Saggi

Hannah Arendt's Laughter. An Essay on Speechlessness

Nikolaus Muller-Schöll
(Goethe-Universität Frankfurt a.M.)

Hannah Arendt's *Eichmann in Jerusalem* draws on references to theatre and farce to articulate a theory of the comic as a paradigm of the experience of modernity. This theory challenges her own explicit, Aristotelian concept of theatre as tragedy, as well as her theories of public speech and politics. The much-criticized tone of Arendt's book reflects her view of the Shoah as shattering the foundational axioms of Western thought. Her laughter – understood not as «powerful, liberating» (K. Jaspers), but as an expressionless expression of speechlessness, worldlessness and the chaos of articulation – can be read as a paradoxical attempt to give voice to the speechless horror in the face of radical evil. In Arendt's view, the Eichmann trial was neither the emergnce of victim history (Sh. Felman), nor a retrospective founding myth of the state *ex post facto* in the sense of Carl Schmitt (H. Blumenberg), but rather the revelation of the absence of an international court capable of standing up for the most universal human right: the right to have rights, in the face of a «crime against humanity [...] committed against the Jewish people».

In *Eichmann a Gerusalemme* Hannah Arendt elabora, attraverso riferimenti al teatro e alla farsa, una teoria del comico intesa come paradigma dell'esperienza della modernità. Tale prospettiva si intreccia con la sua concezione, chiaramente aristotelica, del teatro come tragedia così come con le sue teorie sul discorso pubblico e sulla sfera politica. Nel tono, ampiamente criticato, che attraversa l'opera si riflette una visione della Shoah intesa come scossa profonda agli assiomi del pensiero occidentale. Il riso di Arendt, visto non come gesto «potente e liberatorio» (K. Jaspers) ma come espressione vuota, segno di un mondo privato di linguaggio e del caos dell'articolazione, può essere letto come tentativo paradossale di dare voce all'orrore muto di fronte al male radicale. Nella lettura di Arendt il processo a Eichmann non fu né il primo vero racconto della storia delle vittime (Sh. Felman) né una rielaborazione a posteriori del mito fondativo dello Stato in senso schmittiano (H. Blumenberg), bensì la manifestazione dell'assenza di un tribunale internazionale che, di fronte a un «crimine contro l'umanità [...] perpetrato contro il popolo ebraico», potesse tutelare il più universale dei diritti umani: il diritto ad avere diritti.

KEYWORDS: *Shoah, theatre theory, laughter, human rights, legal studies*

Nikolaus Müller-Schöll, *Hannah Arendts Lachen. Versuch über die Sprachlosigkeit*, in «Studi Germanici», 27 (2025), pp. 9-32

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2025.27.01

Open Access

Hannah Arendts Lachen. Versuch über die Sprachlosigkeit[1]

Nikolaus Müller-Schöll
(Goethe-Universität Frankfurt a.M.)

Lach nit es sei dann ein Stadt untergangen[2].
Hörend die Reden, die aus deinem Hause dringen, lacht man[3].

1. Hannah Arendts 'Ton'

Sehen Sie, es gibt Leute, die nehmen mir eine Sache übel, und das kann ich gewissermaßen verstehen: Nämlich, daß ich da noch lachen kann. Aber

1 Der vorliegende Text geht zurück auf ein nicht verwirklichtes Habilitationsprojekt zum «Komischen als Paradigma der Modernitätserfahrung» aus dem Jahr 2000. Er wurde in einer ersten Variante erstmals vorgetragen im Rahmen eines von Juliane Vogel und Susanne Lüdemann veranstalteten Workshops zum Thema «Auftritt und Erscheinungsraum. Zur Topologie der Öffentlichkeit bei Hannah Arendt» am 28.-29. Juni 2018 an der Universität Konstanz. Danach wurde er von mir in meinem Frankfurter Kolloquium 2018 sowie in einem Seminar an der Northwestern University im Herbst 2024 vorgestellt. Zwischen seiner ersten Konzeption, dem Vortrag und der Manuskriptfassung sind eine Reihe von Texten erschienen, die den Titel dieses Aufsatzes aus heutiger Sicht als Zitat eines Topos erscheinen lassen (vgl. dazu auch Anmerkung 90). Ich danke den Teilnehmenden des Workshops, des Kolloquiums und des Seminars sowie meinen Kollegen Rembert Hüser in Frankfurt am Main, Anna Parkinson in Evanston und Yotam Gotal in Tel Aviv für Gespräche, die es mir erlaubt haben, meine Argumentation zu präzisieren und zu differenzieren. Für alle verbliebenen Fehler, Ungenauigkeiten und Versäumnisse bleibe ich selbst verantwortlich.

2 Grobianus, zit. nach Heiner Müller, *ABC*, in Ders., *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch, Berlin 1977, S. 7-34: 7. Die ungenannte und unauffindbare Quelle Müllers könnte sein: Friedrich Dedekind, *Der Grobianer und die Grobianerin*, Balthasar Klose, Briegk 1640, S. 234, wo es allerdings heißt: «Lach eh nicht / bieß du siehst ein Schiff ins Meer einsincke / Und alle die darauff in blauer Flut ertrinken».

3 Bertolt Brecht, *O Deutschland, bleiche Mutter!* (1933), zit. nach Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, dt. Übers. v. Brigitte Granzow, Piper, München-Zürich 1998[8], S. 5. Der Essay Arendts wird nachfolgend aus dieser Ausgabe, der von Arendt autorisierten deutschen Übersetzung (vgl. *ebd.*, S. 4), zitiert. Ein Abgleich mit der variierenden englischen Ausgabe würde den Umfang dieses Aufsatzes sprengen.

ich war wirklich der Meinung, daß der Eichmann ein Hanswurst ist, und ich sage Ihnen: Ich habe sein Polizeiverhör, 3600 Seiten, gelesen und sehr genau gelesen, und ich weiß nicht, wie oft ich gelacht habe; aber laut! Diese Reaktion nehmen mir die Leute übel! Dagegen kann ich nichts machen. Ich weiß aber eines: Ich würde wahrscheinlich noch drei Minuten vor dem sicheren Tode lachen. Und das, sagen Sie, sei der Ton. Der Ton ist weitgehend ironisch, natürlich. Und das ist vollkommen wahr. Der Ton ist in diesem Falle wirklich der Mensch. Wenn man mir vorwirft, daß ich das jüdische Volk angeklagt hätte: Das ist eine böswillige Propagandalüge und nichts weiter. Der Ton aber, das ist ein Einwand gegen mich als Person. Dagegen kann ich nichts tun[4].

Mit dieser Apologie des Lachens und der Ironie antwortet Hannah Arendt 1964 im Interview mit Günther Gaus auf die Vorhaltungen, die man ihr für den 'Ton' ihres Buches *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* gemacht hat, in einem Interview, das nach den heftigen Reaktionen auf die amerikanische Veröffentlichung die deutsche Ausgabe dieses Buches vorbereiten sollte. Das Gespräch verdeutlicht in seinem Verlauf für die Zeitgenossen wie für die Nachwelt, wie dieser Buchessay, das zunächst für den «New Yorker» geschriebene Zeugnis vom Prozess gegen Adolf Eichmann, den Organisator der Judenvernichtung, mit den Voraussetzungen und Hintergründen ihres Denkens verknüpft ist – und gibt zugleich von deren irreversibler Erschütterung Zeugnis. Führen Essay wie Interview als Praxis Arendts Glauben an die Kraft der Rede und der Darstellung, an Sprechen als Handeln und an Öffentlichkeit als Erscheinungsraum vor Augen und dies ganz einfach darin, dass sie die Chance, einen entscheidenden Moment der Menschheitsgeschichte in einer Zeitschriftenreportage festzuhalten und aus ihrer Perspektive zu beleuchten, ergreift – und dies ohne Rücksicht auf eigene Unkenntnis und Unzulänglichkeiten, auf ihre Reputation und ihre sozialen Bindungen –, so zeugt das, was ihr 'Bericht' zutage bringt, zugleich von der tiefen Erschütterung dieses Glaubens und mit ihm ihrer gesamten Theorie der Öffentlichkeit und des Politischen. Das meistgelesene und umstrittenste Buch Arendts kann zugleich als die radikale Unterminierung ihres gesamten anderen Werks gelesen werden. Es ist aufs engste verknüpft mit der in den früheren Aufsätzen *Die vollendete Sinnlosigkeit* und *Die Konzentrationsläger*[5] sowie in den Kapiteln «Der Niedergang des Nationalstaats

4 Hannah Arendt, *Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache. Ein Gespräch mit Günter Gaus*, in *Gespräche mit Hannah Arendt,* hrsg. v. Adelbert Reif, Piper, München 1976, S. 9-34: 26 f.

