

Dichter und Richter*

Probleme des Urteilens im 18. Jahrhundert

Als am 2. März 1808 am Weimarer Hof im Anschluss an eine kleine Oper Kleists Rechtskomödie *Der zerbrochne Krug* zur Uraufführung kam, war das Urteil des Publikums vernichtend. Es ist überliefert, dass Herzog Karl August höchstpersönlich schon während der vier Stunden dauernden Aufführung erboste Pfiffe absondern ließ und die Hofdamen sich entsetzlich langweilten. Verantwortlich für den kolossalen Misserfolg macht die Forschung den Intendanten Goethe, der das Stück in drei Aufzüge zerlegte und damit das ohnehin mühsame Verfahren so weit dehnte, dass die Zuschauer die Geduld verloren. Die zeitgenössischen Kritiker indes suchten die Schuld beim Dichter und empfahlen Kleist eine dramatische Kürzung seines Werkes. Dieser schritt zur Öffentlichkeitsarbeit in eigener Sache und publizierte noch im Monat der missratenen Aufführung Ausschnitte in seiner Kunstzeitschrift *Phöbus*, womit er indes beim Lesepublikum keine wirkliche Revision des einmal gefällten Spruchs erwirken konnte. Das Stück schien einfach nicht nach dem Geschmack der Zeit, und so sollten über 50 Jahre vergehen, bis der Klassiker wieder den Weg auf die Weimarer Bühne fand. Noch der Kleist ohne Zweifel wohlgesinnte Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe, Erich Schmidt, monierte, im Text werde »ein doch sehr bald durchsichtiger und spruchreifer Handel« durch allerlei Kunstgriffe »ermüdend ausgedehnt«.¹ Das Plädoyer lautete auf kurzen, zumindest jedoch kürzeren Prozess, und für den heutigen, vor allem den wissenschaftlichen Leser ist es ein großes Glück, dass Kleist dem nicht nachgekommen ist.

Dabei haben die Kritiker selbstverständlich Recht. Bereits in der ersten Szene wissen wir, dass der Dorfrichter mit dem sprechenden Namen Adam gefallen ist und etwas Unrechtes getan hat, das wir nur allzu bald als Sachbeschädigung am Steingut Marthe Rulls in Tateinheit mit Hausfriedensbruch und der versuchten Vergewaltigung ihrer Tochter Eve erkennen. Der aufmerksame Leser kann schon im allerersten Satz des Dramas die Verurteilung des Schuldigen entziffern, wenn der Gerichtsschreiber Licht seinen Vorgesetzten elliptisch anruft: »Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!« (323) Die rhetorische Bekräftigungsfloskel der Anrede verweist auf eine Parallelstelle im letzten Auftritt, da der inzwi-

* Dieser Text entstand aus einem Vortrag auf der Konferenz »Urteilen / Entscheiden«, die im Juni 2004 am Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte in Frankfurt stattfand.

1 HEINRICH VON KLEIST, *Der zerbrochne Krug*, in: DERS., *Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, Bd. 1, hg. von ERICH SCHMIDT, Leipzig, Wien 1904, Einleitung: 319. Im Folgenden wird das Stück mit Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

schen entlarvte Richter nach den Worten Lichts davonläuft, »als flöh er Rad und Galgen« (429). Die Rhetorizität des Textes teilt von Beginn an das Urteil mit, das für die handelnden Personen und Zuschauer des Prozesses bis zum Ende ungewiss bleibt und schließlich zur nächsten Instanz aufgeschoben wird.

Das dramatische Urbild des Stückes ist, wie Kleist im späteren Vorwort selbst andeutet, Sophokles' Tragödie *König Ödipus*,² ein frühes Zeugnis griechischer Gerichtspraktiken, das Foucault an den genealogischen Ursprung der Wahrheitstechnik ›Untersuchung‹ setzt.³ Ödipus, als machtbesessener Tyrann von Theben um seine Sicherheit besorgt und von einem unbedingten Willen zum Wissen getrieben, bringt eine Untersuchung in Gang, die ihn am Ende als des Vatermords und Inzests schuldig erweist und um seine Macht bringt. Für Aristoteles ist dies der Inbegriff des Tragischen: der Furcht und Mitleid erzeugende Umschlag von Glück in Unglück im Moment der Erkenntnis.⁴ Die antike Form der dramatisierten *Analysis* erlaubt es, komplizierte Handlungsverläufe, die präsentisch nach den geltenden Regeln der Einheit von Raum und Zeit nicht darstellbar wären, durch den Kunstgriff der nachträglichen Untersuchung, die Stück für Stück enthüllt und zusammensetzt, für die Tragödie zu gewinnen. Mit diesem Argument suchte Schiller seinerzeit den Freund Goethe von dem Modell zu überzeugen,⁵ der jedoch bei der Inszenierung der Kleistschen Komödienversion Bedenken trug und dem Werk zwar »außerordentliche Verdienste« bescheinigte, zugleich aber vorwarf, »auch wieder dem unsichtbaren Theater« anzugehören und über keine »Handlung« im eigentlichen Sinne zu verfügen.⁶ In der Komödie bleibt nur die Struktur der Untersuchung erhalten, ihr Gegenstand hingegen wendet die zu lösenden Rätsel ins vermeintlich Profane, um dieses zugleich und von Beginn an hyperbolisch aufzuladen und durch komplexe Kalauer in eine Logik des Sprachspiels einzuspannen. Man denke nur an den zwischen Licht und Adam zur Eröffnung der ersten Szene geführten Disput, ob der Richter nun ›bildlich‹ oder ›unbildlich‹ hingeschlagen, sein Fall mithin als Sünden- oder schlichter Unfall zu beurteilen sei. Ein Theater, das derart offensiv und fast schon modern seine eigene Metaphorik verhandelt, musste ein um 1800 an harmlose Charakter-Komödien gewöhntes Publikum zwangsläufig überfordern.

Der exemplarisch aufscheinende Gattungsunterschied zwischen der Tragödie und der Komödie des Rechts ist von grund-

2 Vgl. KLEIST, Werke (Fn. 1) Bd. 4, 318.

3 Vgl. MICHEL FOUCAULT, Die Wahrheit und die juristischen Formen, Frankfurt a. M. 2003, 31 ff., 62 ff.

4 Vgl. ARISTOTELES, Poetik, übers. und hg. von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 1994, 35.

5 Vgl. FRIEDRICH SCHILLER, Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797, in: DERS., Werke. Nationalaus-

gabe, Bd. 29, hg. von NORBERT OELLERS und FRITHJOF STOCK, Weimar 1977, 141.

