

ETCETERA

september 2017



De theatraliteit van het recht

september 2017

Over aansprakelijkheid en consequenties in het hedendaagse 'gerechtstheater'



(A)

In enkele recente producties waarin recht en wet centraal staan, worden pertinente vragen gesteld over de wijze waarop het recht vandaag kan functioneren in ethisch en politiek opzicht. Maar is de inherente vrijblijvendheid van theater een probleem of kan die

juist een troef zijn? *Terror, Crime and Punishment* en *Trial for Money* prikkelden Klaas Tindemans tot beschouwingen van rechtsfilosofische aard.

Door Klaas Tindemans

Recht en wet, zoals deze vandaag in onze samenleving bestaan, worden gekenmerkt door een archaisch fenomeen: theatraliteit. Een theatraliteit zelfs die, ondanks de boutade van Bertolt Brecht dat het theater begint waar het ritueel ophoudt, dicht aanleunt bij rituele praktijken. De rituelen van het recht blijven zichtbaar aan de buitenkant, in de uiterlijke kenmerken–gewaden, aanspreekvormen enzovoort–en in het vertoog zelf door tegensprekelijkheid, respect voor de procedure en terminologische strengheid.

In een functionerend rechtssysteem speelt zich ook een ritueel af in antropologische zin: juridische processen, met wetgeving en rechtspraak. Zij beogen conflicten te transformeren in een symbolisch en/of materieel herstel, of minstens in een *modus vivendi* die toekomstig herstel anticipeert of suggereert. Bovendien is dit denkbare (en alleszins gewenste) herstel gebaseerd op inhoudelijke en procedurele regels die door alle betrokkenen begrepen en aanvaard zijn. Dat laatste is een noodzakelijke fictie, zoals de *suspension of disbelief* in de literatuur: we weten dat het niet echt is, maar we laten ons toch graag meeslepen.

De theatraliteit van het juridisch handelen

De theatraliteit van het recht betekent dat het vertoog tegelijk 'representatief' en 'performatief' is. Elke rechtszaak is immers een dramaturgische constructie die een werkelijkheid, waarover de betrokkenen menen dat deze voor de wet relevant is en dus juridisch behandeld kan worden, zo precies mogelijk wil reconstrueren. Dat gebeurt met discursieve middelen. In de eerste plaats gaat het om schriftelijke en mondelinge getuigenissen. Iedereen die de re-enactment van een gejuridiseerd conflict meemaakt, is ervan overtuigd dat er een werkelijkheid gerepresenteerd wordt die relevant is voor de inpassing van feiten in de abstracte logica van de wet–bijvoorbeeld een bijzonder soort causaliteit. Een onschuldig voorbeeld: de werkgever is altijd, zonder uitzondering, burgerrechtelijk aansprakelijk voor een arbeidsongeval. Maar die feiten zijn al (over)bepaald door de juridische context waarin ze nu net gereconstrueerd worden: het juridisch vertoog kan ze namelijk alleen als gejuridiseerde feiten reconstrueren. Hun interpretatie gaat op de loop met de vertelling, en door deze dramaturgische 'interceptie' kan het relaas enkel nog juridisch gedacht en uitgesproken worden.

Juridisch handelen is ook theatraal omdat het 'performatief' is: als de rechter beslist, wil zij/hij ook bewust rechtsgevolgen creëren. Zij/hij wil veranderingen in de sociale realiteit tot stand brengen die ingrijpend kunnen zijn voor het leven van de betrokkenen. Dat moet louter gebeuren door te spreken, weliswaar gedekt door het machtsmonopolie van de staat.

Ook drama beschikt uitsluitend over een 'belichaamd spreken'. Taal is ook in het theater een handelingsinstrument om een andere wereld–buiten of naast de scène–op te roepen en binnen die illusie een ontwikkeling te suggereren. Het gaat dan weliswaar om een ontwikkeling die er in werkelijkheid niet is.

