

Gianna Frölicher

SOWJETISCHES GERICHTS- THEATER

Zur Rolle von Theater und Gericht
in der frühen Sowjetzeit



[transcript] Lettre

Gianna Frölicher
Sowjetisches Gerichtstheater

Lette

Gianna Frölicher (Dr. phil.), geb. 1985, ist Slavistin und arbeitet am Slavischen Seminar der Universität Zürich. Während ihrer Promotion an Sylvia Sasses Lehrstuhl für Slavistische Literaturwissenschaft absolvierte sie mehrere Forschungsaufenthalte in Minsk und in Berlin und war langjähriges Mitglied der Zürcher Redaktion der Online-Zeitschrift »novinki«.

Gianna Frölicher

Sowjetisches Gerichtstheater

Zur Rolle von Theater und Gericht in der frühen Sowjetzeit

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Gianna Frölicher**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über eine Delegierte« von N. Glebova (1926)

Lektorat: Anne Krier

Korrektorat: Anette Nagel, Osnabrück

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839470770>

Print-ISBN: 978-3-8376-7077-6

PDF-ISBN: 978-3-8394-7077-0

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Für Louis (1951–2021)

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	11
1. EINLEITUNG	
»Richtet über euch selbst!«	15
1.1 Prolog: Ungeöffnete Skripte und verstaubte Archive	15
1.2 Wenn Gericht im Theater gespielt wird: Hamlet und Walter Benjamin im Gerichtstheater	21
1.3 Spektakel oder alternative Gerechtigkeit? Gerichtsboom im zeitgenössischen Theater ..	31
1.4 Die späte Entdeckung des sowjetischen Gerichtstheaters durch die Forschung	37
1.5 Textlektüren im Fokus: Diskursive Verschiebungen im sowjetischen Gerichtstheater ...	43
2. ZUSCHAUEN	
Die Rolle des Publikums und der Stimmen aus dem Zuschauerraum	49
2.1 Einleitung: <i>Gericht über Lenin</i> (1920) – Publikumsagitation durch Polemik	49
2.2 Aus Zuschauern sollen Akteure werden: Partizipation und Schöpfertum in Theater und Justiz	53
2.2.1 Von der »Entdeckung des Zuschauers« zu dessen ›Abschaffung‹ im schöpferischen Theater	53
2.2.2 Das schöpferische Recht und die Abwendung vom Text	58
2.2.3 Agitgerichtstheater: Selbsttätigkeit, Schöpfertum und Zivilisierung	62
2.3 Zwischen aktiver Partizipation und inszenierter Mitsprache: Das Publikum im Gerichtstheater	66
2.3.1 Kollektives Urteilen: Das Publikum als Richter	66
2.3.2 Spontane und fingierte Stimmen aus dem Publikum	69
2.3.3 Theater- oder Gerichtszuschauer?	74
2.4 Fazit: Von der Diskussion zum fingierten Publikumsmonolog	78
3. BEZEUGEN	
Die Schaffung von bewussten und aktiven Zeugenfiguren	83
3.1 Einleitung: »Von allen Seiten beleuchten« – Formen und Funktionen von Zeugenschaft im sowjetischen Gerichtstheater	83

3.2	Sehen, Wissen und Kontrolle: Augenzeugenschaft in den Agitgerichten	86
3.2.1	(Ein-)Blicke in private Räume: Die Nachbarin als Zeugin	86
3.2.2	Objektiver und mikroskopischer Blick: Der Experten-Zeuge	90
3.2.3	»Inszenierte Zeugenaussagen«: Re-Theatralisierung und Ent-Episierung von Augenzeugenschaft	96
3.3	›Richtig‹ sehen und ›aktiv‹ bezeugen: Die Schaffung von Bewusstseinszeugen	102
3.3.1	Die eigene Einstellung bezeugen: Zeugenfiguren im Blick	102
3.3.2	Das Konzept der ›aktiven‹ Zeugenschaft	106
3.3.3	›Aktiv‹ (zu)schauen: Zuschauerinnen und Zuschauer als wachsame Zeugen ...	108
3.4	Fazit: Zeugenschaft als Überwachung	110
4.	WISSEN	
	Verschiebung der Autorität, Auktorialität und Expertise vom Gerichtsexperten auf den Staatsanwalt	115
4.1	Einleitung: Ein ungewöhnliches Agitgericht aus Paragraphen und Gesetzestexten	115
4.2	Wissen und Autorität: Die Figur des Gerichtsexperten	118
4.2.1	Mikroskopischer Blick, statistisches Wissen und auktoriale Stellung	118
4.2.2	Der Experte: Eine ›Figur‹ des 19. Jahrhunderts	125
4.2.3	Das Verschwinden des Gerichtsexperten aus dem Gerichtstheater	127
4.3	Neue Macht vor Gericht: Der Staatsanwalt als ›Experte‹	128
4.3.1	Neue Experten und Erstarkung der Staatsanwaltschaft	128
4.3.2	Der Staatsanwalt: Kenntnis von der sowjetischen Gesetzlichkeit und Sichtbarmachen von Verbrechen	131
4.4	Fazit: Von der ›wissenschaftlichen Objektivität‹ zur Perspektive von ›oben‹	137
5.	VERTEIDIGEN	
	Vom agonalen Disput zur Abschaffung der Verteidigerfigur	141
5.1	Einleitung: Gerichtstheater als Wettstreit zwischen Anklage und Verteidigung	141
5.2	Der Verteidiger als Figur des Disputs	142
5.2.1	Die Geburt des Verteidigers 1864 als Figur des Politischen	142
5.2.2	Das Problem der Advokatur nach 1917	146
5.2.3	Agonistisches Gerichtstheater: Streit über Fakten, Gesetz und Schuld	148
5.3	Agon als Transformation: Der Verteidiger als (r)evolutionierende Kraft	152
5.3.1	Milieutheorie und Milde	152
5.3.2	Verbrechen als Krankheit: »Nicht bestrafen, sondern heilen«	155
5.3.3	Einschluss oder Ausschluss: Von »Fehlern« und »Fehlern«	160
5.4	Von der Parodie zum Verteidiger als Verbrecher	163
5.4.1	Den Schädling verteidigen? Parodien des Verteidigers	163
5.4.2	»Verteidigen um jeden Preis?« oder Verteidigen als Verbrechen	168
5.5	Fazit: Das Ende des gerichtlichen Agons	173

6. VERBRECHEN und STRAFEN

Von unwissenden Angeklagten zu »zweibeinigen Schädlingen« und demaskierten Feinden	177
6.1 Einleitung: Rückständige Menschen oder Volksfeinde vor Gericht?	177
6.2 (Un)bewusste Angeklagte: Prozess, Urteil und Strafe als Transformation	179
6.2.1 Unwissen, Geständnis und Reue: Der Gerichtsprozess als »Weg zum Bewusstsein«	179
6.2.2 Wissen, Verweigerung, Maskerade: Der Gerichtsprozess als Entlarvung	182
6.3 »Unbewusst« und gefährlich: Nicht-menschliche Angeklagte vor Gericht	188
6.3.1 Krankheitserreger und Feldschädlinge auf der Anklagebank	188
6.3.2 Drastische Strafen für nicht-menschliche Angeklagte	191
6.4 »Zweibeinige Schädlinge« vor Gericht: Die Metaphorisierung der Angeklagten	195
6.4.1 Der als Mensch maskierte Schädling, die Bakterie als unsichtbarer Feind	195
6.4.2 »Schädlingstätigkeit« als Straftatbestand	197
6.4.3 Keine Menschen, sondern Schädlinge	199
6.5 Fazit: Verwandlung, Verkleidung und Demaskierung: Die theatrale Metaphorik von Verbrechen und Strafen	201