5 Hannah Arendt, *Die vollendete Sinnlosigkeit*, in Dies., *Israel, Palästina und der Antisemitismus*, Wagenbach, Berlin 1991, S. 77-94; Dies., *Die Konzentrationsläger*, in «Die

und das Ende der Menschenrechte» und «Die Konzentrationslager» aus *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*[6] manifest gewordenen Erschütterung der «Axiome»[7] der Sozialwissenschaften, denen sich Arendt verbunden fühlte. Es ist die ausführlichste Auseinandersetzung mit jenem «sprachlose(n) Entsetzen»[8], das Arendt zufolge vom «wirklich Böse(n)»[9] verursacht wird. Sein 'Ton', so meine These, ist nicht zuletzt die Suche nach einer Möglichkeit, dieses sprachlose Entsetzen zur Sprache zu bringen.

1. Bühne des Theaters, Bühne der Welt – Arendts Theaterbegriff(e)

In ihren expliziten Äußerungen ist Hannah Arendt eine Theoretikerin des antiken Theaters der Tragödie. Dessen von ihr entworfenes Idealbild prägt ihr Verständnis der Öffentlichkeit ebenso wie die Einschätzung des Theaters als der «politische(n) Kunst par excellence»[10]. In *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (*The Human Condition*[11]) führt Arendt aus, dass der öffentliche Raum, die «Bühne der Welt»[12], wie sie ihn in der deutschen Übersetzung an einer Stelle bezeichnet, durch das für jedermann sichtbare und hörbare Erscheinen geprägt sei. Sie konstatiert, dass der Begriff des Öffentlichen «die Welt selbst» bezeichne, «insofern sie das uns Gemeinsame ist»[13], und dass diese Welt als Gebilde von Menschenhand der Inbegriff für alle nur zwischen Menschen spielenden Angelegenheiten sei. In der Welt zusammenleben, heiße, dass eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, «deren gemeinsamer Wohnort»[14] sie sei. Weltliche Wirklichkeit ist dabei an eine Vielfalt von Perspektiven gebunden, denen gleichwohl ein gemeinsamer Gegenstand, eine gemeinsame Welt eigen sein muss. Diese

Wandlung», 3 (1948), S. 309-329.

6 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, dt. Übers. v. Hannah Arendt, Piper, München 1986, S. 422-470 und 676-702.

7 Arendt, *Die vollendete Sinnlosigkeit*, a.a.O., S. 77.

8 Hannah Arendt, *Über das Böse*, Piper, München 2006, S. 45.

9 *Ebd.*

10 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München-Zürich, 1999[11], S. 180.

11 Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958[2].

12 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 179.

13 *Ebd.*, S. 52.

14 *Ebd.*

Öffentlichkeit oder diese Welt, so verdeutlicht Arendt dort aber auch, ist schon im Christentum nicht länger gegeben und sie verschwindet bzw. stirbt ab in der Neuzeit und vollends in der «Massengesellschaft», in der die «Welt die Kraft verloren hat, zu versammeln, das heißt, zu trennen und zu verbinden»[15].

Gleichwohl ist es diese buchstäblich anachronistische Vorstellung von Öffentlichkeit, die Arendts Denken des «Bezugsgewebe(s) menschlicher Angelegenheiten» und der «in ihm dargestellten Geschichten»[16] prägt, wie es von ihr in § 25 von *Vita activa*[17] beschrieben wird. Dies wird einigermaßen deutlich, wenn Arendt ins Zentrum ihrer Beschreibung die Unterscheidung von Charakter und Person stellt, wobei ihr Interesse zweiter gilt, dem «unverwechselbar einmalige(n) des Wer-einer-ist», das sich jedem Versuch, «es eindeutig in Worte zu fassen», entziehe. Diese Person, die im Unterschied zu dem, *was* einer ist, zu Charaktertypus oder Maske[18], von ihr als «Wer-Sein»[19] oder «Jemand-Sein»[20] oder als «lebendige(s) Wesen»[21] gefasst wird, ist es, die sich im Handeln und Sprechen über das hinaus mitteilt, *was* wir sagen und tun. Arendt bezeichnet sie auch als das «Bezugsgewebe»[22] oder «Bezugssystem»[23] und als das «zweite Zwischen», das sich «im Zwischenraum der Welt bildet»[24]. Es kann mit heutiger Terminologie als *Singuläres*[25] bezeichnet werden, das sich über den Gegensatz von Besonderem und Allgemeinen hinaus an diesem als irreduzibler Rest je anders bemerkbar macht. Arendt beschreibt es, die Metaphorik des Gewebes weiterspinnend, mit dem Bild, dass Handeln darin bestehe, «den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen, das man nicht selbst gemacht hat»[26]. Dabei entstünde dann als «Produkt des Handelns» nicht «die Realisierung vorgefaßter Ziele und Zwecke, sondern die von ihm urprünglich gar nicht intendierten

15 *Ebd.*
16 *Ebd.*, S. 171.
17 *Ebd.*, S. 171-180.
18 Vgl. *ebd.*, S. 171.
19 *Ebd.*, S. 172.
20 *Ebd.*
21 Vgl. *ebd.*
22 *Ebd.*, S. 171.
23 *Ebd.*, S. 174.
24 *Ebd.*, S. 173.
25 Vgl. Jean Luc Nancy, Être *singulier au pluriel*, Galilée, Paris 1996; Samuel Weber, *Inquiétantes singularités*, Hermann, Paris 2014; Nikolaus Müller-Schöll, *Das Problem und Potential des Singulären. Theaterforschung als kritische Wissenschaft*, in *Episteme des Theaters*, hrsg. v. Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer, Transkript, Bielefeld 2016, S. 139-150.
26 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 174.

Geschichten, die sich ergeben, wenn bestimmte Ziele verfolgt werden, und die sich für den Handelnden selbst erst einmal wie nebensächliche Nebenprodukte seines Tuns darstellen mögen»[27]. Die Person, der je andere Jemand oder Wer, anders gesagt, stellt sich im *Wie* seines Tuns heraus, in dem, was nicht in der Mittel-Zweck-Relation aufgeht. Dem korrespondiert eine aus diesem *Wie* hervorgehende *Geschichte* ohne Verfasser, für welche die politische Philosophie und die Geschichtsphilosophie immer neue «Welt- und Zeitgeister […]»[28] gefunden habe. In dieser Geschichte wird der Held des Handelns «ex post facto»[29], wie Arendt schreibt, flüchtig, einzigartig durch sein Sprechen und Handeln gegenüber der Mitwelt erfahren, das heißt: in seiner Biographie. In ihr enthüllt sich das «Wer».

Wenn nun einerseits Öffentlichkeit, das Handeln, Sprechen und Erscheinen in ihr und die damit – dem griechischen Verständnis nach – erst mögliche Freiheit von Arendt nicht von ungefähr als theatral vorgestellt wird – was im englischen Begriff des «actings»[30] sehr viel deutlicher wird als in seiner deutschen Übersetzung als «Handeln» – so liegt Arendts emphatische Privilegierung des Dramas, des Theaters und der Tragödie gegenüber allen anderen Künsten, als «politischer Kunst par excellence»[31], nahe. In der deutschen Übersetzung betont Arendt sie im lediglich hier zu findenden Satz: «Die Bühne des Theaters ahmt in der Tat die Bühne der Welt nach, und die Schauspielkunst ist die Kunst 'handelnder Personen'»[32]. Er übersetzt den sehr viel einfacher gefassten englischen Halbsatz «that play-acting actually is an imitation of acting»[33], der seinerseits die im Titel des Paragraphen verwendete Formulierung von den «enacted stories»[34] aufgreift, deren Bezug auf das Handeln in der deutschen Übersetzung in «die in ihm dargestellten Geschichten»[35] verlorengeht. Die englische Wortwahl legt nahe, was erst die deutsche Hinzufügung explizit macht, dass Arendt die Theaterbühne als mimetische Wiederholung der Weltbühne des öffentlichen Handelns begreift, die sie ihrerseits in Termini des antiken Theaters – und genauer: der Tragödie – beschreibt. Handeln ist Schauspielen auf der Weltbühne. Schauspielen ist Handeln auf dem Theater.

27 *Ebd.*
28 *Ebd.*, S. 176.
29 *Ebd.*, S. 178.
30 Hannah Arendt, *The Human Condition*, a.a.O., S. 181-188.
31 *Ebd.*, S. 180.
32 *Ebd.*, S. 179.
33 Arendt, *The Human Condition*, a.a.O., S. 187.
34 *Ebd.*, S. 181.
35 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 171.