6 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Brief an Adam Müller vom 28. August 1807, in: DERS., Sämtliche Werke, Bd. 33, hg. von ROSE UNTERBERGER, Frankfurt a. M. 1993, 229.

sätzlicher Bedeutung für die Darstellbarkeit des Juridischen überhaupt. Tragödien sind dem Gesetz der Gattung nach zumeist Rechtshändel oder können zumindest ohne Umstände auf solche gebracht werden. Ein Zusammenhang, der auf Seiten der Komödie keine Entsprechung hat. Im deutschsprachigen Raum wird das Gerichtsverfahren mit den Trauerspielen der Frühaufklärung nachgerade zu einem dramaturgischen Modell,⁷ das in den Kindesmörderinnen-Tragödien des Sturm und Drangs seine Fortsetzung findet. Es ist aber tatsächlich erst Kleists Sophokles-Adaption, aus der ein Pendant in Lustspielform hervorgeht. Im Vergleich zum antiken Vorbild tritt vor dem Hintergrund der gemeinsamen Struktur von vorgängiger Handlung und nachträglicher Untersuchung das grundsätzlich andere Geschichtsverständnis des Dramas der Aufklärung hervor. Bei Sophokles ist die Nachträglichkeit der Darstellung nichts anderes als die Einholung der göttlich verbürgten Schicksalsmächtigkeit der Geschichte. Am Ende beweisen die Ödipus überführenden Zeugenaussagen der beiden Hirten, die das ausgesetzte Kind des Laios einst nach Korinth brachten, aus empirischer Perspektive das am Anfang stehende Verdikt des blinden Sehers. Als Untersuchungsrichter in eigener Sache erbringt Ödipus den fundamentalen Beleg, dass die Erinnerungen der Menschen mit den göttlichen Prophezeiungen übereinstimmen.⁸ Diese Geschichtsmetaphysik ist bei Kleist komplett gestrichen, wo die Verbindung zwischen anfänglichem Präjudiz und schlussendlicher Überführung wie gezeigt rein sprachlich-rhetorischer Natur ist. Durch die, wie Brecht das später in den Studien zur *Antigone* nennen wird, »Durchrationalisierung«⁹ des dramaturgischen Modells der Untersuchung öffnet sich das Stück für dessen intrinsisches Repräsentationsproblem, das an der Grenze zwischen Geschichte und Ästhetik sowohl das juridische Verfahren als auch die immer literarische Historiographie betrifft: die Rekonstruktion des Geschehenen in einer narrativen Zeitfolge, die vergangene Motivationen aufdeckt, damit über sie geurteilt werden kann.¹⁰ Geschichte und Recht werden im *Zerbrochnen Krug* vornehmlich als und auf ihre Darstellungspraktiken hin betrachtet und in Szene gesetzt. Es geht um die Bildlichkeit historischer Darstellung und die symbolischen Formen des Prozesses, deren Realitätsmächtigkeit just in dem Augenblick zum Thema wird, da sie gebricht. Die Rechtskomödie, die im Unterschied zur Tragödie weniger mit materiellen Fragen beschwert ist und darum für prozessrechtliche

7 Vgl. THOMAS WIRTZ, Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung, Würzburg 1994.

8 Vgl. FOUCAULT (Fn. 3) 39.

9 BERTOLT BRECHT, Antigone-modell 1948, in: DERS., Die Antigone des Sophokles, Frankfurt a. M. 1965, 68.

10 Vgl. HINRICH C. SEEBÄ, Overdraght der Nederlanden in't Jaar 1555. Das historische Faktum und

das Loch im Bild der Geschichte bei Kleist, in: Barocker Lust-Spiegel. Studien zur Literatur des Barock, hg. von MARTIN BIRCHER u. a., Amsterdam 1984, 410.

Aspekte aufmerksamer, die also neben den Normen vor allem den Prozeduren von Recht, Moral und Politik einen Schauplatz bietet, handelt von verletzter Autorität und dem Versuch, sie von neuem zu begründen. Welche Rolle dabei das Urteilen und Entscheiden spielt, darüber möchte ich im Folgenden Aufschluss geben.

I. Verfahrensfragen der Komödie

Eine rechtshistorische Situierung des *Zerbrochenen Krugs* steht vor dem Problem, dass mit »einem niederländischen Dorfe bei Utrecht« (314) zwar der Ort, nicht aber die Zeit der verhandelten Ereignisse angegeben ist. Der Text nennt den ersten Februar als den Gerichtstag des Dorfes, zu dem sich nicht nur die Kläger einstellen, sondern auch der vom Obertribunal in Utrecht stammende Gerichtsrat Walter, um, wie er sagt, die »Rechtspfleg' auf dem platten Land zu verbessern« (342). Vor dem Hintergrund dieses deutlichen Hinweises auf rechtsreformerische Bestrebungen hat Erich Schmidt das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts als die Handlungszeit ausgemacht, wohingegen die spätere Forschung die fragliche Zeit rund hundert Jahre vorverlegt,¹¹ was hauptsächlich mit der intertextuellen Anspielung auf die Schriften Samuel von Pufendorfs begründet wird, die der Aussage des Dorfrichters Adam nach aktuell von aller Welt gelesen würden. Pufendorfs Hauptwerke *Elementa iurisprudentiae universalis* und *De iure naturae et gentium* waren 1660 und 1672 erstmals erschienen, so dass das im Text einzige Jahresdatum, die in Marthe Rulls Schilderung der langen Vorgeschichte des Kruges wiederholt beschworene »Feuersbrunst von sechsundsechzig« (363), nur auf 1666 lauten kann.

Diese ohne Zweifel richtige Feststellung kann indes das wichtige Argument nicht entkräften, dass der Dichterjurist Kleist bei seiner Komödie die Problemlagen der Strafrechtskritik der Aufklärung und insbesondere die von der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts anschwellende Krise des Inquisitionsprozesses vor Augen hatte. Kaum ist der Rechtsrevisor eingetroffen, bricht Adam eine Diskussion über den »alten Brauch im Recht« vom Zaun, der »[s]eit Kaiser Karl dem fünften schon« bestehe und gewiss »zu tadeln« sei. (342) »Klärt die Justiz in Huisum gütigst auf«, bittet er die zur Unzeit aufgetauchte Reformautorität, nicht ohne geschickt anzumerken, dass es angesichts des geltenden