7. DAS ENDE

Die letzten sowjetischen Agitgerichtsskripte und der Übergang in eine theatrale Justiz	207
7.1 Einleitung: Der Anfang vom Ende des Gerichtstheaters	207
7.2 Rehabilitieren oder Parodieren? Sergej Tretjakovs und Andrej Platonovs (Anti-)Gerichtsstücke	209
7.2.1 Tretjakovs <i>Ich will ein Kind!</i> (1926/27): Das Gericht als Diskussion	211
7.2.2 Platonovs <i>Dummköpfe an der Peripherie</i> (1928): Parodie auf das Gerichtstheater der Sowjetunion	216
7.3 Die letzten Agitgerichte: Von der »Realität der Inszenierung« zur »Inszenierung der Realität«	219
7.3.1 Illusion und Nachahmung »realer« Gerichtsprozesse	219
7.3.2 Die Forderung nach echten Angeklagten	221
7.3.3 Das letzte Skript: Protokoll eines »Genossengerichts«	224
7.4 Epilog: Das Theater selbst kommt vor Gericht	226

8. Literaturverzeichnis

231

9. Chronologisches Verzeichnis aller der Arbeit zugrundeliegenden Agitgerichte ...

241

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Buchcover des Agitgerichts »Gericht über die Kochbakterie. Inszenierung« (1924) von Konstantin Lapin	20
Abbildung 2:	Vorlage für Benjamins »Gerichtsverhandlung«; Buchcover des Agitgerichts »Kurynica. Gericht über eine Kurpfuscherin«, 1925 herausgegeben von der Leningrader Abteilung des Proletkult	30
Abbildung 3:	Theater für das Dorfpublikum: »Flüsterer und Kurpfuscher. Inszeniertes Agitgericht über die Kurpfuscherei in drei Akten für das Dorftheater« (1926) von Vitalij Avdeev	47
Abbildung 4:	Plan, wie die Bühne für die Inszenierung eines Agitgerichts eingerichtet werden soll nach Petrov und Vetrov (1926).	51
Abbildung 5:	Buchcover von Aleksandr Vilenkins »Wie inszeniert man ein Agit-Gericht in der Lesehütte« (1926)	81
Abbildung 6:	Buchcover des Agitgerichts »Gericht über eine alte Kurpfuscherin« (1926) von Boris Sigal	95
Abbildung 7:	Buchcover des Agitgerichts »Gericht über einen Erntedeserteur« (1929) von Vasilij Grigorev	113
Abbildung 8:	Buchcover des Agitgerichts »Gericht über den Arzt der Medizinsektion« (1926) von Boris Ginzburg	136
Abbildung 9:	Buchcover des Agitgerichts »Gericht über die Dreifeldwirtschaft« (1924) von Georgij Lebedev	187
Abbildung 10:	Buchcover des Agitgerichts »Gericht über Gott« (1925) von Jakov Rezvuškin	194
Abbildung 11:	Buchcover eines der letzten publizierten Agitgerichte »Gericht über einen Bücherschänder« (1932) von Boris Gerasimov	205

Dank

Das vorliegende Buch basiert auf meiner im März 2021 an der Universität Zürich verteidigten Dissertation. An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit begleitet, unterstützt und ermutigt haben. Zuallererst gilt mein grosser Dank Prof. Dr. Sylvia Sasse, an deren Lehrstuhl am Slavischen Seminar der Universität Zürich diese Arbeit entstanden ist. Die stets konstruktiven und wertvollen Anregungen und Rückmeldungen, gemeinsame Publikationsprojekte sowie die bedingungslose Unterstützung von Sylvia Sasse haben mich massgeblich zum Schreiben dieser Arbeit motiviert. Meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Jurij Murašov danke ich herzlich für seine Hilfe in der Anfangsphase bei der Recherche für diese Arbeit und für seine grosse Geduld bis zu deren Fertigstellung. Wesentlich zur Erstellung dieser Arbeit haben alle meine Kolleginnen und Kollegen am Slavischen Seminar der Universität Zürich mit der stets sehr freundschaftlichen, lebendigen und fruchtbaren Arbeitsatmosphäre beigetragen. Insbesondere Anne Krier, Sandra Frimmel, Jelica Popović, Nastasia Louveau, Nina Seiler, Ieva Bisigirskaitė und Sonja Ulrich danke ich für die wertvollen Gespräche, die genauen Lektüren und die freundschaftliche Unterstützung.

Mein Dank gilt nicht zuletzt meiner Familie, ohne die dieses Buch niemals zustande gekommen wäre: Meinen Eltern Geri Rauber und Louis Frölicher, Arnold Frauenfelder, Jeannette Boesch, Jonas Frölicher, Clara Dewes, Madeleine Stricker und Peter Stricker sowie insbesondere Yann Stricker für die uneingeschränkte und liebevolle Unterstützung des ganzen Projekts, die Geduld, Ruhe und Zuversicht, aber auch die kritischen und genauen Lektüren des Manuskripts. Danken möchte ich auch meinen zwei wundervollen Kindern Milosch und Matija, die das Projekt auf ihre Art und Weise lautstark begleitet und immer wieder wohltuend relativiert haben.

Gewidmet ist dieses Buch meinem Vater Louis Frölicher, der im November 2021 zu früh und viel zu plötzlich verstorben ist. Seine Liebe für Literatur, Musik und Sprache(n) sowie sein kritisch-analytischer und zugleich poetischer Blick auf die Welt haben mich, seit ich denken kann, begleitet und geprägt. Du fehlst mir sehr.

1. EINLEITUNG

»Richtet über euch selbst!«

1.1 Prolog: Ungeöffnete Skripte und verstaubte Archive

Als ich zu Beginn der Recherchen für das vorliegende Buch auf einer Forschungsreise in der Nationalbibliothek in Minsk zum ersten Mal Skripte für die Inszenierung sogenannter Agitgerichte (*agitacionnyye sudy*, kurz *agitsudy*) in den Händen hielt, war ich aus mehreren Gründen erstaunt. Die unscheinbaren, meist von staatlichen Verlagen, Gewerkschaften oder Zeitschriften herausgegebenen Broschüren mit sowjetischen Gerichtstheaterstücken aus den 1920er bis frühen 1930er Jahren hatten durchschnittlich Auflagen von 5000 bis 20'000 Exemplaren¹ und waren in Sowjetrussland und der ganzen Sowjetunion vom Westen in Tver', zum nördlichen Archangel'sk bis nach Sibirien und in verschiedenen Republiken herausgegeben worden, etwa in der Wolgadeutschen oder Transkaukasischen Republik, in verschiedenen Städten der Ukraine, Belarus oder Turkmenistan. Das Gerichtstheater genoss offensichtlich in den 1920er Jahren im postrevolutionären Russland und den Sowjetstaaten grosse Popularität. Und trotzdem stiess ich auf scheinbar unberührte Archive: Die kleinformatigen Heftchen aus den 1920er bis frühen 1930er Jahren waren vergilbt, verstaubt und teilweise noch ungeöffnet. Bereitwillig und ohne Zögern händigten mir die Bibliothekarinnen ein Teppichmesser aus, um noch ungelesene Seiten aufzutrennen. Ein Blick in die spärliche Forschungsliteratur zum Genre bestätigte meinen Eindruck, dass nicht nur in Minsk die Agitgerichtsbrochüren über Jahrzehnte unberührt lagerten.