Nun wird allerdings die Übertragung der antiken, von Aristoteles abgeleiteten Vorstellung vom Theater der Tragödie dadurch kompliziert, dass Arendt eine, höflich ausgedrückt, sehr eigene Deutung von dessen Poetik ihrer eigenen Valorisierung der Tragödie zugrunde legt. Diese muss sie, gleichsam *en passant*, mit entwickeln: Sie schreibt im Anschluss an den zitierten Satz: «But the imitative element lies not only in the art of the actor, but as Aristotle rightly claims, in the making or writing of the play, at least to the extent that the drama comes fully to life only when it is enacted in the theatre»[36]. Einerseits wird hier die aristotelische Privilegierung des geschriebenen Dramas gegenüber der Aufführung wiederholt, andererseits ihr dann aber im gleichen Zug grundlegend widersprochen, insofern das Drama Arendt zufolge der Aufführung bedarf – was allerdings von Arendt merkwürdiger Weise nicht als der Widerspruch gegen Aristoteles formuliert wird, der es doch eigentlich ist. Arendt fährt fort: «Only the actors and speakers who re-enact the story's plot can convey the full meaning, not so much of the story itsself, but of the 'heroes' who reveal themselves in it»[37]. Hier wird nun deutlich, warum Arendt anders als Aristoteles der Opsis, der Aufführung, eigene Bedeutung zumisst, ja in ihr das Politische des Theaters zu entdecken glaubt: Erst im *Re-enactment*, als das sie die Inszenierung des Dramentexts auf der Bühe bezeichnet, wird über das hinaus, 'was' die Helden tun, was ihr Charakter oder ihr Typus ist, die Art und Weise ihres Handelns und darüber vermittelt ihr 'wer' erkennbar. Erst hier wird die 'ungreifbare Identität' der Handelnden, das, was mit Blick auf die Weltbühne zuvor als «Biographie»[38] bezeichnet wurde, erkennbar. In der deutschen Übersetzung fasst sie dies im Gegensatz zum bereits im «reinen Erzählen» wiedergebbaren «Gang der Handlung» als «das So-und-nicht-anders-Sein der handelnden Personen», was sie zugleich als «Identität» bezeichnet, die «nur durch ein Nachahmen des wirklichen Handelns vorgeführt werden» könne, insofern sie sich der Verallgemeinerung, der Verdinglichung und der Transfigurierung in ein anderes Medium entziehe[39]. Nur im «lebendigen Verlauf der Vorführung» könne «die politische Sphäre menschlichen Lebens überhaupt soweit transfiguriert werden, daß sie sich der Kunst eignet»[40].

36 Arendt, *The Human Condition*, a.a.O., S. 187. Tatsächlich vertritt Aristoteles in seiner Poetik exakt die entgegengesetzte Ansicht, wenn er davon ausgeht, dass die Opsis vernachlässigt werden könne. Vgl. Aristoteles, *Die Poetik*, hrsg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Reclam, Stuttgart 1982, S. 24 f.

37 Arendt, *The Human Condition*, a.a.O., S. 187.

38 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 178.

39 *Ebd.*, S. 179.

40 *Ebd.*, S. 180.

An dieser Darstellung fällt auf, dass Arendt in der deutschen Übersetzung, der bemerkenswerter Weise ebenso wie der deutschen Übersetzung von *Eichmann in Jerusalem* ein Brecht-Zitat vorweggestellt ist, in eben dem Moment, in dem sie das «Wer-Sein», «Jemand-Sein» oder das «lebendige Wesen» zu kennzeichnen sucht, vielleicht nicht zufällig auf eine an Brecht erinnernde Formulierung verfällt. Hatte dieser vom Schauspieler ein Agieren gefordert, das in jedem Moment das «Nicht sondern»[41] vorführt, dass er nicht dies, sondern jenes tut, was auch impliziert, dass die Möglichkeit erhalten bleibt, dass anders gehandelt werde[42], so sieht sie korrespondierend den Mehrwert der Aufführung darin, dass wir, wie gesagt, das «So-und-nicht-anders-Sein»[43] zu sehen bekommen, etwas, was nicht im *Was* der Handlung, nicht im zielgerichteten Tun, nicht in der Story sichtbar wird, sondern lediglich in deren wiederholender Aufführung, im «Re-enactment». Erst hier werden wir der spezifischen Handlungsweise gewahr, durch die *ex post facto* der Held im Handeln in seiner Biographie, seinem *Wer*, seiner Identität erkennbar wird. Sie setzt dies mit Blick auf die griechische Tragödie auch vom Chor ab, der ihrer Auffassung nach im Unterschied zum handelnden Helden nichts nachahmt, sondern vielmehr den «allgemeinen Sinn der dargestellten Geschichte wie des Ganges der Handlung»[44] aussagt.

Gerade der vom Wortlaut her naheliegende Vergleich mit Brecht enthüllt nun aber auch den blinden Fleck dieses philosophischen Theaterverständnisses: Wenn Handeln Schauspielen auf der Weltbühne ist und Schauspielen Handeln auf dem Theater, dann müsste Arendt konsequenter Weise auch das Schauspielen selbst als Handeln mitbedenken: Dass ein Schauspieler nicht lediglich *etwas* darstellt bzw. «enacts stories», sondern dass dieses «enacting» im Zug des «re-enactments» auf der Bühne auch *selbst* als Handlung zu begreifen ist. Sie lässt sich, anders ausgedrückt, die Unterscheidung zwischen aufgeführter Handlung und der Aufführung als Handlung bzw. zwischen Mimesis und Performanz entgehen, die Walter Benjamin in seinem von ihr nicht geschätzten Aufsatz über Brecht in den Worten gefasst

41 Bertolt Brecht, *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, in Ders., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.2: *Schriften 2. Schriften 1933-1942*, hrsg. v. Werner Hecht – Jan Knopf – Werner Mittenzwei – Klaus-Detlef Müller, Aufbau, Berlin-Weimar / Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, S. 641-659: 643.

42 Vgl. *ebd.*

43 Arendt, *Vita activa*, a.a.O., S. 179.

44 *Ebd.*; vgl. auch *ebd.*, S. 354, wo unter Verweis auf die «Problemata» 918 b 28 erläutert wird, dass der Chor Aristoteles zufolge «weniger nachahmt».

hatte: «Oberste Aufgabe einer epischen Regie ist, das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die im Aufführen überhaupt gegeben ist, zum Ausdruck zu bringen»[45]. Anders, in ihrer eigenen Begrifflichkeit, gesagt: Sie lässt sich das *Wer* des Schauspielers, dessen *Jemand-Sein* oder auch das *Personale* der Person entgehen, die Maske der Maske. Was sie sich damit entgehen lässt, ist aber just jene Erkenntnis, die sie in der Beschreibung des Prozesses gegen Eichmann in Jerusalem gewinnt. Sie enthält in Kontrast zu Arendts expliziter Theorie der Tragödie nicht weniger als eine – wenngleich implizite – Komödientheorie, welche das Komische als Paradigma der Modernitäts-Erfahrung exponiert: Das mit ihr verbundene Lachen als Ausdruck der Sprach- und Weltlosigkeit im Angesicht des Entsetzens im buchstäblichen Sinne – wie im übertragenen der Ent-setzung. Es ist diese aus der Erfahrung der Gegenwart gewonnene, im Bericht vom Prozess gegen Eichmann enthaltene implizite Theatertheorie Arendts, die ich nun näher untersuchen möchte.

3. Der Judenmord als Menschheitsverbrechen und Zäsur

Eichmann in Jerusalem ist bekanntlich ein buchlanger Essay über den Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem, in dem zum einen dieser Prozess, zum zweiten Eichmanns Rolle bei der Judenvernichtung und zum dritten dieses Staatsverbrechen selbst in seiner Planung und administrativen Organisation dargestellt wird. Er beginnt mit dem Erscheinen der Richter, angekündigt durch den Gerichtsdiener[46], und er endet mit Arendts eigenem Richterspruch[47]. Nach seinem Erscheinen stieß der Essay aus mehreren Gründen auf scharfe Kritik, speziell bei den jüdischen Gemeinden in den USA, Europa und Israel, aber auch unter Historikern: Arendt prangert darin die Mitverantwortung der Judenräte und jüdischen Organisationen bei Deportation und Vernichtung an[48]. Sie weist auf das Zusammenspiel zionistischer Positionen mit der nationalsozialistischen Politik der Separation hin. Sie kritisiert die Instrumentalisierung der Judenvernichtung durch die israelische Regierung und spricht dem Gericht in Jerusalem die Zuständigkeit ab. Diese Punkte trugen ihr den Vorwurf des jüdischen Masochis-

45 Vgl. Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater? <1> Eine Studie zu Brecht*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, Bd. II.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, S. 519-531: 525.

46 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 69.

47 *Ebd.*, S. 402-404.

48 Vgl. *ebd.*, S. 206-230.

mus und der mangelnden «Liebe zum jüdischen Volk»[49] ein. Darüber hinaus wurden ihr historische Ungenauigkeiten, die schwer haltbare Auflösung der Begriffe von Volk und Territorium, nicht hinreichend belegte Informationen und falsche Einschätzungen sowie die nicht immer ausgewiesene Übernahme historischer Erkenntnisse, speziell aus der großen Studie Raul Hillbergs[50], vorgehalten. Auch ließen später genauer aufgearbeitete Quellen deutlich werden, dass die Hypothese, Eichmann sei lediglich ein Schreibtischtäter, ebenso einer Revision bedurfte wie die ex- und implizite Faschismustheorie Arendts[51]. Alle diese Punkte bedürfen, wie mir scheint, keines weiteren Kommentars. Sie wurden seit dem Erscheinen des Buches ausführlich diskutiert und sind mittlerweile ebenso wie der Essay selbst Geschichte[52].