11 Vgl. SCHMIDT, Einleitung (Fn. 1) 316; SEEBA (Fn. 10) 416.

Prozessrechts schlicht »ein Wunder« wäre, wenn es nichts zu beanstanden gäbe. Die Kritik am Regelwerk und an den Richtlinien der *Carolina*, die noch die partikularrechtlichen Prozessordnungen des 18. Jahrhunderts bestimmten, wird denn auch ohne Umstände von Walter angenommen. »Es fehlt an Vorschriften, ganz recht. Vielmehr / Es sind zu viel, man wird sie sichten müssen.« Zu der hier anklingenden formalen Überregulierung des Strafprozesses gehörte neben der sorgsam Abgrenzung der einzelnen Verfahrensschritte in Gestalt von detaillierten Ausführungen zur Untersuchung der Tat in der General- und zur Überführung des Täters in der Spezialinquisition vor allem die in der *Carolina* niedergelegte gemeinrechtliche Beweistheorie. Sie bestimmte, dass der für eine Verurteilung zu ordentlicher Strafe notwendige vollgültige Beweis nur im Falle eines Geständnisses oder der übereinstimmenden Aussage zweier zweifelsfreier Zeugen erbracht sei.¹² Es ist bekannt, dass diese praxisferne beweisrechtliche Formalie nur so lange ohne Schaden für die Rechtspflege in Geltung bleiben konnte, wie mit der Folter ein effektives Mittel zur Geständniserlangung zur Verfügung stand. Die Idealvorstellung vom Urteilen, die einer solchen Beweistheorie zugrunde liegt, ist die der Transparenz durch Regelmäßigkeit, die Vorstellung der Reduktion der Entscheidung auf Regelanwendung. So sollte, noch ehe ein Zeuge auftrat, durch apriorische Klassifikation äußerer Merkmale wie Stand, Religion oder Geschlecht festgestellt werden, was seine Aussage gelten würde.¹³ Eine tragende Säule des Systems der formalen Beweismwürdigung war die Schriftlichkeit des Verfahrens, das heißt das Prinzip der Trennung von untersuchendem und erkennendem Gericht, das qua Urteil nach Aktenlage sicherstellen sollte, dass die entscheidende Instanz nicht durch die direkte Anschauung der Prozessbeteiligten affiziert und irritiert wird. Es ging also um die Ausschaltung jener Kontingenz, die überall dort unweigerlich einbricht, wo Wahrnehmungssubjekte unmittelbar im Spiel sind.

In dem von Dorfrichter Adam geführten Prozess wird nun freilich keine Aktenversendung notwendig, über die ›Krugzertrümmerung‹ kann vor Ort entschieden werden, zumal das zuständige Obergericht in Gestalt Walters einen Vertreter entsandt hat, der das Urteil überwacht. Der zwischen den miteinander konfrontierten Urteilsinstanzen entstehende Konflikt wird von Kleist stark überdeterminiert, wobei die Spannung zwischen verbergender und aufklärender Kraft nur die Oberfläche der zu einer

12 Vgl. RUDOLF STICHWEH, Zur Subjektivierung der Entscheidungsfindung im deutschen Strafprozeß des 19. Jahrhunderts, in: Subjektivierung des justiziellen Beweisverfahrens. Beiträge zum Zeugenbeweis in Europa und den USA (18.–20. Jahrhundert), hg. von ANDRÉ GOURON u. a., Frankfurt a. M. 1994, 267.

Leipzig 1883 [ND: Aalen 1978], 202.

13 Vgl. JULIUS GLASER, Beiträge zur Lehre vom Beweis im Strafprozess,

Untersuchung gehörenden Figurenkonstellation beschreibt. Die Schwierigkeit der Datierung der Handlung rührt nicht zuletzt daher, dass die beiden Antipoden unterschiedlichen Zeitaltern zu entstammen scheinen. Adam ist von barocker Statur, und seine repräsentationsbewusste Selbstherrlichkeit steht in deutlichem Kontrast zur Nüchternheit des aufklärerischen Rechtsrevisors, der die Beteiligten ständig zur Vernunft gemahnt, sich um einen effektiven Verfahrensgang bemüht zeigt und deshalb nur schwer von der aufwendigen Bewirtung mit Wein, Käse und Räuchergans zu überzeugen ist, die Adam ihm angedeihen lassen will. Komisch verläuft der Prozess, weil Walter, nachdem er innerlich bereits von Adams Schuld überzeugt ist, nach außen den Schein eines geordneten Verfahrens wahren muss, um die im Stück viel beschworene »Ehre des Gerichtes« (419), mithin das Vertrauen des versammelten Volks in Recht und Staat, nicht endgültig zu untergraben. Er, der ökonomische Aufklärer, muss dafür sorgen, dass das von seinem barocken Widersacher dominierte Zeremoniell der Gerichtsverhandlung nicht misslingt. Auf die Rolle, die das gemeinsame Essen und Trinken dabei spielt, werde ich noch zurückkommen.

Zunächst geht es mir um die Verfahrensfragen, die zwischen den Protagonisten des Rechts umstritten sind. Im zentralen siebenten Auftritt erfolgt die Vernehmung der Tatzeugin Eve, deren wahrheitsgemäße Aussage Adam um jeden Preis verhindern muss. Er tut dies, indem er sie mit dem Verweis auf die Verwandtschaftsbeziehung zur Klägerin Marthe Rull als prinzipiell untüchtige Zeugin qualifiziert und ausschließt. Walter wendet sich gegen diese übereilte Entscheidung mit dem Hinweis: »Die Jungfer zeugt noch nicht, sie deklariert jetzt; / Ob, und für wen, sie zeugen will und kann, / Wird erst aus der Erklärung sich ergeben.« (380) Während Adams Taktik an die Maxime der gemeinrechtlichen Beweistheorie erinnert, den Beweiswert einer Aussage möglichst *a priori* zu bestimmen, lässt die aufklärerische Intervention Walters den Ansatz zur freien Beweiswürdigung nach dem Unmittelbarkeitsprinzip erkennen.¹⁴ Indes soll damit nicht der richterlichen Willkür Vorschub geleistet werden, der sich Adam im Laufe des Prozesses so reichlich schuldig macht. Von Beginn an setzt der Oberrichter aus Utrecht größeres Vertrauen in den in Amsterdam ausgebildeten Schreiber Licht als in dessen Vorgesetzten, der es in Betonung seiner Volkstümlichkeit ausdrücklich für einen Vorteil hält, »nicht stu-

14 Derart lässt sich Wellberys Feststellung konkretisieren, Walter sei ein »Spezialist für Verfahrensfragen«. Vgl. DAVID E. WELLBERY, Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz, in: Kleists Dramen, hg. von WALTER HINDERER, Stuttgart 1997, 18.

diert« (384) zu haben. Am Ende übernimmt der gelehrte Licht das Amt von dem offensichtlichen Laien Adam. Dessen Prozessführung gestaltet sich als stets eigennütziger Wechsel zwischen reflexionsloser Exekution von Regeln und dem Ausschöpfen des richterlichen Ermessensspielraums bis zur Rechtsbeugung und zeigt den Urteilenden gleichermaßen als ›Richterkönig‹ und als ›Subsumtionsautomaten‹.¹⁵ Wollte man aus der komischen Darstellung Adams auf so etwas wie die rechtspolitische Position des Stückes schließen,¹⁶ wäre sie, ähnlich wie bei Feuerbach, eine der Mitte und des Ausgleichs: einerseits für die formalismuskritische Subjektivierung des justiziellen Beweisverfahrens, andererseits auch unbedingt für den Einsatz rechtsgelehrter Richter und mithin gegen das Laienurteil von Geschworenengerichten.¹⁷