Erstaunt war ich über die Heterogenität der rund 70 Broschüren mit Gerichtstücken aus den Jahren 1921-1932, die das Textkorpus darstellen, das sich aus meinen

1 Die Historikerin Elizabeth Wood spricht in ihrer Monografie zu Agitgerichten sogar von einer Auflage von bis zu 100'000 Exemplaren. Vgl. Wood, Elizabeth A. *Performing Justice. Agitation Trials in Early Soviet Russia*. Ithaca, London 2005, S. 2. Die rund 70 Broschüren meines Korpus haben Auflagen von bis zu maximal 35'000 Exemplaren.

Recherchen in Minsk und St. Petersburg ergeben hat². Obwohl sie allesamt Vorlagen für Gerichtsinszenierungen sind und sich so in ihrer agonalen Struktur gleichen – alle bringen in Echtzeit einen Gerichtsprozess auf die Bühne, beginnend mit der Anklageschrift bis zur Verlesung der Urteilsschrift am Ende –, unterscheiden sie sich in Sprache und Duktus, im Einsatz theatraler Mittel wie Musik, Komik und Kostüme und nicht zuletzt in den vor Gericht gestellten moralischen und sozialen Vergehen des postrevolutionären Alltags. Vor Gericht stehen etwa ein Alkoholiker, der im Suff eine Weiche falsch stellt, worauf ein Zug entgleist; eine Prostituierte, die Geschlechtskrankheiten verbreitet, oder ein Pflug, der für eine veraltete Bewirtschaftungsweise der Felder steht. In einem Gerichtsstück von 1924/25 steht sogar Gott vor Gericht, dem man die gesamte bisherige Geschichte als Verbrechen zur Last legen will.³ Und im Rahmen von Hygieneaufklärungskampagnen⁴ wurden auch Agitgerichte publiziert, in denen die Malaria­mücke oder das Kochbakterienstäbchen selbst auf die Anklagebank gesetzt wurden. Durchaus komisch muss es gewesen sein, wenn die Krankheits­erreger – die Darstellerinnen und Darsteller sollten laut Inszenierungsanweisungen aufwendig verkleidet und geschminkt werden – dem Gericht wie normale Angeklagte bereitwillig Rede und Antwort standen: So informiert die Kochbakterie im *Gericht über die Kochbakterie* (*Sud nad bacilloj kocha*, 1924) alle Anwesenden genaustens über ihren Namen, ihren Entdecker, ihr Alter und ihren Geburtsort »in der Spucke eines Arbeiters«, über ihren Wohnort in Körpern oder in dunklen, stickigen Räumen und über den Vorgang der Ansteckung mit Tuberkulose.⁵ Am Ende der Befragung beteuert sie ihre Unschuld und macht die Menschen und ihr Unwissen dafür verantwortlich, dass sie sich verbreiten kann. Ihre letzten Worte sind klar ans Publikum adressiert: »Richtet über euch selbst und nicht über mich!«⁶ Trotzdem bekommt die Angeklagte in diesem komisch-grotesken Agitge-

-
- 2 Gedankt sei an dieser Stelle herzlich Prof. Jurij Murašov, der mir das Textmaterial seiner eigenen Recherchen in Sankt-Petersburg zur Verfügung stellte.
- 3 Vgl. Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse (Hg.). *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*. Leipzig 2015, S. 13 und S. 55f.
- 4 Das Theater war in den 1920er Jahren beliebtes Medium für Hygieneaufklärung. In Moskau und anderen Städten wurden spezielle »Theater für sanitäre Aufklärung« (*teatry sanitarnogo prosvěščenija*) eröffnet, in denen aktuelle sozialmedizinische Probleme thematisiert wurden. Vgl. Polianski, Igor J. und Oxana Kosenko. »Nervosität und theatrale Hygieneaufklärung im Sowjetrussland der 1920-30er Jahre«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 43, Nr. 3 (2020), S. 430-456.
- 5 Lapin, K. und S. Stepanov. *Sud nad bacilloj kocha. Inszenirovka*. Moskva 1924, S. 10. »В плевке одного рабочего, плюнувшего в клубе.« [Ü. d. A.] Alle Übersetzungen aus dem Russischen in dieser Arbeit stammen – sofern nicht anders gekennzeichnet – von der Autorin.
- 6 Lapin und Stepanov, *Sud nad bacilloj kocha*, S. 11. »Судите сами себя, а не меня.« Obwohl auch das Gericht zum Schluss kommt, dass die Menschen ihr Verhalten ändern müssen, um die Krankheit einzudämmen, wird die Bazille am Schluss samt ihren Nachkommen zum Tode verurteilt. Vgl. mehr zu diesem Hygienegericht im Onlinemagazin *Geschichte der Gegenwart*:

richt die Höchststrafe: Sie wird zusammen mit allen ihren Nachkommen zum Tode verurteilt.

Wie das *Gericht über die Kochbakterie* oszillieren die agitatorischen Gerichtstheaterstücke allgemein zwischen leichter Unterhaltung, Anregung zur Diskussion, Aufklärung und Disziplinierung. Humor und Brutalität liegen oft nah beieinander. Während manche Agitgerichtsbrochüren umfangreich ausformulierte Textvorlagen enthalten, geben andere Brochüren nur ungefähre Szenarien, Positionen oder gewisse Figuren vor, während der eigentliche »Text« und der Verlauf des Gerichtsprozesses nach Verteilung der Rollen in freier Improvisation, dramatisiert durch den Wettstreit zwischen Anklage und Verteidigung, entstehen soll. Laiendarstellerinnen und -darsteller aus örtlichen Theatergruppen oder Arbeiterkollektiven sollten in die Rollen der Angeklagten, der Zeuginnen und Zeugen, der Richter, Beisitzer, Ankläger oder Verteidiger schlüpfen und dabei vor einem bauerlichen oder proletarischen Publikum spielen. Teilweise sehr umfangreiche Inszenierungsanweisungen in den Brochüren geben vor, wie Rollen verteilt und eingeübt, die Bühne eingerichtet und das Gerichtstheater angekündigt werden soll.

Von der Heterogenität des Genres zeugen aber auch dessen unterschiedliche Bezeichnungen: Neben dem am häufigsten verwendeten Überbegriff Agitgericht (*agitsud*) kursierten Bezeichnungen wie Gesellschaftsgericht (*obščestvennyj sud*)⁷, Schaugericht (*pokazatel'nyj sud*) oder einfach Gerichtsinszenierung (*inscenirovka suda/inscenirovannyj sud*). Und es gab verschiedene Unterformen, wie Hygienegerichte (*sansudy*), Politgerichte (*politsudy*) oder Agrargerichte (*agrosudy*). Die vielen verschiedenen Bezeichnungen zeugen davon, dass das Theatergenre nicht von »oben« planmässig eingeführt worden war, sondern zunächst örtlichen Initiativen entsprang.⁸

Obwohl ich wusste, dass ich es mit einer Form des postrevolutionären Agitationstheaters zu tun hatte, das nicht für das herkömmliche professionelle Theater, sondern als Vorlage für einmalige Aufführungen durch Laienkollektive in Arbeiter- und Dorfkлубs konzipiert war, irritierte mich zunächst die unklare Zuordnung der Texte: Die Titel der Brochüren⁹ verwiesen stets auf das »Gericht«, offenbarten aber nicht unbedingt das »Theater«. Dass es sich um Theaterstücke und nicht

Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse. »Theater mit Unsichtbaren: Mikroben vor Gericht«, in: *Geschichte der Gegenwart*, 26.04.2020. URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/theater-mit-unsichtbaren-mikroben-vor-gericht/> [28.11.2020]

7 *Obščestvennyj sud* könnte man auch mit »Öffentlichkeitsgericht« übersetzen, in dieser Arbeit wird jedoch die in der DDR übliche Variante »Gesellschaftsgericht« übernommen.