“ Misschien is het theater als artistiek genre wel gefascineerd door het recht omdat het juridisch gebeuren nooit vrijblijvend is, in tegenstelling tot de dramatische kunst. Het recht móet levens veranderen, het theater kan dat hooguit wensen. ”

Een toneelspeler is–gewoonlijk toch–voor en na de voorstelling dezelfde persoon en de volgende avond begeeft hij zich opnieuw van A naar B door middel van taalhandelingen, oftewel *speech acts*.

Dat gegeven komt ook terug bij de juridische 'opvoering', al is er een essentieel verschil. De juridische uitspraak heeft immers fysieke gevolgen: een afgedwongen betaling, een vrijheidsberoving, een levenslange verplichting. Die fysieke gevolgen worden bovendien gehandhaafd door een daarvoor bestemd apparaat, desnoods *manu militari*. Immanuel Kant, dé denker van de 'praktische' verlichting, wijst op het essentiële onderscheid tussen een juridisch oordeel en een esthetisch oordeel: de rechterlijke uitspraak is gebonden aan de norm-als-wet, een norm die in de esthetische beoordeling net niet bestaat, laat staan dat deze te handhaven zou zijn.

Het theatrale gebrek

Misschien is het theater als artistiek genre wel gefascineerd door het recht omdat het juridisch gebeuren–a fortiori in zijn meest theatrale verschijningsvormen, zoals lekenrechtspraak of een kruisverhoor–nooit vrijblijvend is, in tegenstelling tot de dramatische kunst. Het recht móet levens veranderen, het theater kan dat hooguit wensen. Het recht heeft zelfs instanties zoals deurwaarders en gevangenisstraf die de opgelegde veranderingen in het leven van de betrokkenen moeten opvolgen, bijsturen of forceren. Het theater zendt de toeschouwers na de voorstelling gewoon weg.

In 'proto-theatrale' tijden, in de 6^{de} eeuw voor Christus, nam Solon, de legendarische wetgever van Athene, het de dichter Thespis zelfs kwalijk dat zijn drama vrijblijvend eindigde. Het her-spelen van de werkelijkheid was, vond Solon, voorbehouden aan de rechtspraak. Toch namen de oudste (westerse) drama's de vorm aan van processen. In *De Eumeniden* van Aischylos wordt zelfs een justitieel regime gevestigd: voortaan moet niet langer het noodlot maar wel de mens beslissen over de noodzaak tot wraak of straf. Meer nog, deze en andere opgevoerde imitaties van een proces, met mensen én goden, hadden een beslissende mentale invloed op de zelfperceptie van de Atheense politieke samenleving als 'burgerlijke' gemeenschap. De goden staan op dramatische wijze hun macht af.



De opvoering van tragedies als *De Eumeniden* of *Koning Oidipous* wierp namelijk de vraag op welke soort contingente én regelgeleide—in tegenstelling tot noodzakelijke en intuïtieve—beslissingen een samenleving kan nemen om haar 'autonomie' te affirmeren. Welke procedures zijn er nodig om rechtvaardige regels af te dwingen die de goden niet mishagen? Misschien had de antieke tragedie eigenlijk maar één bekommernis, namelijk de ontwikkeling van een juridisch begrippenapparaat. In een episode van de westerse beschaving waarin het verschil tussen 'authentieke' realiteit en 'gerepresenteerde' werkelijkheid allicht nog een stuk precairder was dan vandaag, is dat een aantrekkelijke gedachte—hoewel dat in onze actuele *société du spectacle* misschien opnieuw problematisch is geworden. Vanuit het recht zelf redenerend, is de theatrale ingreep in de werkelijkheid die het juridisch vertoog voltrekt juist daarom zo onontbeerlijk. Een samenleving zonder metafysische houvast moet daarvoor plaatsmaken, ook als er voor die dure en tijdrovende encenering nauwelijks nog economische of andere utilitaristische argumenten overblijven. Theatraliteit als elementaire culturele attitude, als surrogaat voor de verdwenen, verdampte *Leitkultur*.