II. Das Verunglücken des Urteils

Eine solche Positionierung droht freilich das Charakteristische der Rechtskomödie, ihren Status und ihr Funktionieren als Literatur, aus den Augen zu verlieren. Die Rechtskomödie stellt nicht allein Recht dar, sie zeigt das Recht bei seiner Darstellung. Sie zeigt etwas, das dem Recht notwendig angehört, sein Anderes auf ihrem Schauplatz. Wenn Richter Adam urteilt, steht das Urteilen auf dem Spiel, und das heißt, es kann, anders als im Gerichtssaal, auf sein mögliches Scheitern hin in Augenschein genommen werden. Das ist der tatsächlich tiefere Sinn einer Komödie.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund die charakteristische Unzeitlichkeit des Urteils bei Kleist, das Verpassen des richtigen Zeitpunkts für eine Entscheidung, die nie reif wird. Nachdem Adam zunächst noch der ganzen Entscheidungsfindung durch eine vorgeschützte Krankheit zu entgehen versucht hat, ist er dann auf die bloße Beschuldigung Ruprechts hin von dessen Schuld überzeugt: »Jetzt wird die Sache gleich ermittelt sein.« (359) Der Rechtsrevisor beklagt diese verdiktive Voreiligkeit als »gewaltsames Verfahren«, doch im Stile genau dieser Plötzlichkeit geht der Prozess fort. Unvermittelt erkennt Adam: »Die Sache eignet gut sich zum Vergleich.« (381) Und als Walter dies ablehnt, und fragt »Habt Ihr ein Urteil schon gefaßt?«, lautet die Antwort des Richters: »So war's – der Leberecht – [...] Oder Ruprecht – [...] Oder Lebrecht, der den Krug zerschlug.« (382) Treffender als zu

15 Vgl. REGINA OGOREK, Richter-könig oder Subsumtionsautomat? Zur Justiztheorie im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1986.

16 Vgl. HANS-PETER SCHNEIDER, Justizkritik im ›Zerbrochenen Krug‹, in: Kleist-Jahrbuch 1988/89, 309–326.

17 Vgl. PAUL JOHANN ANSELM FEUERBACH, Betrachtungen über das Geschwornen-Gericht, Landshut 1813 [ND: Leipzig 1970], 33, 44.

sagen, dieses Urteil sei ein aus Berechnung in jedem Falle falsches, ist die Beobachtung, dass hier der verdiktive Sprechakt verunglückt und nicht zustande kommen kann. Austin hat auf die bemerkenswerte Tatsache verwiesen, dass viele der Äußerungen, mit denen Rechtswissenschaftler zu tun haben, performativ sind, also nicht etwas feststellen, behaupten oder beschreiben, sondern unmittelbar eine Handlung vollziehen.¹⁸ Das bedeutet, dass das Recht in besonderem Maße anfällig ist für die Unfälle des Sprechens. Konstantive Aussagen können, weil Irren menschlich ist, falsch sein. Aber nur performative Äußerungen können scheitern, wie in unserem Fall ein Urteil durch die, wie Austin sagen würde, ›Fehlausführung‹
vermittels einer syntaktischen Oder-Konstruktion, die einer Vermutung Ausdruck verleihen, niemals aber ein richterliches Urteil vollziehen kann. Die Sprach- und Situationskomik resultiert vor allem daraus, dass Adam trotz des ständigen Verunglückens seiner juristischen Performanz bis zum Schluss so behandelt und angesehen wird, als ob von ihm noch ein gelingendes Urteil zu erwarten wäre. Die Komikforschung spricht in einem solchen Fall von einer »gegensinnigen Wiederholungsrelation«.¹⁹

III. Performanz und Repräsentation

Der performative Charakter des Rechts beruht selbstredend auf der Mündlichkeit seiner Prozeduren und wird mithin zur Zeit Kleists, da sich schrittweise der Übergang vom geheimen schriftlichen Inquisitionsprozess hin zu einem öffentlichen und mündlichen Gerichtsverfahren vollzieht, stärker als zuvor zum potentiellen Unfallschauplatz. Was zum Gelingen des juristischen Sprachhandelns in jedem Falle beiträgt, ist seine Umgebung: dass der Richter im Gerichtssaal auf seinem Platz sitzt, eine Robe trägt usw.²⁰ Diese symbolische Form der Repräsentation gesetzlicher Autorität gibt gleichsam den Rahmen ab, innerhalb dessen performative Rechtsakte in unmissverständlicher Weise vollzogen werden können. Wenn der vom nächtlichen Kampf verwundete Adam höchst eilig »Bäffchen«, »Mantel« und »Kragen« herbeischaffen lässt (333), das zentrale Requisite, die Perücke, aber unauffindbar bleibt, tritt der Sinn der symbolischen Ummantelung des juristischen Mandatsträgers gleichsam wortwörtlich hervor. Der profane, natürliche Körper wird verdeckt und verklärt zu einem symbo-

18 Vgl. JOHN L. AUSTIN, Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1989, 41.

19 KARLHEINZ STIERLE, Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie, in: Das Komische, hg. von WOLFGANG PREISENDANZ u. RAINER WARNING, München 1976, 242.

20 Vgl. AUSTIN (Fn. 18) 107.

lischen Körper, dessen mystische Unangreifbarkeit die Amtsgewalt des Richters vollzugsbereit hält. Vor der Verhandlung vertraut Adam seinem Schreiber: »Es ist kein Grund, warum ein Richter, / Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt, / Soll gravitatisch wie ein Eisbär sein.« (331) In der Verhandlung aber, die er mit weiß gepudertem Kahlkopf hält, unterminiert die Unvollständigkeit der symbolischen Kluft mit der Preisgabe der Wunden Adams die Autorität der urteilenden Instanz.

Jede Rechtsanwendung, jedes Urteil beruft sich auf den Namen des Gesetzes, der dadurch rückwirkend mit Gesetzeskraft aufgeladen wird, so dass der, wie Derrida sagt, »mystische Grund«²¹ der Autorität analog zum unangreifbar doppelten Körper des Richters uneinholbar vorausliegt und dergestalt immer aufs Neue aktualisiert und in Anspruch genommen werden kann. Mit den sichtbaren Wunden Adams aber wird der Mechanismus dieser autoritativen Abwesenheit unterbrochen, bricht in die symbolisch abgesicherte Gewalt der Entscheidung unversehens die Gewalt jener ungedeckten Rechtssetzung ein, derer sich Adam zuvor schuldig gemacht hat. Dabei war die körperliche Gewalt, deren Spuren das Haupt des Richters zieren, erst die Folge einer wiederum vorgängigen hermeneutischen Gewalt, jener Deutungsmacht nämlich, die Adam durch die Fälschung des ihren Bräutigam betreffenden Rekrutierungsbefehls über Eve erreicht hatte. Durch das »gewaltsame Verfahren« Adams wird also nicht nur die Autorität richterlichen Handelns als solche, sondern zugleich das Machtwort des Staates untergraben und damit ausgehöhlt, was die Legitimation dieses Handelns doch gerade begründen soll. Daher rührt die Tragweite der Vertrauenskrise, die Kleist in seiner Komödie heraufbeschwört.