8 Vgl. auch Wood, *Performing Justice*, S. 233.

9 Die Titel lauten meistens *Sud nad ... (Gericht über ...)*, andere *Obščestvennyj sud nad ... (Öffentliches Gericht)* oder *Pokazatel'nyj sud nad ... (Schauprozess oder beispielhafter Prozess)* – unter dem Schlagwort »*sud*« und durch die Eingrenzung der Publikationsjahre war auch die Suche nach den Stücken in den Bibliothekskatalogen am erfolgreichsten.

etwa um Gerichtsprotokolle¹⁰ handelte, entdeckte ich in den kleinformatigen Broschüren teilweise erst auf den zweiten Blick, wenn im kleingedruckten Untertitel *inscenirovka*¹¹ (Inszenierung, Schauspiel) oder *p'esa* (Theaterstück) stand. Manchmal zeigte sich das »Theater« aber auch erst bei der genaueren Lektüre: etwa wenn der Text in verschiedene »Akte« eingeteilt war oder in einer Inszenierungsanweisung vom Öffnen des Vorhangs die Rede war, wobei sich Theatervokabular und Gerichtssprache auf eigentümliche Art und Weise vermischten. Und gerade die letzten Skripte offenbarten auf teilweise schauerliche Art und Weise den Übergang des Theatergenres in eine theatrale Schaujustiz, wenn etwa Agitgerichtsautoren forderten, anstelle eines Schauspielers einen »echten«, »eigenen« Trunkenbold«¹² vor Gericht zu stellen.

Allmählich begriff ich, dass sich am Genre der Agitgerichte eine enge Verquickung von Theaterrevolution und Justizrevolution im postrevolutionären Russland der 1920er Jahre zeigte. Im sowjetischen Gerichtstheater kamen Justiz und Theater, die gerade grundlegenden Transformationen unterzogen wurden, zusammen: Sowohl Justiz als auch Theater waren in der frühen postrevolutionären Zeit geprägt von der Idee einer radikalen Entprofessionalisierung und Einbindung der revolutionären Masse, einer Abwendung vom Text hin zum mündlichen schöpferischen Prinzip. Recht sollte nicht in starren Paragraphen festgehalten, sondern im Moment der Rechtsprechung, des Richtens geschaffen werden. Nicht professionelle Richter sollten über das Volk richten, sondern das Volk sollte selber Recht sprechen. Der Satz »Richtet über euch selbst!« könnte in diesem Kontext auch wie ein durchaus eman-

10 Viele Autorinnen und Autoren der Agitgerichte orientierten sich an realen Gerichtsprozessen. Andere Broschüren sind tatsächlich als Niederschriften von Gerichtsinszenierungen entstanden, sind also eine Art Gerichtstheaterprotokolle, die wiederum als Vorlage für weitere Inszenierungen dienen sollen.

11 In der sowjetischen Literaturencyklopädie von 1925 wird der Begriff der Inszenierung (*inscenirovka*) folgendermassen definiert: »Inszenierung – im weiten Sinne die szenische Umsetzung eines literarischen Textes, fixiert in einer bestimmten Form und ohne Zulassung von Improvisation. [...] Unter I. versteht sich auch die literarische Bearbeitung mit szenischen Mitteln eines Materials, das gesellschaftliche Bedeutung hat mit dem Ziel der emotionalen Einwirkung und Propaganda (inszeniertes Gericht, Report, inszenierte Zeitung etc.).« Vgl. Brodskij, N. et al. (Hg.). *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v 2-ch t.* Moskva, Leningrad 1925. »ИНСЦЕНИРОВКА — в широком смысле, сценическое оформление лит-ого текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. [...] Под И. понимается еще и лит-ая обработка в сценических приемах материала, имеющего общественное значение, в целях эмоционального воздействия и пропаганды (инсценированный суд, отчет, инсценированная газета и т. п.).«

12 Sigal, Boris. *Sud nad p'janicej. Inscenirovka suda v 2-ch aktach.* Leningrad 1930, S. 4. »Лучше поставить показательный суд над »настоящим«, »своим« пьяницей [...]«. [Hervorhebungen im Original]

zipatorisch gemeinter Appell an das Publikum klingen, selbst zu richten. Dafür bot das Gerichtstheater ein ideales Übungsfeld.

Die These liegt nahe, dass die Popularität des Gerichtstheaters in den 1920er Jahren eng mit der damals vertretenen Idee der Rechtsschöpfung und der Idee einer stark oralen und performativen Rechtsprechung zusammenhängt. Das Misstrauen gegenüber kodifizierten Gesetzen und das tatsächliche Fehlen von Rechtsnormen in vielen Bereichen haben das Gerichtstheater als Ort der performativen Rechtserzeugung befördert.¹³ Das Gerichtstheater spiegelte die Diskurse von ›Recht‹, ›Gerechtigkeit‹ ›Verbrechen‹ und ›Strafen‹ nicht nur wider, sondern prägte als diskursive Praxis, die den inszenierten Raum des Gerichts als Aushandlungs-, Kommunikations- und schliesslich auch Kontroll- und Disziplinierungsraum nutzte, auch den Bereich der Justiz. Ausserdem profitierte das sowjetische Gerichtstheatergenre von einer bereits vorrevolutionären Faszination für Gerichtsverfahren: Seit den Grossen Justizreformen 1864 unter Zar Alexander war das Gericht zum populären Forum für öffentliche Debatten, Aufklärungsbestrebungen oder parodistische Theatralisierungen geworden und hatte eine starke Medialisierung, auch Literarisierung, erfahren.¹⁴ Die nun öffentlichen Gerichtsprozesse wurden zum Motiv zahlreicher Literarisierungen und Anlass für journalistisches Engagement.¹⁵ Daran knüpfte das Gerichtstheatergenre an: Unterhaltsam sollte das Gerichtstheater sein, wie der Autor Vedernikov in seinem Buch *Gesellschaftsgerichte. Aufführungen auf der Grundlage des kollektiven Schaffens als Weg zur Motivation der Selbsttätigkeit der Massen (Obščestvennye sudy. V postanovke na osnove kollektivizma tvorčestva, kak put' k motivirovaniju samodejatel'nosti mass, 1925)* betonte: Während die staatlichen Gerichte trockene Überschriften auf grauen, verschnürten Pappmappen produzierten, komme in den Agitgerichten das Leben selbst mit all seinen Unbequemlichkeiten und Mängeln vor Gericht.¹⁶

Je mehr ich in die Lektüre der Gerichtstheaterstücke von 1921 bis 1932 eintauchte, desto klarer offenbarte der Vergleich der Broschüren die Transformationen, Brüche und Kippmomente, die das Genre von seinem Beginn unmittelbar nach der Re-

13 Zur performativen Erzeugung von Recht in Gerichtsprozessen vgl. Müller-Mall, Sabine. *Performative Rechtserzeugung. Eine theoretische Annäherung*. Göttingen 2012.