Beslissingsdwang op scène?

Het 'klassieke' gerechtsdrama, in zijn burgerlijke (bijv. *Der zerbrochne Krug* van Heinrich von Kleist, 1808) of in zijn brechtiaanse (*Die Ermittlung* van Peter Weiss, 1965) versies, thematiseert vooral de representativiteit van de

waarheid zoals die in de rechtbank ge(re)construeerd en her-speeld wordt. De film *Anatomy of a Murder* (1959) van Otto Preminger is het schoolvoorbeeld in dit genre. De juridische 'waarheidsvinding' in de rechtszaal, die een helder conflict en heldere motieven eist, wordt geplaatst tegenover de dynamiek van persoonlijke verhoudingen in de buitenwereld die een veel dubbelzinniger waarheid suggereert. Daarbij fungeert de advocaat van een passioneel moordenaar als de verscheurde spilfiguur.

De performativiteit van het juridisch vertoog laat zich echter moeilijker vertalen naar een vrijblijvende scène. De voorbije jaren zijn er een aantal (relatief) radicale experimenten ondernomen om toch elementen van 'beslissingsdwang' in performances binnen te brengen. Eén voorbeeld, het tweeluik *Die Moskauer Prozesse* / *Die Zürcher Prozesse* van IIPM/Milo Rau, gaat rechtstreeks in op de oordeelsvorming als verlengstuk van de waarheidsvinding. Bestaande rechtsprocedures bleken geen soelaas te bieden, niet voor de ophitsend racistische toonzetting van het Zwitserse blad *Die Weltwoche*, en nog veel minder voor de permanente bedreiging van 'antipatriottische' kunst in Rusland. Milo Rau stelde een eigen pseudo-juridische constructie op, met echte rechters, aanklagers, advocaten en beschuldigen, vanuit de idee dat enkel performatieve kunst de verstarde wettelijkheid kan tegenspreken en misschien zelfs veranderen. De gelegenheidstribunalen debatteerden en 'beslisten', maar ze eindigden bij dit statement—en met de uitzetting van Milo Rau, voortaan persona non grata in Rusland.

(C)



In enkele recente producties is de vraag naar de 'beslisbaarheid' als artistiek thema en als artistieke methode opnieuw aan de orde gekomen. Het gaat om erg uiteenlopende casussen. Bij *Crime and Punishment* van Peter Aers wordt een klein publiek uitgenodigd om zelf rollen te spelen in een fictieve rechtszaak met onvoorspelbare uitkomst. *Trial of Money* van Christophe Meierhans, een project dat nog in ontwikkeling is, roept 'geld' – als ding en als concept – ter verantwoording. *Terror* is een eerder klassiek rechtbankdrama van de Duitse ex-advocaat en succesauteur Ferdinand von Schirach over morele en constitutionele dilemma's in de strijd tegen jihadistisch terrorisme.

Fatale juridische onbeslisbaarheid

Cruciaal voor de legitimiteit van een rechtszaak is, volgens Niklas Luhmann, de zorg waarmee de rechter er nauwkeurig over waakt dat het verloop van het proces geen enkele suggestie bevat over de afloop ervan. Dat is precies wat onmogelijk is in het rechtbankdrama dat in principe altijd een soort re-enactment is, ook bij fictieve zaken. In *Terror* probeert Ferdinand von Schirach die onzekerheid over de uitkomst op de meest simpele manier te herstellen. Hij voorziet namelijk twee conclusies: de beklagde is schuldig, of hij is onschuldig. En het publiek beslist hierover als een college van lekenrechters. Na deze beslissing kunnen er dus twee einden zijn, en voor beide opties is een uitgebreide motivering voorzien.