Sinnfällig ist der Zusammenhang im Schicksal des Kruges, der die Erinnerung an die Gründungsszene des niederländischen Staates bewahren konnte, bis das Missgeschick des Richters sie mit ihm zerschlug. Der Krug zeigte, wie Marthe Rull dem Gericht in ausführlicher Ekphrasis erläutert, die Erhebung des spanischen Prinzen Philipp zum König über die niederländischen Provinzen, mit der durch den sogenannten Vertrag von Brüssel am 25. Oktober 1555 die Niederlande erstmals als einheitliches Territorium definiert wurden. Hier begann, was sich später im niederländischen Freiheitskrieg gegen die spanische Herrschaft fortsetzte, von dessen Wirren die gleichfalls umständlich erläuterte Geschichte der rasch wechselnden Besitzer des Kruges ein beredtes Zeugnis gibt. Der

21 JACQUES DERRIDA, Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, Frankfurt a. M. 1991.

Kampf wurde geführt im Namen eines Staates, den die abgebildete inaugurale Szene, obwohl von der Geschichte überholt, ins politische Recht gesetzt hatte.²² Wenn Adam die in ihrer Anschaulichkeit für alle verbindliche Repräsentation der Rechtmäßigkeit des Staates zerschlägt und mit dem »zerscherbte[n] Paktum« (362) der Rechtsordnung, die er selbst vertritt, den Boden entzieht, ist das ein symbolisches *pars pro toto* des Stückes. Und mehr noch. Das Charakteristische an der historischen Ekphrasis der Marthe Rull ist, dass sie Geschichte nicht repräsentiert, ohne sie zugleich performativ zur Szene werden zu lassen: im »hier« und »jetzt«, wie die beiden in der Bildbeschreibung ostentativ verwendeten Konjunktionen lauten. »Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts, / Sind die gesamten niederländischen Provinzen dem span'schen Philipp übergeben worden. Hier im Ornat stand Kaiser Karl der fünfte« (361). »Hier kniete ...«, »Hier im Gefolge stütze sich ...«, »Hier standen rings ...« – die Reihe der Vergegenwärtigungen öffnet sich schließlich zu expliziter Gegenwart: »Hier Häuser, seht, vom großen Markt zu Brüssel, / Hier guckt noch ein Neugier'ger aus dem Fenster: / Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht.« (362) Wenn Adam diese Rede als nicht zur Sache gehörig unterbindet, zerstört er zum zweiten Mal, was er zuvor bereits vernichtet hat. Auf die Zerstörung der repräsentativen folgt die Unterbrechung der performativen Funktion des Kruges. Der Umgang mit dem Verhandlungsgegenstand zeigt noch einmal, woran es der gesamten Verhandlung mangelt, die, indem sie den repräsentativen Wert des Rechts beschädigt und seine Performanz ins Leere laufen lässt, das Vertrauen der rechtsuchenden Parteien nachhaltig erschüttert.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Verhalten Walters, dem die Aufgabe zufällt, die verlorene Identifikation mit dem Rechtsstaat wieder herzustellen. Nachdem er zunächst die Kruggeschichte ganz im Sinne Adams abzukürzen sucht – »Ihr sollt reden: doch von Dingen nicht, / Die Eurer Klage fremd« (363) –, verfällt der Aufklärer am alles entscheidenden Schluss auf exakt die Darstellungsweise, derer sich die vermeintlich naive Marthe Rull bedient: Er spricht von Dingen und hofft auf die Wirkung dieser Rede, die sich denn auch unmittelbar einstellt. Ethel Matala de Mazza hat auf die Bedeutung des zweiten Dingsymbols aufmerksam gemacht, das für die Komödienhandlung entscheidend ist: der baren Münze Geld, die Walter ins Spiel bringt, um das ge-

22 Ich folge der Lesart von ETHEL MATALA DE MAZZA, *Recht für bare Münze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists ›Zerbrochenem Krug‹*, in: *Kleist-Jahrbuch* 2001, 171.

schwundene Wortvertrauen Eves wieder herzustellen.²³ Da die schriftunkundige Eve, noch immer im Bann der hermeneutischen Gewalt Adams, nicht glauben will, dass die niederländischen Truppen tatsächlich im Lande bleiben und nicht in die Fremde eingeschifft werden, bietet Walter ihr an, sollte er mit diesem Urteil falsch liegen, Ruprecht freizukaufen. In der ursprünglichen, später als ›Variant‹ publizierten Fassung des zwölften Auftritts wird der Handel, der ein Schlaglicht wirft auf die sich im 18. Jahrhundert vollziehende Ökonomisierung von Staat und Gesellschaft, ausführlich dargestellt. Und diese Darstellung ist überaus merkwürdig. Walters vertrauensbildende ökonomische Maßnahme schlägt zunächst fehl und verwirrt die Situation, anstatt sie zu vereindeutigen. »Pfu! 's ist nicht wahr!« (449), erwidert Ruprecht, und Eve weist das materielle Pfand zurück, das bei beiden die Zweifel an den Angaben Walters noch verstärkt, weil es nur zu gut an den intriganten Wahrheitshandel Adams erinnert. Daraufhin muss der Rechtsrevisor insistieren: »Vollwichtig neugeprägte Gulden sind's. / Sieh her, das Antlitz hier des Spanierkönigs: / Meinst du, daß dich der König wird betrügen?« Die Berufung auf den feindlichen König, gegen dessen Bedrohung die fragliche Landmiliz durch die Kon-skription ausgehoben werden soll, scheint schwerlich die Wahrhaftigkeit der eigenen Rede verbürgen zu können,²⁴ weshalb der sich einstellende Umschwung und die plötzliche Vereindeutigung des Urteils über Wahrheit und Lüge aufgesetzt wirken müssen. »Walter. So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab? Eve. Ob Ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte, / Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Himmel! Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne!« (450) Völlig unmotiviert küsst Walter, gleichsam in der Spur Adams, die ihm nun vertrauende Eve, und Bräutigam Ruprecht gelobt in bester Staatsbürgermanier, seinen Militärdienst ordnungsgemäß abzuleisten.

Der jähe Umschwung zum gattungspoetisch wichtigen guten Ende wird erst mit dem erheblichen theoretischen Aufwand verständlich, der Kleists Szenario unterstellt werden muss, um es als Abschluss lesen zu können. Die ›Vollwichtigkeit‹ der Gulden spielt auf die historische Garantie des Geldwertes an, der gemäß die Zeichenrelation zwischen Signifikant (aufgeprägter Zahl) und Signifikat (Münzwert) durch das Material des Zeichens, seinen Edelmetallgehalt, gesichert wird.²⁵ Zur Idee semiotischer Eindeutigkeit im Verhältnis von Zahl und Wert gehört in der Hypotypose

23 Vgl. ebd., 172.

24 Vgl. BERNHARD GREINER, »Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte«. Das Wahrheitsspiel im *Zerbrochenen Krug* und dessen Vorgaben in den Ringparabeln Lessings und Boccaccios, in: *Ironische Propheten. Sprachbewusstsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine*, hg. von MARKUS HEILMANN u. BIRGIT WÄGENBAUR, Tübingen 2001, 57.