14 Vgl. McReynolds, Louise. »Witnessing for the Defense: The Adversarial Court and Narratives of Criminal Behaviour in Nineteenth-Century Russia«, in: *Slavic Review* 69, Nr. 3 (2010), S. 620-644, hier S. 635.

15 Etwa Fedor Dostoevskij handelte in der Gerichtsszene in »Brüder Karamazov« das öffentliche Interesse an Gerichtsfällen satirisch ab; Lev Tolstoj wiederum trat als Kritiker des Gerichts und Rechts auf. Vgl. Murašov, Jurij. *Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland*. Paderborn 2016, S. 85f.

16 Vgl. Vedernikov, P. M. *Obščestvennye sudy. V postanovke na osnove kollektivizma tvorčestva, kak put' k motivirovaniju samodejatel'nosti mass*. Leningrad, Moskva 1925, S. 5. »Сухие заголовки, дело номер такой-то, на серых бумажных прошнурованных папках дело-производства Государственных судов [...]«

volution bis hin zu seinem Verschwinden aus den Repertoires Anfang der 1930er Jahre durchmachte – parallel zu den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen dieser bewegten Zeit. Die vergilbten Broschüren entpuppten sich in ihrer Eigenschaft, Gesellschafts-, Rechts- und Theaterdiskurse unmittelbar aufzuzeichnen, als kondensiertes Mikroarchiv verschiedener Diskurse der 1920er und beginnenden 1930er Jahre, von der Oktoberrevolution bis hin zur Installierung eines totalitären Systems unter Stalin.

Abbildung 1: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über die Kochbakterie. Inszenierung« (1924) von Konstantin Lapin



Die Agitgerichte offenbaren eine Ambivalenz, die sich in Bezug auf die postrevolutionären 1920er Jahre vielerorts beobachten lässt: Sie oszillieren – wie das doppelbödige »Richtet über euch selbst!« der Kochbakterie 1924 – irgendwo zwischen Ideen der Selbstermächtigung und einem brutalen Disziplinierungs- und Säuberungsprojekt. Als würde die Bakterie bereits 1924 Stalins wenige Jahre später folgende Kritik- und Selbstkritikkampagne ankündigen, im Zuge derer alle aufgefordert wurden, ihre Fehler öffentlich anzuprangern, also öffentlich über sich zu richten. Diese Kampagne verhalf dem Genre der Agitgerichte und mit ihm auch einer parallel entstehenden Laienjustiz zu einem Aufschwung und läutete zugleich den lautlosen Übergang des Theatergenres in eine theatrale Schau- und Säuberungsjustiz ein.

1.2 Wenn Gericht im Theater gespielt wird: Hamlet und Walter Benjamin im Gerichtstheater

Ein Jahr nachdem ich mit den Recherchen für diese Arbeit begonnen hatte und aus den osteuropäischen Archiven zurückgekehrt war, fand ich mich selber als Akteurin in einem Gerichtsstück wieder. Die Werft des Theaterspektakels in Zürich war 2013 in Yan Duyvendaks und Roger Bernats *Please, continue (Hamlet)* in einen Gerichtssaal verwandelt worden, in dem der angeklagte Hamlet und als Zeuginnen seine Mutter Gertrud und seine Geliebte Ophelia mehr als zwei Stunden lang über den Mord an Ophelias Vater befragt wurden. Während die drei literarischen Hauptpersonen des Gerichtsdrasmas von Schauspielerinnen und Schauspielern gespielt wurden, stellten professionelle Juristinnen und Juristen das Gerichtspersonal und ein richtiger Gerichtspsychiater verlas sein Gutachten über den Angeklagten. Zum Ende des Prozesses wurde ich zusammen mit einer Handvoll anderer Personen per Zufallsgenerator aus dem Publikum ausgewählt, um hinter der Bühne als Jury über Schuld und Unschuld Hamlets zu urteilen. Unsere Verhandlung über das Urteil wurde – ohne Ton – live in den Hauptsaal übertragen. So waren die Kameras auf uns gerichtet, als wir über Hamlets Schuld oder Unschuld richteten und damit den Ausgang des Prozesses bzw. des Theaterstücks bestimmten. Begleitet wurden wir vom Richter, der uns über die Gesetzesparagrafen und die juristischen Konsequenzen unserer Entscheidung aufklärte.

Was genau war unsere Rolle in diesem Stück? Spielten wir hier Theater? Richteten wir über eine Theaterfigur oder über die Inszenierung und mit ihr über den Schauspieler, der Hamlet vielleicht zu wenig überzeugend gespielt hatte? Das Rampenlicht, die Kameras, das theatrale Setting animierten dazu, in der Diskussion die Argumente zu übertreiben, einen möglichst kontroversen oder provokanten Schöpfen zu »spielen«. Das Gerichtssetting und mit ihm der »echte« Zürcher Richter wiederum erinnerten uns daran, die zugrundeliegende Frage von Evidenz, Schuld und

Strafe ernst zu nehmen und seriös aus juristischer Sicht – möglichst wie in einem echten Gerichtssaal – zu diskutieren. Aber spielten wir im Versuch, die Theatralität des Settings zu leugnen, nicht noch mehr Theater, als wenn wir das theatrale Setting affirmierten? Und was an der Theatralität des Settings war der jedem Gerichtsprozess ohnehin inhärenten agonalen Dramaturgie geschuldet?

Schliesslich fällten wir ein Urteil: Wir sprachen Hamlet frei, weil wir aus den Vernehmungen von Angeklagtem und Zeugen keine Tötungsabsicht erkennen konnten und uns somit Hamlets Schuld an Polonius' Tod nicht erwiesen schien. Vielleicht wollten wir aber auch den literarischen Hamlet diesmal vor der Verbannung bewahren.

Nach Hamlets Freispruch und dem Ende des Stücks wurde mir klar, dass ich an jenem Abend Teil eines ähnlich ambivalenten, zwischen Theater und Gericht oszillierenden Settings geworden war, das auch dem postrevolutionären Gerichtstheater in Russland zugrunde lag, mit dem ich mich seit gut einem Jahr beschäftigte.