Het dilemma ziet er als volgt uit: een Duits passagiersvliegtuig wordt tijdens een binnenlandse vlucht door jihadisten gekaapt en stevent af op een vol voetbalstadion. Twee straaljagers moeten, volgens het geëigende draaiboek, het gekaapte vliegtuig tot landen dwingen, maar dat mislukt. De gevechtspiloot wordt uitdrukkelijk verboden om het burgervliegtuig neer te schieten, maar doet dat toch. Nu staat hij terecht voor meervoudige moord. Niemand ontkent de feiten, ook de beschuldigde niet. Hij is een intelligente officier van de luchtmacht, met een voorbeeldig moreel beoordelingsvermogen. Kern van de discussie is het begrip 'noodweer'. Bestaat er een norm, boven de wet, die het aan een piloot – of theoretisch: aan om het even wie – toelaat om mensenlevens tegen elkaar af te wegen? Kan men in dit geval 164 passagiers met opzet doden om 70.000 toeschouwers te redden?

De Duitse grondwet opent met de beroemde zin '*Die Würde des Menschen ist unantastbar*'. De grondwet handhaaft dit beginsel heel strikt: een nieuwe wettelijke bepaling die, in de nasleep van 9/11, wél de mogelijkheid tot afweging (en dus tot neerschieten) wilde voorzien, werd ongrondwettelijk verklaard. Ondervragingen en pleidooien verwijzen overvloedig naar reële of fictieve gevallen waarbij moreel-politieke dilemma's tot conclusies leiden die per definitie controversieel zijn. Bijvoorbeeld: bij een losgeslagen treinwagon moet de wisselwachter kiezen tussen een dodelijke botsing met een massa wachtende passagiers op het perron of met enkele spoorarbeiders. Of: de politieman bedreigt de gearresteerde ontvoerder van het kind met foltering om



de schuilplaats van het slachtoffer te weten te komen. Alle actoren, ook aanklager en verdediger, vermijden een strikt juridische discussie. Omdat het om een theateropvoering gaat—een meta-verhaal dus—is deze paradoxale wijze waarop de casus aan het recht onttrokken wordt nog pertinenter. De maatschappelijke (en dus ook ethische) positie van het recht zelf staat immers wel degelijk op het spel. Men stelt vast dat bij ontstentenis van hogere normen die zich buiten het recht zouden bevinden, alleen de wet zelf, als systeem, garanties biedt voor de menswaardigheid van de samenleving, voor de onaantastbaarheid van de waardigheid van mensenlevens. Maar door de contingentie van de beslissing—Von Schirach liet elders verstaan dat hij de piloot als schuldig zag, terwijl de overgrote meerderheid van theaterbezoekers en televisiekijkers hem vrijspak—wordt deze almacht van de wet ondermijnd. De rechter zegt letterlijk dat een redelijke argumentatie nooit voldoende overtuigingskracht kan hebben.

Cynici kunnen in het dilemma dat Von Schirachs *Terror* encenseert een populistische overwinning zien: er is een oorlog met het jihadisme aan de gang en daarbij vallen er onschuldige slachtoffers, achteraf op te voeren als 'martelaren van democratie en rechtsstaat'. Maar tegelijk gaat dit schijnbaar oppervlakkige drama over de onbeslisbaarheid zelf, over het (fatale?) moment waarop de rechter—het publiek, in dit geval—een punt zet dat niet uitgedomd kan worden. Op de dvd van (de verfilming van) *Terror* kan men dus twee einden zien, maar het valt op dat de montage van de impact van de heel

uiteenlopende uitspraken nauwelijks verschillend is, op de gezichtsuitdrukkingen van de betrokkenen na. De rest van de samenleving gaat gewoon over tot de orde van de dag. Tot er weer een dilemma ontstaat.