25 Vgl. BERNHARD GREINER, »Die neueste Philosophie in dieses ... Land verpflanzen«. Kleists literarische Experimente mit Kant, in: *Kleist-Jahrbuch 1998*, 192.

Walters, dem Akt des Vor-Augen-Stellens dieser Idee durch ein sinnlich wahrnehmbares Symbol, auch die Relation von Kopf und Zahl der Münze, die als wechselseitiger Beglaubigungszusammenhang ins Spiel tritt. Der Kredit, der sich im Tauschverkehr bewährt, strahlt ab auf die gezeigte Autorität, die ihrerseits wieder für den Geldwert einsteht. Eben diesen Zirkel von Repräsentation und Performanz bemüht Walter, um das wieder herzustellen, was mit dem Krug zu Bruch gegangen ist. Gerade das anachronistische Bild des inzwischen ›falschen‹ Königs vermag die staatsbildende Urscene ins imaginäre Bewusstsein zu rücken und kompensiert damit gleichsam die von Adam zerstörte Souveränitätsdarstellung.

Werden derart Rechtsvertrauen und Komödienstruktur gleichermaßen gerettet, mutet dieses Ende durch die Art und Weise seines Gelingens doch seltsam an. Gleichgültig ob in der performativen Plötzlichkeit, mit der die Legitimationsinstanz ganz offensichtlich restituiert werden kann, das theologische Moment der ›Realpräsenz‹ erkannt wird, die Anwesenheit Gottes im Bild, wie Eve sie gegenwärtigt, oder ob die ganze Szenerie als Hinweis auf den Setzungscharakter, mithin die unhintergehbare ›Fiktionalität‹ des Politischen verstanden wird,²⁶ das Verhältnis zwischen der fast hastigen Wendung zum Guten und dem theoretischen Aufwand, der ihr unterstellt werden muss, bleibt als komischer Kontrast bestehen.

Es macht Sinn, sich in diesem Zusammenhang wieder der nachträglich erstellten Bühnenfassung des Schlusses zuzuwenden, die durch die Konzentration auf die wesentlich umfangreichere Variant-Version in den Hintergrund getreten ist. Betrachten wir also, was infolgedessen am Ende beinah untergeht: das Urteil, mit dem die Verhandlung abbricht. Bei der Prominenz des Stückes in der Forschung ist es schon erstaunlich, dass dem Urteil bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil geworden ist.²⁷ Adam erkennt, nun mit der korrekten Formel, Ruprecht als den Täter und verurteilt ihn zu einer Gefängnisstrafe. Walter, der ihn förmlich gedrängt hat, diesen Spruch zu fällen, hält jovial der aufbrandenden Empörung entgegen: »Spart eure Sorgen Kinder. [...] Geschlossen ist die Session. / Und Ruprecht appelliert an die Instanz zu Utrecht.« (424) Dies beruhigt jedoch keineswegs, sondern löst einen Tumult aus, in dem die Ordnung des Verfahrens in Selbstjustiz verloren zu gehen droht. »Geh, schmeiß ihn von dem Tribunal herunter« (425), fordert Eve ihren Geliebten auf, der Adam auch tatsächlich

26 Vgl. für die erste Lesart: GREINER (Fn. 25) 193, für die zweite: MATALE DE MAZZA (Fn. 22) 172 f.

27 Einzig Reuss und Vogl halten es einer kurzen Erörterung wert. Vgl. ROLAND REUSS, »... uns, was wahr ist, zu verbergen«, Notizen zur Sprache von Kleists »Lustspiel« »Der zerbrochne Krug«, in: Brandenburger Kleist-Blätter 8, Frankfurt a. M. 1995, 6; JOSEPH VOGL, Scherben des Gerichts.

Skizze zu einem Theater der Ermittlung, in: Gesetz. Ironie, hg. von RÜDIGER CAMPE u. MICHAEL NIEHAUS, Heidelberg 2004, 110, 118.

angreift, indessen nur seinen Mantel zu fassen bekommt und ihn kräftig schlägt. Über die körperliche Gewalt gegen den korrupten Richter hinausgehend, bezeugt das In-den-Staub-Treten der Robe den Verlust der symbolischen Autorität des Rechts. Vor diesem dramatischen Hintergrund kann die Bühnenfassung der Versöhnungsszene im zwölften Auftritt, in welcher mit dem Dingsymbol der Münze die Fährte für die metaphorische Ausdeutung des Geschehens fehlt, nicht überzeugen, weshalb Kleist, wie wir annehmen dürfen, darauf bestand, den in Reaktion auf die missglückte Weimarer Aufführung publizierten Kurz-Schluss nur gemeinsam mit dem historisch so viel anspielungsreicheren Variant zu veröffentlichen, der mit großem theoretischen Aufwand den Rechtsstaat reinauguriert. Wenngleich wesentlich ausführlicher vorbereitet, ist die komische Kürze der schlussendlichen Versöhnung indes schon hier kaum auszuliegen. Dramaturgisch betrachtet schiebt sich jedoch in der Ur-Fassung eine viel längere, durch ihre Ausführlichkeit ausgewogenere und also den Eklat des elften Auftritts beruhigende Szene über den Abgrund des Fehlurteils, mit dem schlicht überhaupt kein Schluss zu erreichen ist. Während der Variant mit Ruprechts staatstragendem Bekenntnis zum Wehrdienst schließt, endet die Bühnenfassung mit der Ankündigung Marthe Rulls, sich in der kommenden Woche in Utrecht einstellen zu wollen, um vor der höheren Instanz dem Krug zu seinem Recht zu verhelfen. Ein Aufschub analog zu dem des über Ruprecht gefällten Verdikts.

Gerade die publikumsfreundliche Bearbeitung lässt die Inkongruenz von dramatischer Form und juristischem Verfahren kenntlich werden und damit auseinandertreten, was im *König Ödipus* des Sophokles über die Verwandlung der tragischen Verwicklung in die Form einer gerichtlichen Untersuchung in Deckung gebracht wird.²⁸ Wenngleich Adam diesmal das performativ richtige ›ich erkenne‹ ausspricht, ist das Urteil am Ende dennoch ein Unglücksfall, und zwar in beiden Varianten dessen, was Austin ›Missbrauch‹ nennt. Bei missbräuchlichen Sprechakten kommt die Handlung zwar zustande, ist aber unehrlich, weil sie entweder aus Unredlichkeit durchgeführt wird oder aber die mit ihr versprochene Konsequenz nicht eintritt. Adams Urteil vereint beides. Es wird wider besseres Wissen gefällt, dann aber doch nicht konsequent durchgeführt, denn ganz offensichtlich muss Ruprecht nicht ins Gefängnis. Die Aushöhlung der Autorität des Gerichts könnte

28 Vgl. VOGL (Fn. 27) 118.

grundsätzlicher nicht sein, und so bleibt, wenn nicht Kleists ursprünglicher Idee nach die Aufmerksamkeit vom prekären Entscheidungsvorgang weg auf die symbolische Währung mit dem Bild des Königs gelenkt werden kann, nur die Möglichkeit, die Urteilsproblematik zu vertagen.

