. *Süddeutsche Zeitung*. Abgerufen am 14. Februar 2022: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-ein-dilemma-moralisch-wie-dramatisch-1.2676286>

- Lexikon der Filmbegriffe (o.D.). *Vierte Wand*. Abgerufen am 10. Februar 2022:
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:viertewand-2999>
- Lind, G. (2018, Nr. 10). Diskussions-Theater: eine Methode der demokratischen Bildung. *Lehren & Lernen*. Neckar-Verlag, Villingen-Schwenningen.
- Linneberg, A. (1999). *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Lov om Etterretningstjenesten (2020). Regjeringen. Abgerufen am 6. April 2022:
<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-80-1-20192020/id2698600/?ch=2>
- Luhmann, N. (2009). Zur Komplexität von Entscheidungssituationen. *Soziale Systeme*, 15 (1). 3-35. Lucius & Lucius, Stuttgart.
- Magerski, C. & Karpenstein-Eßbach, C. (2019). *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Springer Fachmedien, Wiesbaden.
- Markussen, B. (2005). Rett og litteratur. En introduksjon og et bidrag. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 03/2005, 226-243.
- Nilges, Y. (Hrsg.) (2014). *Dichterjuristen: Studien zur Poesie des Rechts vom 16. bis 21. Jahrhundert*. Verlag Königshausen & Neumann, Blauefelden.
- Nussbaum, M. C. (2021). *Politische Emotionen* (2. Auflage). Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Nussbaum, M. C. (2016). *Litteraturens etikk*. Pax forlag, Oslo.
- Olson, G. (2010). De-Americanizing Law and Literature Narratives: Opening Up the Story. *Law and Literature*, 22(2), 338-364.
https://www.jstor.org/stable/10.1525/lal.2010.22.2.338?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Plettenberg, F. (2015, Nr. 8, August). Der Dichterjurist als Produkt einen fruchtbaren «déformation professionnelle». Überlegungen zum literarischen Schaffen Ferdinand von Schirachs und Bernhard Schlinks. *Literaturkritik.de*. Abgerufen am 3. Februar 2022: <https://literaturkritik.de/id/20839>
- Prantl, H. (2016, 18. Oktober). ARD-Themenabend. Terror als Populisten-Porno. *Süddeutsche Zeitung*. Abgerufen am 10. Februar 2022: <https://www.sueddeutsche.de/medien/ard-themenabend-terror-als-populisten-porno-1.3211228-0#seite-2>
- Prantl, H. (2016, 6. November). Fiktion und Realität. Rettungstötung – Schuld und Unschuld. *Süddeutsche Zeitung*. Abgerufen am 10. Februar 2022:
<https://www.sueddeutsche.de/politik/fiktion-und-realitaet-rettungstoetung-schuld-und-unschuld-1.3236144>
- Rancière, J. (2015). *Der emanzipierte Zuschauer* (2.Auflage). Passagen Verlag, Wien.
- Reitemeyer, U. & Zumhof, T. (Hrsg.). (2014). *Rousseau zur Einführung*. Lit Verlag, Münster.

- Robbers, G. (2019). *Einführung in das deutsche Recht* (7. Auflage). Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden.
- Schild, W. (2016). *Verwirrende Rechtsbelehrung. Zu Ferdinand von Schirachs «Terror»*. Lit Verlag, Münster.
- Schiller, F. (1879). Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In *Schillers Sämtliche Werke, vierter Band*. (S. 39-46). J.G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart.
- Schirach, F. v. (o.D.). <https://www.schirach.de/>
- Schirach, F. v. (2011). Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2010. In G. Blamberger, I. Breuer & K. Müller-Salget (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch 2011*. (S. 30-33). Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.
- Schirach, F. v. (49/2015). Die Würde ist unsere Antwort. *Der Spiegel*. Abgerufen am 8. Mai 2022: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/140036973>
- Schirach, F. v. (2016). *Terror. Ein Theaterstück und eine Rede* (6. Auflage). btb Verlag, München.
- Schirach, F. v. (2017). *Die Würde ist antastbar. Essays*. (8. Auflage). btb Verlag, München.
- Schirach, F. v. (2017a). *Tabu*. (10. Auflage). btb Verlag, München.
- Schirach, F. v. & Kluge, A. (2017). *Die Herzlichkeit der Vernunft* (7. Auflage). Luchterhand Literaturverlag, München.
- Schirach, F. v. (2020). *Kaffee und Zigaretten*. btb Verlag, München.
- Schmidt, B. (Hrsg.). (2020). *Terror. Das Recht braucht eine Bühne. Essays, Hintergründe, Analysen*. btb Verlag, München.
- Schöblier, F. (2017). *Einführung in die Dramenanalyse* (2. Auflage). J.B. Metzler, Stuttgart.
- Spohn, A. (2016). Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis. In Kauppert, M. & Eberl, H. (Hrsg.), *Ästhetische Praxis*. (S. 37-54). Springer VS, Wiesbaden.
- Staub, H. (2021, 3. Januar). Folter und Manipulation. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Abgerufen am 9. Februar 2022: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/wie-ferdinand-von-schirach-versucht-zu-manipulieren-17127794.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3
- Stoltenberg, J. (2011, 24. Juli). *Tale i Oslo Domkirke*, regjeringens historiske arkiv: <https://www.regjeringen.no/no/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/smk/taler-og-artikler/2011/tale-ved-statsminister-jens-stoltenberg-/id651789/>
- Strafgesetzbuch Deutschland (1998, 13. November). Abgerufen am 10. Februar 2022: <https://dejure.org/gesetze/StGB>

- Tygstrup, F. & Winkel Holm, I. (2007). Litteratur og politik. *Kultur & Klasse*, 104, 148-165.
- Vestrheim, G. (2018). *Klassisk retorikk*. Dreyers forlag, Oslo.
- Vismann, C. (2011). *Medien der Rechtsprechung*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Westermann (2018). *Einfach Deutsch. Unterrichtsmodell. Ferdinand von Schirach, Terror*. Schöningh Verlag, Paderborn.
- Wilhelms, K. (2020). Prozessdrama. In A. Cordes, H-P. Haferkamp, B. Kannowski, H. Lück, H. Wall, D. Werkmüller, R. Schmidt-Wiegand (Hrsg.), *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte* (2. Auflage, Band 4, 902-904). Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- Wittstock, U. (Nr. 41, 2016). Wie würden Sie entscheiden? *Focus Magazin*. Abgerufen am 21. April 2022: https://www.focus.de/kultur/kino_tv/autor-von-schirach-und-s-chauspieler-eidinger-im-interview-mancher-wird-unruhig-werden-darum-wagt-die-ard-so-viel-indem-sie-terror-zeigt_id_6042087.html
- WWU Münster (o.D.). Sonderforschungsbereich Recht und Literatur. Abgerufen am 27. April 2022: <https://www.uni-muenster.de/SFB1385/index.html>