Gruwelijk rollenspel

In *Terror* is de vraag naar het toepasselijk recht relatief eenvoudig, want er bestaat een overvloed aan juridische bronnen waaruit de verdedigers van beide posities kunnen putten. Een rechtsweigering—verboden trouwens door de Europese mensenrechtenconventie—is nooit een optie en zou ook impliciet tot een keuze dwingen: blijvende aanhouding of het omgekeerde, vrijlating uit onmacht. In *Crime and Punishment* van Peter Aers en in *Trial of Money* van Christophe Meierhans staat er echter geen 'corpus' van hanteerbare wetten of regels ter beschikking, procedureel zeker niet, inhoudelijk evenmin. In beide gevallen moet het recht gemaakt worden, *ex nihilo*.

Peter Aers nodigt een twintigtal toeschouwers uit om te delibereren en te beslissen. De casus is een gruwelsprookje. Een koning gaat op reis en geeft zijn soldaten de opdracht zijn vrouw te doden mocht ze met een minnaar worden betrapt. De koningin overtuigt een soldaat om haar desondanks te sparen en zij kan naar haar minnaar gaan. Wanneer ze terugkeert, is die wachter echter in slaap gevallen. Een andere wachter ziet haar en doodt haar. Wie is verantwoordelijk voor de dood van de koningin? Of beter: wie is aansprakelijk?

(E)



In Aers' *conversation performance* moeten eenvoudige attributen en even simpele personages een gesprek mogelijk maken. In een eerste ronde noteren de deelnemers de hiërarchie van de verantwoordelijkheid voor de dood van de koningin: wie is er het meest schuldig? Iedereen leest zijn lijstje voor, zonder verantwoording. Gespreksleider Peter Aers verdeelt dan de rollen: de personages uit het verhaal, maar ook meer of minder abstracte figuren als de Wet, het Geweten, de Profeet, de Idioot, de Wolf. Dat zijn figuren die een aantal houdingen kunnen belichamen, zoals strengheid, moreel besef, visionair inzicht, simplisme en impulsiviteit. Deze incarnaties–deelnemers kunnen steeds van rol wisselen, bij voortschrijdend inzicht–brengen het gesprek op gang, over de fundamenteën van een/het oordeel. De eerste vraag is vaak of de informatie uit het sprookje alle elementen bevat die nodig zijn om tot een oordeel te komen. Kunnen de figuren een wereld bij elkaar verzinnen en verbeelden waarin verantwoordelijkheid én aansprakelijkheid toegewezen worden?

Het moderne recht bevat twee soorten regels: substantiële regels–gaande van de aansprakelijkheid voor schade tot de strafbaarheid van doodslag–en procedurele regels. Die laatste, de secundaire regels, betreffen de totstandkoming van de primaire regels–de organisatie van het politieke systeem–en de toepassing ervan: rechterlijke macht, vordering en oordeel. Precies een nauwkeurige toepassing van de secundaire regels garandeert de legitimering van de primaire regels: enkel indien zij procedureel correct is toegepast, kan de wet

als wet gelden, zowel bij haar totstandkoming als bij haar toepassing.

Procedures bepalen dus de wettigheid van de wet–hoe tautologisch dat ook klinkt. In Aers' *Crime and Punishment* zijn er geen regels, en toch wordt van de deelnemers verwacht dat zij aansprakelijkheden vaststellen. Rechtsweigeren is immers geen optie. 'Rechtsvinding' krijgt een fundamentele betekenis: de deelnemers moeten recht vinden. Ze moeten een (fictieve) gemeenschap vinden die een vorm van legitimiteit creëert en die gevolgen kan verbinden aan de jaloezie van de koning, de gehoorzaamheid van de soldaat die doodt, de onoplettendheid van de soldaat die slaapt, de voortvarendheid van de minnaar, het risico dat de koningin neemt. Misschien zijn ze allemaal ergens wel moreel verantwoordelijk, maar over de aansprakelijkheid, over de bestraffende of herstellende gevolgen van deze maatschappelijke breuk ('gerechtigheid') is er veel minder consensus.