Knapp 90 Jahre früher, am Abend des 28. Dezember 1926, war Walter Benjamin in Moskau zusammen mit seinem Freund Bernhard Reich zufällig zum Zuschauer einer Gerichtsinszenierung geworden, die er in seinem *Moskauer Tagebuch*¹⁷ ausführlich beschreibt:

»[...] Zu der Generalprobe von Illeschs Stück zu gehen, wie wir geplant hatten, war es zu spät und da Asja nicht mehr kam, gingen wir, um einer ›Gerichtsverhandlung‹ im Krestanski-Club (?) beizuwohnen. Bis wir dorthin kamen, war es halb neun und wir erfuhren, dass man schon seit einer Stunde begonnen habe. [...] Wir traten in einen rot ausgeschlagenen Saal, in dem gegen dreihundert Menschen Platz hatten. Er war dicht gefüllt, viele standen. In einer Nische eine Lenin-Büste. Die Verhandlung fand auf der Estrade der Bühne statt, die rechts und links von gemalten Proletarierfiguren, einem Bauern und einem Industriearbeiter, eingeraht wurde. Am oberen Bühnenrahmen die Sowjetembleme. Die Beweisaufnahme war schon beendet, als wir kamen, ein Sachverständiger hatte das Wort. Er saß mit seinem Kollegen an einem Tischchen, ihm gegenüber der Tisch des Verteidigers, beide die Schmalseite zur Bühne gewandt. Der Tisch des Richterkollegiums stand frontal zum Publikum, vor ihm saß in schwarzer Kleidung auf einem Stuhle, einen dicken Stock in Händen, die Angeklagte, eine Bäuerin. Alle Mitwirkenden waren gut gekleidet. Die Anklage lautete auf Kurpfuscherei mit tödlichem Erfolge. Die Bäuerin hatte bei einer Entbindung (oder Abtreibung) Beistand geleistet und durch einen Fehler den unglücklichen Ausgang herbeigeführt. Die Argumentation bewegte sich in äußerst primitiven Bahnen um diesen Fall herum. Der Sachverständige gab sein Gutachten ab: die Schuld am Tode der Frau sei allein

17 Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch. Mit einem Vorwort von Gershom Scholem*. Frankfurt a.M. 1980.

auf den Eingriff zurückzuführen. Der Verteidiger plädierte: kein böser Wille, auf dem Land fehle es an sanitärer Hilfe und Aufklärung. Der Staatsanwalt beantragte die Todesstrafe. Die Bäuerin in ihrem Schlusswort: immer sterben Menschen. Danach wendet der Vorsitzende sich ans Publikum: sind Fragen vorhanden? Auf der Estrade erscheint ein Komsomolz und plädiert für äußerst strenge Bestrafung. Danach zieht das Gericht sich zur Beratung zurück – eine Pause entsteht. Die Urteilsverkündung wird von allen stehend angehört. Zwei Jahre Gefängnis unter Zuhilfenahme milderer Umstände. Von Einzelhaft wird daher abgesehen. Der Vorsitzende weist seinerseits auf die Notwendigkeit hygienischer Versorgungs- und Bildungszentralen auf dem Lande hin. Man ging auseinander. Ich hatte bisher nie ein derartiges einfaches Publikum in Moskau beisammen gesehen [...].¹⁸

In seiner detailreichen Schilderung der Geschehnisse im grossen Saal des Bauernklubs in Moskau lässt Benjamin eine entscheidende Frage offen: Um welche Art von »Gerichtsverhandlung« handelt es sich? Ist er in ein öffentliches Volksgericht in einem Bauernklub oder in eine Theaterinszenierung geraten? Deutet Benjamin mit den Anführungs- und Schlusszeichen beim Wort »Gerichtsverhandlung« an, dass er es nicht als ein »echtes«, juristisch wirksames Gericht rezipiert? Gibt es ein Skript oder sprechen die »Mitwirkenden« – sind es Schauspieler? – spontan?

Tatsächlich ist Benjamin an jenem Abend in Moskau nicht Zuschauer eines juristisch wirksamen Volksgerichts, sondern einer theatral inszenierten Gerichtsverhandlung geworden – die im Grunde genommen ähnlich funktionierte wie das Zürcher Gericht über Hamlet fast ein Jahrhundert später. Mit der alten Kurpfuscherin stand bei Benjamin aber nicht eine literarische Figur vor Gericht, sondern eine in der frühsowjetischen Zeit geradezu zum Topos gewordene (weibliche) Figuration der in jeglicher Hinsicht rückständigen, vorrevolutionären Zeit. Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelte es sich bei der von Benjamin geschilderten »Gerichtsverhandlung« – wie Sylvia Sasse und ich in der Edition von drei sowjetischen Gerichtstheaterstücken aus den 1920er Jahren gezeigt haben¹⁹ – um eine Inszenierung des Agittheaterstücks *Kurynicha. Gericht über eine Kurpfuscherin* (*Kurynicha. Sud nad znacharkoj*, 1925),

18 Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, S. 73f.

19 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 30f. Das Gleiche vermutet auch Marija Malikova in ihrem Aufsatz zum Moskautext in Benjamins Denkbildern. Vgl. Malikova, Marija. »K opisaniju pozicij Val'tera Ben'jamina v Moskve: Teatr i kino«, in: Vagno, Vsevolod und Marija Malikova (Hg.). *K istorii idej na Zapade: Russkaja ideja*. Sankt Peterburg 2010, S. 421-456. Die wenigen Abweichungen des Skripts zu Benjamins Schilderung, etwa die Forderung der Todesstrafe durch den Ankläger oder die Veränderung gewisser Abfolgen, lassen sich vermutlich nicht einem unzuverlässigen Erzählen Benjamins zuschreiben als vielmehr der Inszenierung selbst. Die Autoren der Agitgerichte betonten Mitte der 1920er Jahre immer wieder, das Skript sei nur als Schema zu benutzen und den örtlichen Begebenheiten anzupassen. Der Ruf nach wortwörtlicher Umsetzung des Skripts findet sich vereinzelt erst ab Ende der 1920er Jahre.

das von der Leningrader Abteilung des Proletkult²⁰ herausgegeben worden war.²¹ Dieses Stück gibt nicht nur ausformulierte Texte für Ankläger, Verteidiger, Angeklagte und Zeugen vor, sondern präfiguriert etwa auch den »spontanen« Auftritt des Komsomolzen aus dem Publikum. Benjamins Besuch im Bauernklub fällt in die Hochphase des in den 1920er Jahren äusserst populären Theatergenres, bei dem in Echtzeit Gerichtsprozesse inszeniert wurden, die nach juristischem Vorbild abliefen und in denen nicht selten professionelle Experten als Darsteller ihrer selbst neben »fiktionalen«, von Laiendarstellern verkörperten Figuren auf der Bühne standen.²²

An Benjamins schlechten Russischkenntnissen alleine liegt es nicht, dass er zu einem Beobachter zweiter Ordnung wird, der mit ungeteiltem Interesse dem Publikum beim Zuschauen zuschaut und dabei in seinem Tagebucheintrag die Frage offenlässt, ob er in ein fiktionales oder »reales« Setting, in eine Theaterinszenierung oder eine Gerichtsverhandlung geraten war. Das frühsowjetische Gerichtstheater machte es der Betrachterin oder dem Betrachter in der Überblendung von Theater und Gericht schwierig, das, was auf der Bühne geschah, eindeutig als fiktional oder »real« einzuordnen – eine Ambivalenz, die schon den Texten der Broschüren eigen ist. Manchmal konnte dies für die Darstellerinnen und Darsteller in den Gerichtsinszenierungen zu unangenehmen Situationen führen. Laut Berichten von Zeitgenossinnen und Zeitgenossen waren beispielsweise Zuschauer in einer sehr frühen

20 Der Proletkult war die federführende Organisation in der theoretischen Diskussion der postrevolutionären Jahre um die Entstehung der »proletarischen Kultur«. Auch auf institutioneller Ebene war er nach der Revolution gemeinsam mit den örtlichen Gewerkschaften und Betrieben zur Förderung der »Kultur« zuständig, verlor aber ab Beginn der NEP zunehmend an Bedeutung.

21 Leningradskij Proletkult'. *Kuryynicha. Sud nad znacharkoj*. Leningrad 1925. Eine deutsche Übersetzung des Gerichtsstückes findet sich in: Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 33-53.