Dagegen verdienen zwei Einschätzungen, die man als zentrale gedankliche Positionen Arendts bezeichnen kann, weiterer Aufmerksamkeit: «Die Einschätzung der Judenvernichtung als eines Verbrechen(s) gegen die Menschheit [...], verübt am jüdischen Volk»[53], und die in der deutschen Ausgabe schon am Untertitel *Ein Bericht von der Banalität des Bösen* erkennbare Kritik an der Verkennung Eichmanns durch die israelische Anklage, die in ihm einen großen Verbrecher oder dämonischen Helden des Bösen, einen Richard III. oder Macbeth, sehen wollte, statt in ihm das neue Phänomen des Funktionärs, Schreibtischtäters, des «Verwaltungsmörders»[54] zu erkennen, hinter dessen nichtigen Aussagen sich nicht mehr als das verbarg, wozu er sich bekannte. Diese beiden Einschätzungen sind nicht nur der zentrale Gegenstand der Argumentation des Buches, sondern sie prägen auch dessen Ton.

49 Scholem, zit. nach Hans Mommsen, *Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann*, in Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 9-48: 18. Vgl. Hannah Arendt – Gershom Scholem, *Der Briefwechsel*, Jüdischer Verlag, Berlin 2010; Deborah Nelson, *Hannah Arendt: Irony and Atrocity*, in Dies., *Tough Enough: Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil*, The University of Chicago Press, Chicago 2017, S. 45-71, insb. 49-55.

50 Vgl. Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Quadrangle Books, Chicago 1961.

51 Vgl. Deborah E. Lipstadt, *The Eichmann Trial*, Schocken Nextbook, New York 2011; Timothy Snyder, *Black Earth: The Holocaust as History and Warning*, Tim Duggan Books, New York 2015.

52 Ein Überblick über die Forschungsdiskussion kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht gegeben werden. Vgl. dazu: *Hannah Arendt Revisited: «Eichmann in Jerusalem» und die Folgen*, hrsg. v. Gary Smith, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000; *The Eichmann Trial Reconsidered*, ed. by Rebecca Wittmann, University of Toronto Press, Toronto 2021, darin insb. James E. Waller, *Coming to Terms with the «Banality of Evil»: Implications of the Eichmann Trial for Social Scientific Research on Perpetrator Behaviour,* S. 19-31.

53 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 391, vgl. auch *ebd.*, S. 377 f., 392 f., 397.

54 Vgl. *ebd.*, S. 398.

Ein Menschheitsverbrechen – ein «Verbrechen an der Menschheit»[55], und nicht, wie zuweilen übersetzt wurde, gegen die Menschlichkeit[56] – dies drückt im Zusammenhang von Arendts Schriften zunächst einmal jene «Beispiellosigkeit der Verbrechen»[57] und zugleich deren die Menschheit als Ganzes betreffenden Charakter aus, die sie im Interview in den Worten fasste: «Da ist irgend etwas passiert, womit wir alle nicht fertig werden»[58]. Als beispielloses, so gibt diese sehr präzise Formulierung zu bedenken, löst dieses Verbrechen noch den Begriff des Verbrechens zugunsten eines «irgend etwas» auf, als «Verbrechen an der Menschheit» betrifft es alle. Während die israelische Anklage den Mord an den europäischen Juden in die Tradition des Antisemitismus stellte[59], insistierte Arendt in ihrem Essay auf der Einsicht, dass der Jahrtausende alte Antisemitismus das Verbrechen zwar vorbereitet habe, dieses von ihm gleichwohl «qualitativ verschieden»[60] gewesen sei. Neu an diesem Verbrechen sei gewesen, dass das «Naziregime» erklärt habe, das deutsche Volk «gedächte das jüdische Volk überhaupt vom Erdboden verschwinden zu lassen»[61]. Dies sei ein «Verbrechen an der Menschheit im eigentlichen Sinne, nämlich an dem 'Status des Menschseins' oder an dem Wesen des Menschengeschlechts»[62]. Als Völkermord habe das Verbrechen des Judenmords «einen Angriff auf die menschliche Mannigfaltigkeit als solche» dargestellt, auf ein «Wesensmerkmal des Menschseins, ohne das wir uns Dinge wie Menschheit oder Menschengeschlecht nicht einmal vorstellen können»[63]. Als beispielloses Verbrechen, das einmal geschehen ist, bleibe es fortbestehen. Während sie sich entschieden gegen die Verallgemeinerung verwahrte, die sie in Enzensbergers Formulierung sah, wonach «Auschwitz 'die Wurzeln aller bisherigen Politik bloßgelegt' habe»[64], dass ergo das «ganze Menschengeschlecht […] schuldig»[65] sei

55 Vgl. *ebd.*, S. 391.

56 Vgl. zu dieser Unterscheidung Dan Diner, *Hannah Arendt Reconsidered: Über das Banale und das Böse in ihrer Holocaust-Erzählung*, in *Hannah Arendt Revisited*, a.a.O., S. 120-135.

57 *Ebd.*, S. 389.

58 Hannah Arendt, *Was bleibt?*, a.a.O., S. 24.

59 Vgl. Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 390.

60 *Ebd.*

61 *Ebd.*, S. 391.

62 *Ebd.*

63 *Ebd.*

64 Vgl. Hannah Arendt – Hans Magnus Enzensberger, *Politik und Verbrechen*, in «Merkur», 19 (April 1965), 205, S. 380-385: 380.

65 *Ebd.*, S. 381.

und deshalb keiner, während sie also darauf insistierte, dass das «Spezifische und Partikulare» benannt werden müsse, dass die Deutschen dieses Verbrechen an den Juden begangen hätten, gab sie zugleich zu bedenken, dass hier etwas passiert sei, was die Fundamente der gesamten Menschheit, ihres Wissens, ihrer Moral und ihrer Kunst, aushöhlte. Mit einiger Schlüssigkeit griff Philipp Lacoue-Labarthe diese Einschätzung auf, als er argumentierte, dass Auschwitz als 'Zäsur' im Sinne von Hölderlins Anmerkungen zum Ödipus und zur Antigone des Sophokles zu bezeichnen sei[66]. Bereits in ihrem Aufsatz *Die vollendete Sinnlosigkeit* aus dem Jahr 1950 hatte Arendt dementsprechend mit Blick auf die «Einrichtung der Konzentrations- und Vernichtungslager» von «gänzlich unerwartete(n) Phänomene(n)» gesprochen, welche die «unausgesprochenen Grundannahmen» der Sozialwissenschaften, ihre Axiome, ihr Begriffssystem zusammenfallen ließen und «eine der gegenwärtigen Gesellschaft und Politik angemessene Sicht der Dinge»[67] blockierten. Hatte sie in *Elemente und Ursprünge des Totalitarismus*[68] den Versuch unternommen, die Genese des Phänomens der Staaten- und Rechtlosen und *Die Aporien der Menschenrechte*[69], zuvorderst des obersten Menschenrechts, des «Rechts, Rechte zu haben»[70], zu entwickeln, eine Aporie, die darin zu sehen war und ist, dass jenes Recht, das alle anderen Rechte suspendiert, als universales Menschenrecht kategorisch durch keine seiner Universalität entsprechende positive Instanz verbürgt wird, so trägt sie in *Eichmann in Jerusalem* nach, welcher Ton dieser blockierten Sicht entspricht, und dies in seiner impliziten Theatertheorie, wie gesagt: einer Theorie der Komödie.

Mirjam Wenzel hat an *Eichmann in Jerusalem* die Nähe zu Brechts epischem Theater hervorgehoben, die sie an der wiederkehrenden Theaterterminologie festmacht[71]. Während Susan Sontag im Prozess

66 Vgl. zu Auschwitz als Zäsur: Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du Politique. Heidegger, l'art et la politique*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris 1987; Ders. – Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues 1991; Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Zäsur des Spekulativen*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 22 (1980-1981), hrsg. v. Bernhard Böschenstein – Gerhard Kurz, J.C.B. Mohr, Tübingen 1981, S. 203-231.

67 Hannah Arendt, *Die vollendete Sinnlosigkeit*, in Dies., *Israel, Palästina und der Antisemitismus*, Wagenbach, Berlin 1991, S. 77-94: 77.

68 Arendt, *Elemente*, a.a.O.

69 Hannah Arendt, *Die Aporien der Menschenrechte*, *ebd.*, S. 452-470.

70 Vgl. dazu ausführlich Werner Hamacher, *On the Right to Have Rights: Human Rights; Marx and Arendt*, in «The New Centennial Review», 14 (2014), 2, S. 169-214; Nikolaus Müller-Schöll, *Theater der Flucht – Theaterflucht. Brecht und die Krise der Menschenrechte*, in *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hrsg. v. Bettine Menke – Juliane Vogel, Theater der Zeit, Berlin 2018, S. 242-261.