Voordat de einddiscussie over een 'veroordeling' begint, vraagt gespreksleider Aers bovendien of sommigen zich niet uit de besluitvorming willen terugtrekken. Dat leidt soms tot een felle discussie over het statuut van die 'buitenstaanders', over hun eventuele zwijgplicht. Is een onthouding een vrijbrief aan de spraakzamen, zonder gewetensproblemen over strafbaarheid?

Alleszins wordt begrijpelijk waarom de westerse samenleving er zo lang over heeft gedaan om te komen tot

een notie van ‘rechtsstaat’ waarin theatraliteit (performativiteit) en vormelijkheid (precisie) een uiterst labiel en blijvend betwistbaar evenwicht hebben gevonden. Zelfs in een drie uur durend gesprek tussen mensen die, ten opzichte van elkaar én ten opzichte van deze fictie, belangeloos zijn, is een minimum aan genoegdoening voor het morele en/of juridische rechtvaardigheidsgevoel van elkeen vrijwel onmogelijk. Toch mag men deze frustraties niet verwarren met de vaststelbare ongenoegens over het functioneren van het reële rechtssysteem. En dan blijft de vraag naar de politieke relevantie van deze oefening voor ons zogenaamde rechtsgevoel – behalve de indrukwekkende intellectuele scherpte die in deze *conversational performance* tot uiting komt – toch hangen.

Geld ter verantwoording

Peter Aers slaagt er, merkwaardig genoeg, wel in om retorische virtuositeit – het meest mediatieke kenmerk van de juridische theatraliteit – te verwijderen uit dit debat over aansprakelijkheid. Zijn vorm, anders dan *Terror*, suggereert dat welsprekendheid niet elk standpunt zomaar van effectieve argumenten kan voorzien. Voor hij *Trial of Money* maakte, hield Christophe Meierhans in *Some Use for Your Broken Clay Pots* (2013) een vurig pleidooi voor een alternatief staatsstelsel. Meierhans’ grondwet zou het mogelijk maken dat toeval én concrete expertise – en de erkenning dat men zich ook niet competent acht (zelf-diskwalificatie) – de machtsverhoudingen in een (politieke) gemeenschap her-bepalen. In zijn inscenering werd zijn eigen overtuigingskracht onderwerp van een genereuze discussie. Hij insceneerde daarbij zijn eigen overtuigingskracht in een genereuze discussie.

De retoriek die hij hanteert in *Trial of Money*, een *work in progress* dat in april 2018 in een reeks definitieve voorstellingen moet resulteren, is van een andere aard. Hij organiseert een tribunaal waarin hij zelf, in de voorlopige versie van de try-out (januari 2017), alle functies waarneemt. In dit stuk staat geen mens maar een ding of concept terecht, namelijk ‘geld’.

Sinds de middeleeuwen kunnen ‘dingen’ niet meer voor de rechtbank worden gebracht. De ontwikkeling van een subjectief en grotendeels intentioneel schuld-begrip – ‘schuld’ als juridische aansprakelijkheid – en het daarmee verbonden antropocentrisme sloten dergelijke dagvaardingen uit. Toch is het geen regressie als Meierhans opnieuw een abstract idee – materieel of digitaal belichaamd en (door het recht) gegarandeerd – als ‘geld’ ter verantwoording roept in rechte, integendeel. Zijn aanklacht is een mogelijkheid om het doorgeschoten subjectivisme van de individuele aansprakelijkheid – de kern van de rechtsdogmatiek, sinds Napoleon – te overstijgen. Het ontstaan van het moderne rechtssubject, dat de berechting van ‘dingen’ uitsloot, betekende een breuk met de sacraliteit van ‘het ding’ – de moordenaar én het zwaard moesten destijds veroordeeld worden. Het ‘ding’ moest voortaan een ‘zaak’ worden, dat in een specifiek vertoog besproken kon worden: ‘ter zake komen’ betekende ‘ter sprake brengen’.