22 Ähnlich wie im Gericht über Hamlet mussten sich auch in den sowjetischen Gerichtsinszenierungen teilweise fiktionale Helden aus Büchern vor Gericht rechtfertigen. Solche Agitgerichte, die sich an vorrevolutionäre sogenannte »öffentliche literarische Gerichte« (*obščestvennye literaturnye sudy*) anlehnten, waren jedoch eher eine Seltenheit, wohl aus dem Grund, dass sie sich eher an ein intellektuelles, zumindest belesenes Publikum richteten. Etwa im *Gericht über einen Leser* (*Sud nad čitatelem*, 1924), herausgegeben von der Sektion »Selbsttätiges Theater« der Kunstabteilung der örtlichen Politaufklärung, stehen allesamt Romanhelden im Zeugenstand. Der Autor Boris Andreev nannte den Teil der Gerichtsinszenierung mit den fiktionalen Helden den stärker »theatralisierten Teil des Gerichts«, den er dem zweiten Teil gegenüberstellte, der »gänzlich als Improvisation und im Sinne der Selbsttätigkeit« stehe. In diesem improvisierten Teil sollten die Mitglieder des örtlichen Literaturzirkels über das Pro und Kontra gewisser Lektüren diskutierten – den Formalitäten eines Gerichtsprozesses folgend. Vgl. Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad čitatelem*. Leningrad 1924, S. 30f. »Допросом свидетелей-книги и словом эксперта заканчивается та – отчасти театрализованная (книги) – часть суда [...]. В дальнейшем Суд проходит всецело в плане импровизации и самодеятельности.«

Inszenierung eines Agitgerichts 1922, in der die ›echte‹ historische Figur des Baron Vrangl' angeklagt wurde, so aufgebracht, dass sich der Schauspieler, der den Führer der Weissen Armee spielte, vor physischen Attacken fürchten musste.²³ Weiter berichtet ein gewisser A. Ėdel'stejn im Vorwort zu einer der frühesten publizierten Agitgerichtsbrochüren von 1922 mit dem langen Titel *Gericht über eine Prostituierte. Der Fall der Bürgerin Zaborova, die angeklagt wird, Prostitution betrieben und den Bauern Krest'janov mit Syphilis angesteckt zu haben (Sud nad prostitutkoj. Delo gr. Zaborovoj po obvineniju ee v zanjatii prostituciej i zaraženii sifilisom kr-ca Krest'janova, 1922)*, über folgende Verwechslung bei der Berichterstattung über die erste Aufführung des Gerichtstheaterstückes:

»Oft haben unsere Gerichte, die maximal realitätsgetreu durchgeführt wurden, unsere Zuschauer bis zum letzten Moment in der Illusion eines echten Gerichtes gelassen. Nicht von ungefähr erschien in der ›Pravda‹ am Morgen nach der ersten Aufführung des Gerichts über eine Prostituierte, das mit grossem Erfolg im Polytechnischen Museum in Moskau im Sommer 1921 stattgefunden hatte, eine Notiz in der Rubrik der Gerichtschronik, als ob es ein realer Prozess gewesen sei, was wir dann bei der Zeitung berichtigen mussten.«²⁴

Ėdel'stejn sieht die Verwechslung mit einem ›echten‹ Gericht als Kompliment für sein »maximal realitätsgetreues« Theater. Er lobt im Vorwort die Möglichkeit des Theatergenres – klar in Abgrenzung zu Theorien der »Verfremdung« –, eine Realitätsillusion herzustellen und damit sowohl die Akteure als auch die Zuschauer alles ganz nah miterleben zu lassen, und beschreibt dies als Vorteil gegenüber anderen Formen der Massenarbeit.²⁵ So verwundert es nicht, dass Ėdel'stejn zwei Seiten später einräumt, es träten oft Schwierigkeiten bei der Suche nach einer Person für die Rolle des Angeklagten auf. »Ein Rotarmist, der sich gerne damit einverstanden erklärt, gar einen Deserteur zu spielen, möchte, beeinflusst durch tiefverwurzelte

23 Vgl. Wood, *Performing Justice*, S. 58.

24 Diese Bemerkung lässt sich in zwei identischen Vorworten von A. Ėdel'stejn in folgenden zwei Agitgerichten finden: Akkerman, Aleksandr Iosifovič. *Sud nad prostitutkoj. Delo gr. Zaborovoj po obvineniju ee v zanjatii prostituciej i zaraženii sifilisom kr-ca Krest'janova*. Moskva, Petrograd 1922, S. 4 und Demidovič, Elizaveta Borisovna. *Sud nad gr. Kiselevym po obvineniju ego v zaraženii ženy ego gonorrej posledstviem čego bylo ee samoubijstvo*. Moskva, Petrograd 1922, S. 4. »Не раз наши суды, проводимые с максимумом реальности, до последнего момента оставляли у слушателя иллюзию действительности суда. Недаром на завтра после первого представления суда над проституткой, прошедшего с исключительным успехом в Политехническом музее в Москве летом 1921 года, появилась в ›Правде‹ заметка в отделе судебной хроники, как о реальном процессе, и пришлось, дать разъяснение в газете«.

25 Vgl. ebd.

Vorurteile, unter keinen Umständen die Rolle des Syphilitikers übernehmen.«²⁶ Um solchen Problemen und Verwechslungen vorzubeugen, schlug das Autorenpaar Vasilevskie vor, in ihrem *Gericht über die Schnapsbrenner. Der Fall von Karpov Tichon und seiner Frau Agafja, die angeklagt werden, Samogon gebrannt und heimlich vertrieben zu haben* (*Sud nad samogonščikami. Delo Karpova Tichona i ego ženy Agafi po obvineniju v izgotovlenii i tajnoj trgovle samogonkoj*, 1923) an geeigneter Stelle zu erklären, es handle sich um eine Inszenierung und nicht um ein echtes Gericht, beispielsweise durch eine Erläuterung durch den Vorsitzenden des Gerichts. Um die »Illusion des Zuschauers nicht gleich zu Beginn zu zerstören«, schlagen sie vor, diese Erklärung erst nach dem Gerichtsprozess zu geben oder aber »anstatt einleitender Worte auf dem Plakat beim Eingang in den Saal des ›Gerichts‹ ein paar klärende Zeilen aufzuführen, damit niemand daran zweifelt, dass es sich um eine Inszenierung und nicht um einen ›echten‹ Gerichtsprozess handelt.«²⁷

Die Gerichtsinszenierungen zogen Menschen an, die zuvor noch nie im Theater gewesen waren. Ob diese Zuschauer das Gesehene als theatrale Inszenierung oder doch als ›echten‹ Gerichtsprozess rezipierten, lässt sich schwer rekonstruieren und wird nicht zuletzt von Benjamin sowohl im Tagebuch als auch im späteren Essay »Moskau«²⁸ offengelassen. Die Verwechslungen von Fiktion und Realität jedoch einfach auf die Einfachheit und Naivität des Publikums zu schieben, wäre verfehlt. Vielmehr ist diese Ambivalenz im Genre selbst angelegt, angefangen bei der räumlichen Disposition, durch die das Publikum von Anfang an innerhalb des Inszenierungsraums positioniert wird: »In den Gerichtsszenen können die Wände des Zuschauer-