71 Mirjam Wenzel, *Eichmann, Arendt und das Theater in Jerusalem. Zur Semantik*

eine dramatische Form gesehen habe, die in einer Anti-Klimax endete und bei der man die Katharsis vermisste[72], analysierte Arendt die mit dem Prozess verfolgte Politik der israelischen Regierung, die damit eine Geschichtsschreibung konsolidieren wollte, derzufolge das Erbe der sechs Millionen in der Aufgabe bestehe, «sicherzustellen, daß so etwas nie wieder geschehen wird»[73]. Eichmann als moderner Schreibtischtäter werde als exemplarisch angesehen, und es sei Arendt darum gegangen, «moralische und juristische Maßstäbe zu finden, mit denen das Ereignis des Holocaust und die Verhaltensweise Eichmanns adäquat erfasst werden könnten»[74]. Weiterhin mache sie die Leser zu Fachleuten für das historische Geschehen und etabliere als über der Blickachse zwischen Gericht und Zuschauerraum wachende höhere Instanz die Gerechtigkeit. Der emotionale Abstand zum Geschehen werde zum «Dreh- und Angelpunkt der eigenen Darstellung»[75]. Sie werde dabei zur «Beobachterin zweiter Ordnung im Sinne Luhmanns»[76]. In Szene gesetzt werde die Tätigkeit des Urteilens, die die Voraussetzung der Übernahme von Verantwortung sei.

Dies ist gut beobachtet, versäumt aber den entscheidenden Punkt: Dieser liegt darin, dass das israelische Gericht Eichmann exakt als Person im Sinne Arendts behandelt, als ein *ex post facto* zum – wenngleich bösen – Helden der Geschichte mutierten Verantwortlichen des Massenmords an den Juden. Dies ist die Verkennung, die Arendts Essay immer wieder von neuem anprangert. Was Arendt im Unterschied zur Anklage bemerkt, ist, dass in diesem Prozess keineswegs das *Wer* Eichmanns hervortritt, seine «Person» oder sein wirkliches Handeln, dass vielmehr Anklage und Angeklagter darin zusammenspielen, dass beide daran interessiert sind, die besondere Bedeutung Eichmanns zu erweisen: Die «phantastische […] Hypothese einer allumfassenden

des Theaters in der Rezeption des Eichmann-Prozesses, «HannahArendt.Net. Zeitschrift für politisches Denken», 6 (November 2011), 1/2, <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/61/78> (letzter Zugang: 4. Januar 2025). Vgl. zur Theatralik des Eichmann-Prozesses und seiner Inszenierung in Arendts Essay auch den dem Begriff des Urteils nachgehenden Aufsatz von Leora Y. Bilsky, *When Actor and Spectator Meet in the Courtroom: Reflections on Hannah Arendt's Concept of Judgement*, in «History and Memory», 8 (1996), 2, Fall/Winter, S. 137-173.

72 Susan Sontag, *Reflections on The Deputy*, in *The Storm over The Deputy*, ed. by Eric Bentley, Grove Press, New York 1964, S. 117-123.

73 Wenzel, *Eichmann*, a.a.O., S. 3. Zitiert wird dabei Moshe Dayan aus dem Zusammenhang einer Debatte über Waffenverkäufe Israels an Deutschland, die zur Zeit des Prozesses stattfand.

74 Wenzel, *Eichmann*, a.a.O., S. 4.

75 *Ebd.*

76 *Ebd.*, S. 5.

Verantwortung Adolf Eichmanns», welche die Anklage vorträgt, korrespondiert Eichmanns Neigung zur Angabe und «Wichtigtuerei»[77]. Immer wieder kommt Arendt darauf zurück, das Komische am Grauen zu betonen, die makabre Lächerlichkeit: «Superlative für Worte, die sinngemäß keinen haben können, waren Eichmanns Spezialität. […] In Eichmanns Mund wirkt das Grauenhafte oft nicht einmal mehr makaber, sondern ausgesprochen komisch. Komisch ist auch Eichmanns heldenhafter Kampf mit der deutschen Sprache, in dem er regelmäßig unterlag […]. Komisch sind auch die endlosen Sätze, die niemand verstehen kann, weil sie ohne alle Syntax Redensart auf Redensart häufen»[78]. Am sprechendsten scheint dabei die Entschuldigung, die er für seine wenig ergiebigen Aussagen gibt. «Amtssprache ist meine einzige Sprache»[79], was Arendt mit den Worten kommentiert, «dass Amtssprache […] eben gerade deshalb seine Sprache geworden sei, weil er von Haus aus unfähig war, einen einzigen Satz zu sagen, der kein Klischee war»[80]. Sie zitiert die Richter, die sein Sprechen als «leeres Gerede» bezeichnen – konstatiert aber, dass sie anders als jene nicht glaube, «daß dieses Leere vorgetäuscht war und daß der Angeklagte dahinter Gedanken zu verbergen wünschte, die zwar abscheulich, aber nicht leer waren»[81]. Sie kommt wiederholt auf Passagen aus dem Verhör zu sprechen, die 'komisch' wirken, weil er etwa annimmt, dass er 'normales, menschliches' Mitgefühl für sein Pech finden wird, nicht Polizeichef einer deutschen Stadt geworden zu sein. «Gelegentlich bricht die Komik in das Grauen ein und bringt dann Geschichten hervor, an deren Wahrheit kaum zu zweifeln ist, deren makabre Lächerlichkeit aber alles übertrifft, was dem Surrealismus zu diesen Dingen je hätte einfallen können»[82]. Sie hebt die unfreiwillige Komik noch seiner letzten Worte hervor, die formuliert waren wie ein Nachruf – und dabei übersahen, dass es einer auf die eigene Person war[83]. Alles dies kulminiert in ihrer Einschätzung:

> Trotz der Bemühungen des Staatsanwalts konnte jeder sehen, daß dieser Mann kein 'Ungeheuer' war, aber es war in der Tat sehr schwierig, sich des Verdachts zu erwehren, daß man es mit einem Hanswurst zu tun hatte. Und da dieser Verdacht das ganze Unternehmen ad absurdum geführt hätte

77 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 122.
78 *Ebd.*, S. 124 f.
79 *Ebd.*, S. 125.
80 *Ebd.*
81 *Ebd.*
82 *Ebd.*, S. 127.
83 Vgl. *ebd.*, S. 371.

und auch schwer auszuhalten war angesichts der Leiden, die Eichmann und seinesgleichen Millionen von Menschen zugeführt hatten, sind selbst seine tollsten Clownerien kaum zur Kenntnis genommen und fast niemals berichtet worden[84].

Die Einsicht, die Arendt im Prozeß gegen Eichmann zuteil wird, ist, mit anderen Worten, die bereits erwähnte Möglichkeit, dass sich das Personenhafte der Person verselbständigen kann. Dann erscheint an der Stelle der Wirklichkeit der Person im Handeln und Sprechen das leere Maskenspiel[85]. Sehr präzise ordnet Arendt diese Möglichkeit der Komödie und dem Komischen zu und bezeichnet dementsprechend Eichmann als «Hanswurst»[86]. Im Unterschied zu dem Schauspieler, wie er Arendt in ihrer vom 18. Jahrhundert geprägten Sicht auf die Antike vor Augen steht, zeichnet sich der im frühen 18. Jahrhundert von Gottsched und der Neuberin in Wort und Tat von der Bühne vertriebene Hanswurst dadurch aus, dass hier eine Maske – diejenige des Harlekins oder einer anderen *Commedia dell'Arte*-Figur – in unzählige andere Rollen schlüpft, die der Hanswurst auf der Bühne zitiert, parodiert, variiert[87]. Eine Maske steht hier für eine Maske – ohne Möglichkeit des Rückbezugs auf eine personale Identität. Das, was den Schauspieler der Tragödie die Biographie im Sinne Arendts darstellen lässt, das *Jemand*-Sein oder *Wer*-Sein, verselbständigt sich hier zum leeren Maskenspiel, und dies bis zu jenem Grad, dass Hegel mit gutem Grund – oder eher: mit Erkenntnis der Grundlosigkeit – in der Komödie das Ende der Kunst sah[88]. Nicht ganz von ungefähr bezeichnet Jean Paul den Hanswurst als «Chor der Komödie»[89]: Er gleicht dem Chor, wie Arendt ihn versteht, darin, dass er nichts Eigenes zur Aufführung bringt. Er unterscheidet sich, so begriffen, von Arendts Chor aber dadurch, dass er auch nichts Allgemeines vorträgt. Vielmehr verbirgt sich hinter seiner Maske buchstäblich

84 *Ebd.*, S. 132.

85 Vgl. dazu die Auseinandersetzung mit der in diesem Sinne zu verstehenden Komödie in Hegels *Phänomenologie des Geistes* bei Werner Hamacher, *(Das Ende der Kunst mit der Maske)*, in *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000, S. 121-155.