“ Cruciaal voor de legitimiteit van een rechtszaak is, volgens Niklas Luhmann, de zorg waarmee de rechter er nauwkeurig over waakt dat het verloop van het proces geen enkele suggestie bevat over de afloop ervan. Dat is precies wat er onmogelijk is in het recht-bankdrama dat in principe altijd een soort re-enactment is, ook bij fictieve zaken. ”

‘Geld’, als onmogelijk rechtssubject, zou qua juridische status opgevat kunnen worden als een netwerk van menselijke, subjectieve verhoudingen, van schendbare vertrouwensrelaties. Kan er met behulp van een juridisch regelsysteem geoordeeld worden over de legaliteit van de schending van die relaties? Of staat de uitslag van die beslissing al bij voorbaat vast? In een tweede episode, na de aanklacht, zoekt Meierhans naar een wettelijk corpus dat dergelijke aanklacht mogelijk zou maken. Het gaat dan om een elementaire, redelijk naïeve oefening in ‘kwalificatie’. Hoe kun je de kwalen van de globalisering vertalen in beschrijvingen die overeenstemmen met de abstracte omschrijvingen van de wet? En over welke wetten gaat het dan?

De consequenties van gerechtstheater

Meierhans grasduint in strafwetboeken, financiële regelgeving en mensenrechtenverdragen om de wandaden van ‘geld’ te kwalificeren in juridische zin. Daarvoor is enig intellectueel kunst- en vliegwerk nodig. In het strafrecht is de (subjectieve) intentie om een misdrijf te plegen – nalatigheid is ook een intentioneel element, naast het meer evidente ‘opzet’ – namelijk cruciaal voor de strafbaarstelling. De uitdaging voor Meierhans’ project is om zowel procedureel als substantieel een geheel aan samenhangende kwalificatieregels te verzamelen die een *fair trial* mogelijk moet maken. We kennen immers allemaal wel een manier om ‘geld’ verantwoordelijk te verklaren voor al het leed van de wereld en voor de dreigende vernietiging van de planeet in het bijzonder.

Het theater is hiervoor ongetwijfeld een geschikte omgeving. Zowel op het podium als in de rechtszaal is er namelijk sprake van een spanning tussen ‘gesloten’ en ‘open’. Theater is immers een claustrofobisch *Kammerspiel*, waar de werkelijkheid tegelijkertijd onverwachts, verrassend en vervormd kan binnendringen. Eenzelfde conflict kan zich juridisch afspelen wanneer de geslotenheid – enkel de zaak – op gespannen voet komt te staan met de buitenwereld die juridiform vertaald wordt.

Alleen beschikt het theater niet over een afgegrensd regelsysteem. Juist die afwezigheid maakt een andere soort juridisering wellicht mogelijk.

De geschiedenis van het moderne recht is ook de geschiedenis van de theatraliteit ervan. Foltering van de beklagde, een standaardprocedure in de middeleeuwen—alleen pijn kon een bekentenis geloofwaardig en rechtsgeldig maken—raakte in onbruik. Niet om ethische redenen, maar omdat het theater in zijn imitatie van dergelijke processen het publiek confronteerde met exact de ongelooftwaardigheid van afgedwongen bekentissen. Het zag er gewoon te grotesk, te belachelijk uit. Terwijl de theatrale retoriek wél overtuigingskracht bezat.