IV. Urteilen nach Geschmack

Das Recht ist in der Lage, über Fehlleistungen wie die Adams hinwegzugehen, ohne das Gesamtsystem zu beschädigen, einfach indem als Reaktion auf die offenkundig gestörte Kommunikation mit der höheren Instanz eine neue Verfahrensroutine aktiviert wird. Die Rechtskomödie aber, die mit dieser Möglichkeit spielt, ohne selbst von ihr Gebrauch machen zu können, geht in diesem Systemzusammenhang nicht auf, weshalb das Unerhörte des Urteils auf ihr eigenes Geschehen zurückgewendet werden muss. Als Bezugspunkt dafür bietet sich eine Recht und Literatur gleichermaßen herausfordernde Problematik an, die im Verfahren des eigentümlichen Richters stets gegenwärtig ist. Dreh- und Angelpunkt des Prozesses um den zerbrochenen Krug sind, wie ich als Abschluss meiner Überlegungen zeigen möchte, Form und Funktion des Urteilens nach Geschmack. In einem Stück, das Essen und Entscheiden derart dicht beieinander hält, ist das wenig überraschend. Am Anfang, als Käse, Würste, Butter und Flaschen eilig aus der Registratur entfernt werden müssen und das Schicksal eines Perlhuhns Adam »sonderbar zerstreut« (356) erscheinen lässt, hat es noch den Anschein, als behindere das Kulinarische den Fortgang des Verfahrens. Schon bald aber erscheinen beide in der schönsten homonymischen Verschränkung des ›Gerichts‹. Wenn Adam zu Beginn der Verhandlung dem Rechtsrevisor verspricht: »Ich werd' Euch zu bedienen wissen«, bezieht sich das auf die Frage, ob streng nach den auf die *Carolina* zurückgehenden »gesetzlichen Formalitäten« oder nach dem in der Peinlichen Halsgerichtsordnung gleichfalls erwähnten lokalen Rechtsbrauch verfahren werden soll, und verweist doch zugleich auf die üppige Bewirtung, die Walter milde stimmen soll. Der Prozess muss in jedem Fall nach seinem Geschmack gestaltet werden. Demgemäß lautet Adams Antwort, als Walter die subjektive Willkür des Richters als gewaltsam kritisiert und ein förmliches Verfahren einfordert: »Ich kann Recht

so jetzt, jetzo so erteilen.« (360) Der Rechtsrevisor vergleicht Adams willkürliche Urteilspraxis mit dem Hineingreifen in einen Sack voll Erbsen, und den Kopf des Richters nennt er einen Teig, in dem »Wissenschaft und Irrtum« (380) verknetet seien. Es scheint nur folgerichtig, dass dieser Virtuose der Metaphorik des Essbaren sich in der gemeinsamen Mahlzeit als Weinkenner entpuppt und damit als der Geschmacksrichter hervortritt, als der er die ganze Zeit über adressiert worden ist.

Hervorhebenswert scheint mir, dass nicht die zurechtgewiesene Urteilspraxis, sondern die rechtsreformerische Instanz mit dem Geschmacksurteil identifiziert wird, das dadurch in die Nähe einer Lösung für die in der Figur des Adam grell aufscheinende Spannung zwischen der Förmlichkeit des Verfahrens auf der einen und der Willkür des Richters auf der anderen Seite rückt. Die Regelmäßigkeit oder aber Subjektivität des Urteilens als Frage des Geschmacks aufzufassen, ist dabei präzise im Sinne jener »interdisziplinären Verschlungenheit«²⁹ des Urteilsbegriffs, die im 18. Jahrhundert Recht, Literatur und Ästhetik füreinander durchlässig werden lässt. Die ästhetische Urteilskraft, die Kants dritte Kritik mit dem Namen ›Geschmack‹ belegt, zieht auf dem Gebiet der Literaturtheorie einen breiten Schluss-Strich unter die Epoche der Regelpoetiken und des rationalistischen Kunstrichterbegriffs Wolffscher Provenienz, die maßgeblich durch dessen Schüler Gottsched geprägt worden war. Gottsched hatte den Juridismus ›Kunstrichter‹ mit der strategischen Absicht eines Autoritätstransfers vom Recht zur Literatur verbunden und auf dieser rhetorischen Basis die Möglichkeit objektiver Regeln für die Verfertigung und Beurteilung des Schönen in der Dichtkunst zu begründen gesucht. Seine Kritiker wie die Schweizer Bodmer und Breitinger behielten den Begriff bei, verwarfen allerdings die rationalistische Regel-Deduktion zugunsten der Beobachtung von Einzelfällen, die methodisch auch Lessing leitete, der im *Laokoon* programmatisch schreibt: »Exempel mögen mich leiten.«³⁰ Unter dem Einfluss der in den 1760er Jahren zum Durchbruch kommenden Genieästhetik verdichten sich die Emphase für das Besondere und die Kritik am Normativ-Allgemeinen. Der Kunstrichter erscheint, mit dem Wort Hamanns, als »Meuchelmörder«³¹ der Phantasie. Der kühle Kant hingegen unterstellt das Genie der, wie er sagt, »Disziplin (oder Zucht)« des Geschmacks und der »Urteilskraft überhaupt«,³² das heißt einem reflektierenden Verfahren, das subjektiv vom Besonderen ausgeht

29 STEPHAN MEDER, Urteilen. Elemente von Kants reflektierender Urteilskraft in Savignys Lehre von der juristischen Entscheidungs- und Regelfindung, Frankfurt a. M. 1999, 81.

30 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laokoon*, in: DERS., *Sämtliche Schriften*, Bd. 9, hg. von KARL LACHMANN, Stuttgart 1893, 93.

31 JOHANN GEORG HAMANN, *Leser und Kunstrichter nach perspecti-*

vischem Unebenmaasse, in: DERS., *Werke*, Bd. 2, hg. von JOSEF NADLER, Wien 1950, 343.