86 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 132.

87 Vgl. dazu ausführlich Nikolaus Müller-Schöll, *Der Chor der Komödie. Zur Wiederkehr des Harlekin in Theater und Performance der Gegenwart*, in *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Nikolaus Müller-Schöll – André Schallenberg – Mayte Zimmermann, Theater der Zeit, Berlin 2012, S. 189-201.

88 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Ullstein, Berlin 1970, S. 412. Vgl. Hamacher, *(Das Ende der Kunst mit der Maske)*, a.a.O., S. 121.

89 Müller-Schöll, *Der Chor der Komödie*, a.a.O., S. 189.

nichts. Wenn die Tragödie Arendt zufolge als «politische Kunst par excellence» der Antike gelten konnte, so tritt in der von Arendt erfahrenen Moderne – nach der Auflösung der antiken Öffentlichkeit im Christentum, nach ihrem Absterben in der modernen, weltlosen Massengesellschaft, vor allem aber 'nach Auschwitz' – an ihre Stelle die in diesem Sinne verstandene Komödie bzw. das Komische. Es steht dabei für die Erfahrung des radikalen Erfahrungsverlusts, für den Zusammenbruch der Erfahrung im Angesicht eines in seiner Art singulären Menschheitsverbrechens und des mit ihm verbundenen Welt- und Sprachverlusts.

4. Hannah Arendts Lachen

Hannah Arendts «Lachen», das auf die mit dem Grauen einhergehende Komik antwortet, blieb nicht unbemerkt[90], ja es war, wie die eingangs zitierte Interviewäußerung verdeutlicht, über alle schon erwähnte Kritik an ihrem buchlangen Essay hinaus in besonderem Maße Stein des Anstoßes und dies weit über Arendts Lebzeiten hinaus. Hier seien nur zwei Kritiker und ein Verteidiger Arendts erwähnt, weil in der Differenz zu ihnen das Lachen Arendts, sein Anlass und seine über den konkreten Fall hinausweisende Bedeutung noch genauer bestimmbar wird. In einem seinerzeit unveröffentlichten

90 Vgl. *Das Lachen. Aus Karl Jaspers' Manuskript zum Buchprojekt* «*Vom Unabhängigen Denken. Hannah Arendt und ihre Kritiker*», «Marbacher Faksimile» 47, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach 2006. Tilman Krause, *Hannah Arendts Lachen*, in «Die Welt», 14. Oktober 2006, <https://www.welt.de/print-welt/article159323/Hannah-Arendts-Lachen.html> (letzter Zugang: 21. Dezember 2024); Volker März, *Das Lachen der Hannah Arendt*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2006; Heinrich Matzneller, *«...dass ich da noch lachen kann». Hannah Arendt, eine jüdische Denkerin und der Holocaust*, Universität Wien, Magisterdiplomarbeit 2008; Yasco Horsman, *Arendt's Laughter. Theatricality, Pedagogy, and Comedy*, in Ders., *Theaters of Justice. Judging, Staging, and Working Through in Arendt, Brecht and Delbo*, Stanford University Press, Stanford University Press 2010, S. 15-45; Ingrid Gilcher-Holtey, *Das Lachen der Hannah Arendt (1906-1975)*, in *Gesichter der Demokratie. Porträts zur deutschen Zeitgeschichte*, hrsg. v. Bastian Hein – Manfred Kittel – Horst Möller, Oldenburg Verlag, München 2012, S. 211-226; Debora Nelson, *Hannah Arendt: Irony and Atrocity*, in Dies., *Tough Enough. Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2017, S. 45-71; Kerstin Steitz, *And Hannah Laughed: The Role of Irony in Hannah Arendt's* Eichmann in Jerusalem, in *A Club of Their Own: Jewish Humorists and the Contemporary World*, ed. by Eli Lederhendler – Gabriel N. Finder, «Studies in Contemporary Jewry» (New York, 2016; online ed., Oxford Academic, 20. Oktober 2016),<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190646127.003.0009> (letzter Zugang: 21. Dezember 2024).

Text aus den späten 1970er-Jahren analysiert Hans Blumenberg den Eichmann-Prozess als die Schaffung eines Nationalmythos[91]. Auf dem Weg eines Rituals des Sündenbocks, so Blumenbergs Deutung, sei Eichmann hier als der «bezwungene notwendige Feind»[92] definiert worden, durch dessen legitime Tötung dann in einem singulären Ereignis, einem «Ausnahmezustand»[93], wie er mit dem durch Carl Schmitt geprägten Begriff schreibt, den «Opfern» der Juden der «einzig noch mögliche(n) Sinn»[94] verliehen und die Legalität des israelischen Staates nachträglich eingesetzt worden sei: Als Nation, die sich a posteriori in der Konstruktion dieses Gründungsmythos durch die Tötung jenes Feindes – das einzige Todesurteil, das in Israel jemals gefällt worden sei – legitimierte, der ihr Volk auslöschen wollte. Er spricht von einer «kathartische(n) Bedeutung des staatlichen Aktes»[95]. Dabei sei Eichmann nur als «Figur» des Feindes des jüdischen Volkes von Interesse gewesen.

Eichmann, der im Herzen des Staates, der ohne ihn nicht entstanden wäre, gerichtet wurde, konnte vor diesem Gericht nur als Phänotyp der Unscheinbarkeit stehen. Er wurde das sich selbst entsubstantiierende Phantom einer Figur, die Geschichte erst 'gemacht' haben konnte, wenn es gelungen war, sie zu fangen und zu töten. Deshalb durfte niemals gesagt werden, dieser Mann sei ein Hanswurst gewesen[96].

Blumenberg vergleicht Eichmanns Funktion mit derjenigen, die Freud zufolge Moses für die Gründung des Judentums hatte. Er wirft Arendt damit vor, dass sie – wie Freud in seinem Aufsatz *Der Mann*

91 Hans Blumenberg, *Moses der Ägypter*, in Ders., *Rigorismus der Wahrheit. «Moses der Ägypter» und weitere Texte zu Freud und Arendt*, hrsg. v. Ahlrich Meyer, Suhrkamp, Berlin 2015, S. 7-21: 18; vgl. auch Helmut Mayer, *Sie hätte dieses Buch nie schreiben dürfen*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 32, 7. Februar 2015, S. 12.

92 Blumenberg, *Moses der Ägypter*, a.a.O., S. 18.

93 *Ebd.*, S. 16; vgl. dazu auch die Anmerkung des Herausgebers, der schreibt: «Der Begriff des 'Ausnahmezustands' ist, wie Blumenberg wußte, durch seinen Gebrauch bei Carl Schmitt belastet», *ebd.*, S. 40. Ihm dürfte entgangen sein, dass Blumenberg nicht trotz dieses Gebrauchs, sondern wegen diesem den Begriff wählte, ist doch seine Beschreibung des Politischen, ohne dass er das kennzeichnet, in dessen Rückbezug auf die Gründungsfigur des Feindes Carl Schmitts Theorie geschuldet. Vgl. zu Blumenbergs Austausch mit Schmitt auch: Hans Blumenberg – Carl Schmitt, *Briefwechsel 1971-1978 und weitere Materialien*, hrsg. v. Alexander Schmitz – Marcel Lepper, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997.

94 Vgl. Blumenberg, *Moses der Ägypter*, a.a.O., S. 18.

95 Hans Blumenberg, *Durfte Eichmann als Hanswurst verharmlost werden?*, in Ders., *Rigorismus der Wahrheit*, a.a.O., S. 76-77: 76.

96 Blumenberg, *Moses der Ägypter*, a.a.O., S. 20.

Moses und die monotheistische Religion[97] – eine Wahrheit ausgesprochen habe, die niemand hören wollte, weil sie an die Substanz der in diesem nachgeholten grundlegenden Tötungsakt vollzogenen Gründung gehe. Blumenberg macht sich dabei implizit die Hypothese Carl Schmitts von einem eigenständigen Bereich des Politischen zu eigen, der durch die Entgegensetzung von Freund und Feind definiert wird, die ihrerseits zurückgeht auf «die reale Möglichkeit der physischen Tötung» im Krieg[98]. Seine Kritik zielt darauf ab, Arendt vorzuwerfen, dass sie aufgrund ihres Soziologismus und Moralismus exakt auf dem Gebiet, das sie für sich reklamiert hatte, versagt hat, auf jenem des Politischen[99].