In die zin kan het dus ook vandaag geen toeval zijn dat vastgestelde problemen in de werking van het rechtssysteem ter sprake komen in actuele performances. Zelfs al blijft, zoals Solon reeds opmerkte, de vrijblijvendheid een probleem. Maar het kan ook een troef zijn, omdat het ‘gerechtstheater’ net niet aan de wet gebonden is, tenzij aan de eigen wet die het zelf in het leven heeft geroepen. De inspanningen van Peter Aers en Christophe Meierhans hebben daardoor de verdienste dat ze een denkoefening zijn, van makers én van deelnemers, die bij de fundamentele begint: waarin onderscheiden recht en wet, als systeem van conflictoplossing, zich van andere pogingen om orde te scheppen in een chaotische samenleving? Zeer snel krijgen we namelijk met aannames te maken die voor juristen zo evident zijn geworden dat zij amper nog in staat zijn ze spontaan te verdedigen: de individuele, antropocentrische aansprakelijkheid, de uitsluiting van morele dilemma’s (tenzij de wet ze al op voorhand heeft ‘opgelost’), de rechtszekerheid die in de eerste plaats eigendomsverhoudingen moet beschermen en stabiliseren, het statische karakter van het procedureel formalisme (geen spelregels wijzigen tijdens het spel), en zo veel meer.

Misschien onderschatten deze ‘heterotopische’ oefeningen—op de veilige plek van het theater, waar alles (on)mogelijk is—de krachtsinspanning die het recht elke dag levert om zijn eigen geschiedenis, namelijk dat uitdijende corpus van wetten en beginselen, te lezen, te begrijpen, te (her)interpreteren. De suggestie dat deze historiciteit van het bestaande recht simpelweg vervangen kan worden door een zelfbedacht stel regels, kan dus best vermeden worden. Een theatraal vertoog met genereuze deelnemers die genuanceerd én geëngageerd een (gestuurde) discussie aangaan, stelt dan ook—als het goed is—die impasse vast. Bij Aers en bij Meierhans, toch in de voorlopige fase van zijn project, is dat inderdaad zo. Toch grijpen ze ook niet terug naar de verontschuldiging dat het ‘maar’ een artistiek experiment is, want het is echt wel meer dan dat. Ook de welomschreven dramatisering van het jihadistisch gevaar, als uitdaging voor de rechtsstaat, in Von Schirachs *Terror*, zorgt minstens voor intellectuele rimpelingen.

Natuurlijk heeft ‘gerechtstheater’ nooit de consequenties die zelfs het meest routineuze vonnis van de politierechtbank van Vilvoorde heeft. Het kan echter wel binnendringen in een cultuur van vanzelfsprekendheden die al

“ De inspanningen van Peter Aers en Christophe Meierhans hebben de verdienste dat ze een denkoefening zijn, van makers én van deelnemers, die bij de fundamentele begint: waarin onderscheiden recht en wet zich van andere pogingen om orde te scheppen in een chaotische samenleving? ”

te zelden op hun politieke betekenis worden bevraagd, terwijl de ‘redelijkheid’ van het recht meer dan ooit een noodzakelijk verweermiddel is tegen de buikgevoelens die het maatschappelijk debat over bijvoorbeeld jihadisme of financiële fraude beheersen. De theatraliteit van het recht, zo inefficiënt in tijden van economisme, creëert een analytische afstandelijkheid die Brecht jaloers zou maken, en het theater zelf—al dan niet met meepratende of meebeslissende toeschouwers—maakt dezelfde ‘traagheid’ mogelijk.

- (A) *Trial of Money*, workshop met de studenten van DAS theatre ©Christophe Meierhans
- (B) *The Moscow Trails*, Milo Rau / IIPM –International Institute of Political Murder ©IIPM/Maxim Lee
- (C) *Terror*, Ferdinand von Schirach ©Arno Declair
- (D) *Crime and Punishment*, Peter Aers ©Melissa Mabesoone
- (E) *Trial of money*, Christophe Meierhans ©Seday

Klaas Tindemans is doctor in de rechtsgeleerdheid. Hij is als docent en onderzoeker verbonden aan het RITCS, het Koninklijk Conservatorium Brussel en aan de VUB. Hij verricht onderzoek op het gebied van de performancestudies, waarbij hij vooral geïnteresseerd is in de relatie tussen dramaturgische structuren en politieke en rechtstheorie. Daarnaast werkt hij ook als dramaturg, toneelacteur en publicist.