32 IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in: DERS., *Werke*, Bd. 10, hg. von WILHELM WEISCHEDER, Frankfurt a. M. 1994, 257.

und doch, freilich im Modus des ›als ob‹, Allgemeingültigkeit beansprucht. Wer der qualitativen Definition des Geschmacksurteils gemäß ohne Interesse etwas als schön empfindet, glaubt Grund zu haben, jedermann das gleiche Urteil zumuten zu können. Er fällt ein Urteil, »als ob es objektiv wäre«, ³³ ohne begriffliche Erkenntnis des Gegenstandes, aber in dem Glauben an die notwendige Zustimmung aller. Subjektive Unterscheidungen treffend und zugleich notwendig einen Gemeinsinn implizierend, wird das Geschmacksurteil, Hannah Arendt hat darauf verwiesen, für Kant zur Grundstruktur des Urteilens überhaupt, zur Grundlage auch im Gebrauch des logischen Vermögens und der Entscheidung zwischen Richtig und Falsch. ³⁴

Diese Theorie vom ästhetischen Urteilen bildet historisch und heuristisch ein Scharnier zwischen Literatur und Recht. Sie bilanziert das in der Gattungspoetik und den Theorien der schönen Wissenschaften im 18. Jahrhundert zentrale Problem des Verhältnisses des Subjekts zur Regelmäßigkeit der Dichtung, legt damit das theoretische Fundament für Klassik und Romantik und liefert mit eben dieser Bilanz die entscheidende Vorlage für die Behandlung des Regelproblems im juristischen Diskurs. Während Kants apriorischer Gesetzgebung in der Moralphilosophie kein vergleichbarer Rezeptionserfolg beschieden war, rückte das in der *Kritik der Urteilskraft* entwickelte Verfahren rasch und nachhaltig in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses. Das zeigt sich etwa bei Savigny, dessen von der Frühromantik inspirierte, regelkritische Position die ästhetischen Voraussetzungen des Urteilsbegriffs einzuholen sucht. Savignys Lehre von der juristischen Entscheidungs- und Regelfindung adaptiert, gegen Kants Übertragungsverbot, das Vorbild des Geschmacksurteils und geht davon aus, dass die angestrebte allgemeine Gültigkeit eines Urteils, wie des positiven Rechts, nicht auf abstrakt-allgemeiner Gesetzlichkeit, sondern auf einem je konkret realitätsbezogenen Verständigungsprozess beruht. ³⁵ Die Beistimmung aller und mithin die Geltung positiven Rechts verdankt sich der Selbstbewusstwerdung dessen, was Savigny ›Volksgeist‹ nennt. Seine konservative, gemeinschaftseuphorische und parlamentarismusfeindliche Position im Kodifikationsstreit ist die Folge einer Idealisierung der unmittelbar anwendungsbezogenen römischen Juristen, die bemerkenswerterweise als »große Dichter« bezeichnet werden, »die nicht Compendien über Ästhetik geschrieben haben«. ³⁶ Der genuin literarische Streit um

³³ Ebd., 210.

³⁴ Vgl. HANNAH ARENDT, Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie, München, Zürich 1998, 86.

³⁵ Vgl. MEDER (Fn. 29) 91, 179.

³⁶ FRIEDRICH CARL VON SAVIGNY, Einleitung zu den Pandekten [1811], in: DERS., Vorlesungen über juristische Methodologie 1802–1842, hg. von ALDO MAZ-

ZACANE, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2004, 251.

den Kunstrichter, hier zeitigt er offensichtliche juristische Spätfolgen.

Anhand der Frage des Geschmacksurteils und der reflektierenden Urteilskraft lässt sich die unterschiedliche historische Geschwindigkeit von Literatur und Recht beispielhaft beobachten. Wenn sich mit der Theorie des ›Geschmacks‹ innerhalb der Poetologie eine Verschiebung vom Allgemeinen zum Besonderen verbindet – jedes Geschmacksurteil ist konkret und exemplarisch –, kann dies nicht nur, wie im Falle von Savignys tendenziöser Aneignung, auf die Frage der Normengeltung und Gesetzeskraft übertragen werden. Die Verschiebung ist in höchstem Maße virulent im Rahmen des Übergangs vom geheim-schriftlichen zum öffentlich-mündlichen Verfahren, der sich, wie gezeigt, über den beweisrechtlichen Disput zwischen Adam und Walter in den *Zerbrochenen Krug* einschreibt. Erfolgt die Beweiswürdigung nicht mehr formal und aus der Distanz, sondern in unmittelbarer Anschauung und also notwendigerweise frei, lässt die damit verbundene Umstellung von Text- auf Interaktionshermeneutik, von formeller auf informelle Rationalität die Bedeutung ästhetischer Momente in der Beurteilung der je konkreten Situation immens steigen. Das gilt ganz zentral bei der Beurteilung von Zeugen. Stützt sie sich nicht mehr auf apriorische Klassifikationen, sondern allenfalls auf Richtlinien wie: »[d]er wirklich unbeeinflusste Zeuge wird sich auch natürlich benehmen«,³⁷ muss sie maßgeblich auf ästhetische Kriterien und die Mechanismen reflektierender Urteilskraft zurückgreifen. So wie die Feststellung ›Rosen sind schön‹ für Kant ein logisch-allgemeingültiges Urteil darstellt, das auf einem ästhetischen Urteil gründet, welches je nur *eine* Rose betreffen kann und durch die Vergleichung von Einzelfällen zustande kommt,³⁸ verhält es sich grundsätzlich auch mit der Glaubwürdigkeitsbeurteilung von Zeugen. In der situativen Personenbeobachtung wird dem Richter ein nicht unwesentlich ästhetisches Urteil abverlangt, wohingegen die Erhebung von Vergleichsdaten und die generelle Exploration des Gegenstandes der Gerichtspsychologie überlassen bleiben.

Wenn das Recht im Zuge der Reform des Strafprozesses im Zeichen des Unmittelbarkeitsprinzips einen *aesthetic turn* vollziehen muss, kann es auf ein in der Poetologie vorgebildetes Wissen zurückgreifen, das in Kant den entscheidenden Übersetzer gefunden hat. Er verschaltet die von Juridismen bestimmte literatur-

37 GLASER (Fn. 13) 258.

38 Vgl. KANT (Fn. 32) 129.

theoretische Regeldebatte des 18. Jahrhunderts mit jenen rechtstheoretischen, prozessrechtlichen und rechtspolitischen Auseinandersetzungen um Urteilen und Entscheiden, die bis weit ins 19. Jahrhundert andauern werden. Rudolf von Ihering hat für die hier deutlich werdende Verspätung des Rechts plastische Worte gefunden: »Die Productivität der Geschichte des Rechts hat die Entwicklung des Rechtsorganismus zum Gegenstande und bewährt sich nicht daran, was derselbe konsumiert, sondern was er verdaut. Diese Arbeit geht sehr langsam von statten und liefert vielleicht in einem Jahrtausend nicht so viel als die politische, Kunst- und Literaturgeschichte in einem Jahrhundert.«³⁹

Thomas Weitin

39 RUDOLPH VON IHERING, Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung, Bd. 1, 5. Aufl., Leipzig 1891, 69.