Shoshana Felman kritisiert Arendts Verkennung der Funktion des Prozesses, die darin gelegen habe, erstmals den jüdischen Opfern eine Stimme zu verschaffen, Opfergeschichte performativ zu generieren, statt, wie noch in den Nürnberger Prozessen, Tätergeschichte zu schreiben[100]. Der Prozess habe den Staat Israel zur Voraussetzung gehabt und die Geschichte der Opfer nicht ermittelt, sondern allererst geschaffen. Er sei als Akt des *Empowerments*[101] zu begreifen und als Gewinnung von Sprache, als Produktion eines menschlichen Narrativs der Shoah: «an empowering and proudly shared political and moral identity [...] the acquisition of semantic authority is what the trial was about»[102]. Arendt habe die Funktion des Prozesses, «monumentale Geschichte»[103] im Sinne Nietzsches zu schreiben, hier die geheime der Toten, nicht erkannt. In ihrer Ablehnung von Gefühlen, Emotionen und Selbstdarstellung im Gerichtssaal erweise sie sich im Unterschied zu ihren israelischen

97 Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*, in Ders., *Studienausgabe*, Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Fischer, Frankfurt a.M. 1982, S. 455-581.

98 Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Dunker § Humblot, Berlin 1932, S. 20, 26, 28 und insb. 33, wo die hier zitierte Wendung zu finden ist. Vgl. insb. dazu auch Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris 1994, S. 142 f.

99 Vgl. Blumenberg, *Rigorismus der Wahrheit*, a.a.O., S. 18, 77 f., 85. Vgl. auch Martin Jay, *Against Rigor: Hans Blumenberg on Freud and Arendt*, in *Transatlantic Theory Transfer: Missed Encounters*, «New German Critique», 132 (November 2017), 44, 3, S. 123-144.

100 Shoshana Felman, *Theatres of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann Trial, and the Redefinition of Legal Meaning in the Wake of the Holocaust*, in «Critical Inquiry», 27 (Winter 2001), S. 201-238; Dies., *A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law*, in Dies., *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2002, S. 130-166.

101 Vgl. Felman, *Theatres of Justice*, a.a.O., S. 232 f.

102 *Ebd.*, S. 233.

103 *Ebd.*, S. 212-215, 219 f.

Antipoden, zu Ben Gurion und dem Staatsanwalt Gideon Hausner[104], als jurisprudentisch konservativ.

Blumenbergs und Felmans kritische Positionen stimmen implizit oder explizit mit jenen überein, die dem Prozess die Funktion eines «tragic drama»[105] oder eine «Tragödie»[106] zuwiesen, die mit einer Art Aufhebung, Sinnstiftung, ja Versöhnung endet, eben der Gründung des Staates Israel[107]. Felman kommt dabei Blumenbergs Argumentation sehr nahe, wenn sie mit Cover[108] davon ausgeht, dass jede Gemeinschaft «builds its bridges with the materials of sacred narrative that take as their subject much more than what is commonly conceived as legal»[109]. Wo Blumenberg im Prozess eine Art tragischer Mythenstiftung sieht, vergleicht Felman ihn hier mit der Einsetzung einer heiligen Erzählung. So oder so geht es um die Grundlegung der Legalität, um den Ausnahmezustand, in dem das Recht eingesetzt wird.

Zu den ersten, die Arendt gegen den Vorwurf verteidigten, der ihr speziell für ihr Lachen und ihre Ironie gemacht wurde, gehörte Karl Jaspers. In einem Kapitel seines unveröffentlicht gebliebenen Buchprojekts «Vom unabhängigen Denken. Hannah Arendt und ihre Kritiker» unterscheidet er verschiedene Formen des Lachens – das vitale, das feindselige, das geistvolle Lachen – und setzt Arendts Lachen von diesen als eines ab, zu dem sie durch alles dieses Lachen findet. Er spricht von einem «liebenden, geraden Lachen» und antwortet den Kritikern Arendts mit dem Hinweis:

> Durch das Buch geht ein leises Lachen (der Ironie), das das Komische gerade darum zur Geltung bringt, um fühlbar zu machen, wo eigentlich der Ernst liegt, – ein mächtiges, befreiendes Lachen, das in dem was so schauerlich ist, die Komik wahrnimmt: Wenn statt des erwarteten Teufels bloß ein nichtiges, psychiatrisch ganz verarmtes, bis an den Galgen von Clichés seiner Gedankenlosigkeit beherrschtes, phantasieloses, von seiner Borniertskarriere besiegtes Wesen sich zeigt[110].

104 Vgl. ausführlicher zu Hausners Rolle Yechiam Weitz, *In the Name of Six Million Accusers: Gideon Hausner as Attorny-general and His Place in the Eichmann Trial*, in «Israel Studies», 14 (2009), 2, S. 26-49.

105 Vgl. Susan Sontag, *Reflections on the Deputy*, a.a.O.

106 Vgl. Lionel Abel, *The Aesthetics of Evil: Hannah Arendt on Eichmann and the Jews*, in «Partisan Review», 30 (Summer 1963), S. 211-230.

107 Vgl. zur Gattungsfrage auch Horsman, *Arendts Laughter*, a.a.O., S. 25 f.

108 Robert Cover, *Violence and the Word*, in Ders., *Narrative, Violence and the Law: The Essays of Robert Cover*, ed. by Minow – Michael Ryan – Austin Sarat, Ann Arbor (MI) 1992, S. 203-238.

109 Robert Cover, zit. nach Felman, *Theatres of Justice*, a.a.O., S. 236.

110 Jaspers, *Vom unabhängigen Denken*, a.a.O.; ähnlich argumentiert Ingrid Gilcher-

Gegen eine solche Souveränitätsgeste oder ein solches, «mächtiges, befreiendes» Lachen im Angesicht von Eichmann wäre allerdings an Adornos mit Blick auf Chaplin, Brecht und andere geschriebene Bemerkung zu erinnern, wonach sich über das «Läppische, Schmierenkomödiantische, Subalterne, die Wahlverwandtschaft Hitlers und der Seinen mit Revolverjournalismus und Spitzeltum» nicht lachen lasse: «Komödien über den Faschismus», so Adorno, «machten sich zu Komplizen jener törichten Denkgewohnheit, die ihn vorweg für geschlagen hält, weil die stärkeren Bataillone der Weltgeschichte gegen ihn stünden. Die Stellung des Siegers zu beziehen, ziemt am letzten den Gegnern der Faschisten, welche die Pflicht haben, in nichts denen zu gleichen, die in jener Stellung sich verschanzen»[111].

Aber treffen die Kritiken Blumenbergs und Felmans und trifft Jaspers' von persönlicher Zuneigung oder Sympathie für die «Lieblingsschülerin»[112] getragene Charakterisierung überhaupt, was sich in Arendts Lachen und ihrer Ironie niederschlägt? Versäumen sie nicht – in einer für Philosophen vielleicht charakteristischen Weise – die Einsicht, die in diesem Lachen liegt? Arendts Lachen bezieht sich konkret auf das, was sie in den Protokollen Eichmanns liest. Sein Anlass ist, wie man mit Theorien des Lachens formulieren könnte, die Inkongruenz zwischen der eigenen Erwartung wie auch der Inszenierung Eichmanns durch das israelische Gericht, speziell durch dessen Ankläger, den Staatsanwalt Hausner, auf der einen Seite, und der faktischen Nichtigkeit dessen, was in den umfangreichen Protokollen zutage tritt, auf der anderen[113]. Die Anklage nimmt dabei in gewisser Hinsicht – stellvertretend für den israelischen Staat und die entsprechend präparierte Weltöffentlichkeit – jene Haltung ein, die Arendt noch in ihrer *Vita activa* eingenommen hatte, die eines Tragödienzuschauers. Sie sieht aber tatsächlich ein «Schauspiel […], dessen Ende im voraus [sic] feststeht»[114], und einen «Helden», dessen Sprache die «Amtssprache»[115] ist, eine Ansammlung von

Holtey, die Arendts Lachen als Geste der Souveränität interpretiert, ihre Ironie als Mittel der Distanzierung. Vgl. Gilcher-Holtey, *Das Lachen*, a.a.O.

111 Theodor W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?*, in Ders., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, S. 599-606: 604.

112 Vgl. Krause, *Hannah Arendts Lachen*, a.a.O.

113 Vgl. zur Theorie des Lachens über das Nichtige im offiziell Geltenden und das Geltende im offiziell Nichtigen *«Das Lachen ist die kleine Theodizee». Odo Marquard im Gespräch mit Steffen Dietzsch*, in *Luzifer lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, hrsg. v. Steffen Dietzsch, Reclam, Leipzig 1993, S. 8-21: 12.

114 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, a.a.O., S. 388.

115 *Ebd.*, S. 125.

Zitaten, Clichés und Stereotypen. Kurz: Sie sieht eine Komödie. Über sie lacht Hannah Arendt, zunächst privat, dann – in Gestalt ihres Essays und mehr noch in ihrem Bekenntnis vor der Fernsehkamera – öffentlich.

5. Die Zäsur – ein Menschheitsverbrechen

Was Felman, Blumenberg und eine große Zahl von Kritikern Arendt vorwarfen, kann nicht zuletzt auf die erwähnte These gebracht werden, dass sie aus einem Verbrechen an den Juden ein Menschheitsverbrechen gemacht habe. Blumenberg argumentiert, dass damit die zentrale Funktion des Eichmannprozesses verkannt bzw. torpediert werde, die für ihn, wie gesagt, in der nachgeholten Staatsgründung im Ausnahmezustand liegt. Felman hält Arendt vor, dass sie die spezifische Funktion des Prozesses für die jüdischen Opfer nicht verstanden habe, ihre Perspektive darstellen zu können und dafür bei der Weltöffentlichkeit Gehör zu finden. Beide Vorhaltungen sind in sich schlüssig, verfehlen aber Arendts Einsicht, die weit über das hinausgeht, was Felman und Blumenberg, vielleicht aufgrund ihrer Parteinahme für die Opfer bzw. für den israelischen Staat, in Arendts Essay zu erkennen vermochten.

Wenn Arendt indirekt von einem Schauprozess und implizit von einer Komödie spricht, dann spricht sie diesem Prozess und diesem Theater damit keineswegs die Berechtigung ab. Allerdings dürfte sie nicht wie Blumenberg akzeptiert haben, dass dieser Prozess eben nichts als ein politischer war, vielleicht auch deshalb, weil sie den auf Feindschaft aufbauenden Begriff des Politischen, wie ihn Blumenberg unausgewiesen von Schmitt übernimmt, vermutlich ebenso rundweg abgelehnt hätte wie eine auf dem Prinzip des Sündenbocks bzw. des tragischen Opfers beruhende Staatsgründung und den Rückgriff auf nicht weiter befragbare heilige Narrative. Im Einklang mit Brecht dürfte ihr klar gewesen sein, dass eine auf dem Prinzip der Unterscheidung von Freund und Feind basierende Staatsgründung letztlich in dem zum Feind erklärten Anderen eine Logik in Gang setzen musste, die um ihrer eigenen Legitimationsgrundlage willen immer neue Feinde zu definieren zwang[116] und insofern letztlich in

116 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll, *Der Eingriff ins Politische. Bert Brecht, Carl Schmitt und die Diktatur auf der Bühne*, in *drive b: brecht 100. Theater der Zeit Arbeitsbuch*, «The Brecht Yearbook» 23, hrsg. v. Marc Silberman, Theater der Zeit, Berlin 1997, S. 113-117; Ders., *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Stroemfeld, Frankfurt

diesen Feinden ihre «eigene Frage als Gestalt»[117] schuf[118]. Arendt genügte vermutlich auch nicht, dass die Opfer, denen ja über die israelische Öffentlichkeit hinaus nicht zuletzt ihre Berichterstattung Gehör verschaffte, dieses Gehörtwerden nur im Rahmen einer nationalstaatlich verfassten Gerichtbarkeit zugestanden bekamen. Die Berechtigung, die sie im Prozess gesehen und in seiner Beschreibung als Komödie zum Ausdruck gebracht haben dürfte, fand sich für sie nicht in einer *contre coeur* behaupteten politischen Funktion oder in der individuellen Bewältigung von Traumata, sondern vielmehr in dem, worauf dieser Prozess *modo negativo* in seiner ihr Lachen hervorrufenden Form hindeutete: Auf das Fehlen eines internationalen Gerichtshofs und einer die Menschenrechte sichernden Instanz jenseits der Nationalstaaten, der bzw. die anderes als einen Schauprozess abhalten und allererst für jene 'Menschheit' hätte eintreten können, an der in Gestalt des Mordes an den Juden ein Verbrechen verübt worden war. Es ist diese Erkenntnis, die ihr Essay mehr als in seinen Inhalten und Gegenständen in seinem Ton, seinem Stil, enthält, in der Ironie und eben in der wiederkehrenden Ausstellung jener totalen Verkennung, auf die Arendt dem eigenen Bekenntnis zufolge mit Lachen reagierte. Was das Lachen als das In-Erscheinung-Treten von Arendts «Person»[119] in der Ausfüllung ihrer Rolle als Zeugin und Berichterstatterin des Eichmann-Prozesses verdeutlicht, ist das Nichtige am Geltenden, zunächst an der Interpretation der Judenvernichtung durch die israelische Justiz.

Zwischen Arendts Lachen, in dem sich der spezifische Ton ihrer Person bemerkbar macht, und der israelischen Justiz liegt die Einsicht in Auschwitz als epistemischer Bruch bzw. als 'Zäsur'. Das Lachen

a.M.-Basel, 2002, S. 361-407.

117 Vgl. zu dieser Formulierung, die eine partielle Selbstkorrektur beinhaltet, Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlin 1975², S. 87.

118 Das differierende Verständnis des Politischen bei Arendt und Schmitt bedürfte weiterer Erörterung. Den Versuch einer solchen hat Marco Walter vorgelegt (Marco Walter, *Das Politische – eine Begriffsbestimmung mit Hannah Arendt und Carl Schmitt*, in «Leviathan», 44, 2016, 4, S. 515-535), dessen Nachvollzug der Kontakte beider divergierender Denker des Politischen hilfreich ist, der aber nicht auf die zentrale Bedeutung der 'Staatenlosen' und des Systems der Konzentrations- und Vernichtungslager für Arendts politisches Denken eingeht, wie sie im Totalitarismus-Buch und den Aufsätzen zu den Lagern deutlich wird. Dadurch verfehlt er, was Arendt und Schmitt fundamental unterscheidet, was, wie hier argumentiert wird, die Modernität des Arendtschen Denkens ausmacht und zugleich ihre Nähe zum Denken des Politischen im Umkreis der neueren französischen Philosophie, speziell bei Lacoue-Labarthe, Nancy und Derrida.

119 Vgl. Arendt, *Was bleibt*, a.a.O., S. 26.

kann als Form jenes Sprachverlusts im Angesicht des Entsetzens begriffen werden, den Arendt im Interview mit Gaus erwähnt. Über die phänomenalen oder empirischen Erscheinungen hinaus manifestiert sich darin, wie ihr Eichmann-Buch vor Augen führt, der irreparable Verlust des politischen Sprechens in seiner überkommenen Form: Der Schock der Nachricht von Auschwitz, so erzählt sie, habe viele Emigranten die deutsche Sprache, ihre 'Muttersprache', ein für alle Mal verlieren lassen. Die Folge sei eine Sprache gewesen, «in der ein Klischee das andere jagt»[120]. Vom Sprachverlust geprägt sind ihrer Beschreibung nach auch die nur aus Sprachmasken bestehenden Ausführungen Eichmanns, des Mannes, der «von Haus aus unfähig war, einen einzigen Satz zu sagen, der kein Klischee war»[121]. Vor allem aber lässt ihr Buch die Schlussfolgerung zu, dass angesichts dessen, was Auschwitz als Zäsur oder epistemischer Bruch erschüttert hat, das von Aristoteles hergeleitete Sprechen als politisches Handeln nicht länger möglich ist. Als öffentliches Lachen markiert Arendts Lachen, selbst ein «Chaos der Artikulation», wie man mit einer Formulierung Walter Benjamins sagen könnte[122], insofern das Chaos einer Öffentlichkeit in Konfrontation mit etwas, womit diese Öffentlichkeit – nein: womit «wir alle», wie sie sich ausdrückt, ein «wir», das keiner positivierbaren Gemeinschaft mehr entspricht, nicht mehr fertig werden. Das öffentliche Lachen Arendts, anders gesagt, ist das Ende der Öffentlichkeit in ihrer klassischen, bürgerlichen Form, wie sie das 18. Jahrhundert unter Rückbezug auf Aristoteles entwirft und wie sie seither das Denken von Kant bis Habermas und darüber hinaus immer wieder referiert und erinnert hat. Es ist auch das Ende eines Theaters, das sich in irgendeiner Form als Repräsentation begreift, glauben machen will, es könne die Welt abbilden und dies in einer spätestens seit Anbruch der Moderne obsolet gewordenen Form, der Tragödie, des Tragischen oder des Dramas. Es ist ein Lachen im Angesicht des Verschwindens der Welt, des Zusammenbruchs einer Weltordnung, dessen Folgen wir bis heute – und heute vielleicht deutlicher denn je – vor Augen haben. Was Arendt mit der Veröffentlichung des privaten Lachens in ihrem Essay und im Interview versucht, ist vielleicht nicht mehr und nicht weniger, als vor dem Hintergrund des Verlusts der Sprache und des

120 Arendt, *Was bleibt*, a.a.O., S. 23.

121 *Ebd.*, S. 125.

122 Vgl. die Paralipomena zum Aufsatz *Über das mimetische Vermögen*, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. II.3: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, S. 956-958: 956.

Theaters als «politischer Kunst par excellence» jene «alte Chance des Theaters»[123] wieder zu ergreifen, die in nichts als der «Exponierung des Anwesenden»[124] liegt: Es stellt die Leere aus, den Sprachverlust, dem ihre Theorie – und 'wir alle' seither – zu begegnen versuchen, ohne ihn zu verdecken und zu vergessen.

123 Vgl. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Band II.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, S. 683-701: 798.

124 *Ebd.*