26 Vgl. ebd., S. 6. Noch schlimmer stehe es um die Rolle der Prostituierten, hier müsse man gegen grosse Widerstände ankämpfen, ergänzt er. Normalerweise würden aber vernünftige Argumente die Vorurteile besiegen. »Часто затруднения возникают при поисках персонажа на роли обвиняемого. Красноармеец, охотно соглашающийся играть даже дезертира, сплошь и рядом не желает, под влиянием глубоко укоренившихся предрассудков, взять на себя роль сифилитика. Еще хуже дело обстоит с ролью проститутки. Здесь приходится выдерживать большую борьбу; однако, здравые доводы обычно преодолевают предрассудки.«

27 Vasilevskie, Lidija Abramovna und Lev Markovič. *Sud nad samogonščikami. Delo Karpova Tichona i ego ženy Agafi po obvineniju v izgotovlenii i tajnoj trgovle samogonkoj. Insценировка*. Tver' 1923, S. Vf. »Нам казалось бы, что там, где это возможно, лучше бы это разъяснение председателя давать не перед заседанием ›суда‹, а после него, для того, опять таки, чтобы не разрушать иллюзии зрителя с самого же начала. [...] Тогда вместо вступительного слова могут послужить несколько разъяснительных строк на афише у входа в зал ›суда‹, для того чтобы ни у кого не было сомнений, что это именно инсценировка, а не — настоящий суд.«

28 Benjamin, Walter. »Moskau«, in: ders. *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften, Band IV.1.*, hg. von Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenbauer. Frankfurt a.M. 1991, S. 316-348.

saales den Handlungsort darstellen«²⁹, schrieb Avdeev, der Autor eines Agitgerichts für das Dorftheater, und lobte das Genre dafür, dass es dank dieser Disposition für die Inszenierung eines Agitgerichts keine speziellen Bühnenvorrichtungen oder Requisiten brauche. Im Gerichtstheater sind die Zuschauerinnen und Zuschauer Teil der Handlung, wobei die Anwesenheit von Zuschauern im Gerichtstheater das, was auf dem ›Podest‹ passiert, nicht etwa als ›Theater‹ oder ›Fiktion‹ markiert, vielmehr gehört die Anwesenheit des Publikums zu einem öffentlichen Gerichtsprozess dazu. Wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein wird, erleichtert diese Anlage des Gerichtstheaters den schleichenden Übergang in eine theatrale Justiz Ende der 1920er Jahre: Im Zuge einer regelrechten antitheatralen Wende kippt das Genre in die Inszenierung von Laienschauprozessen über reale Personen.

Die Unsicherheit darüber, wie das Gesehene einzuordnen sei, die sich bereits 1926 in Benjamins Tagebucheintrag manifestiert, wird in der im Genre angelegten Spezifik, Theater und Gericht zu überblenden, viel besser nachvollziehbar. Vielleicht war es unter anderem diese Irritation, die Benjamin dazu bewog, sich nach der Rückkehr von seiner Moskauer Reise in Deutschland erneut mit dem Gerichtstheater auseinanderzusetzen. Aus der räumlichen und zeitlichen Distanz vermag Benjamin in seinem Essay »Moskau«³⁰ von 1927, in dem er wenige prägende Erlebnisse seiner Moskauer Zeit nochmals aufnimmt, den Abend im Moskauer Bauernklub präzise zu analysieren. Detailgetreu schildert er den Besuch im Bauernklub erneut – nun aber mit klarer Kontextualisierung und durch Zusatzwissen unterfüttert:

»Bisweilen gibt es auch ein pädagogisches Theater in der Form der ›Gerichtsverhandlung‹. Da füllen dann etwa dreihundert Menschen, sitzend und stehend, den rotausgeschlagenen Saal bis hinein in die letzten Winkel. In einer Nische die Leninbüste. Verhandelt wird auf einer Bühne, vor welcher rechts und links gemalte Proletariertypen – ein Bauer und ein Industriearbeiter – die ›Smitschka‹ (›Klammer‹), die Verklammerung von Stadt und Land verkörpern.«³¹

Das im Tagebuch unmittelbar geschilderte Erlebnis wird im Essay kritisch bewertet. So schliesst er die Schilderung des Klubbesuches im Essay mit der folgenden Einschätzung des Gerichtstheaters:

»Solche Demonstrationen sind sorgfältig vorbereitet; von Improvisationen kann hier nicht die Rede sein. Um für die Fragen bolschewistischer Moral das Publikum

29 Avdeev, Vitalij. *Šeptunij i znachari. Inscenirovannyj agit-sud nad znacharstvom v 3-ch kart. dlja de-revenskogo teatra*. Leningrad 1926, S. 5. »В картинах же суда самые стены зрительного зала могут изображать собою место действия [...]«

30 Benjamin, »Moskau«, S. 316-348.

31 Ebd., S. 342.

im Sinne der Partei mobil zu machen, kann es kein wirksameres Mittel geben. Einmal wird dergestalt die Trunksucht abgehandelt, ein andermal das Defraudantentum, die Prostitution, der Hooliganismus. Die strengen Formen solcher Bildungsarbeit sind ganz und gar dem Sowjetleben angemessen, sind Niederschläge einer Existenz, die hundertmal am Tage Stellungnahme fordert.«³²

Erstens spricht Benjamin in seinem Essay explizit die Inszeniertheit der Gerichte streng nach Skript an, wobei er den Begriff des »Theaters« bewusst vermeidet. Dabei weist er Ende der 1920er Jahre auf die Anfangsphase des Genres hin und auf etwas, das die Gerichtsstücke noch lange vorgeben zu sein, aber schon bald nicht mehr sind: spontane Improvisationen. Das ist interessant, weil damit der Aspekt der Fingierung von »Gerichtsprozessen« in den Fokus rückt. Zweitens hebt Benjamin den Zweck der Publikumsagitierung »im Sinne der Partei« hervor und spricht damit die Monologizität des Genres 1926 an, das nicht eine kontroverse Diskussion im Publikum auslösen will, sondern das Publikum in Fragen der bolschewistischen Moral auf Linie der Partei bringen soll. Drittens ordnet er das Gesehene in den historischen Kontext des öffentlichen Stellungnehmens ein, das 1927 mit Stalins Selbstkritikkampagne, im Zuge derer jeder Einzelne aufgefordert wurde, seine eigenen Fehler und die Fehler anderer öffentlich anzuprangern, erst so richtig beginnt.³³ Vermutlich hatte sich Benjamin zurück in Deutschland mit seiner Moskauerfahrung noch vertieft auseinandergesetzt.³⁴ Nicht auszuschließen ist, dass er unterdessen die umfangreiche Studie des österreichisch-ungarischen Publizisten René Fülöp-Miller gelesen hatte: 1926 publizierte Fülöp-Miller nach einem ausgedehnten Russlandaufenthalt das Buch *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, in dem er insbesondere auch den Künsten und dem Theater viel Platz einräumte. Im Kapitel zur »Theatralisierung des Lebens« unter den Bolschewiki kommt er auch auf die inszenierten Gerichtsprozesse nach der Revolution zu sprechen:

»Sogar die volkshygienische Aufklärung wird in Russland mit den Mitteln schauspielerischer Darstellung durchgeführt. Während man in Europa die Syphilis, Tuberkulose und alle übrigen Volksseuchen mit Hilfe von Broschüren und Flug-schriften zu bekämpfen sucht, veranstaltet man in Russland zu diesem Zweck

32 Ebd., S. 343.

33 Stalins Anliegen in seiner 1927/28 persönlich ins Leben gerufenen Kampagne der Selbstkritik und Kritik war es, dass jeder Einzelne seine eigenen Fehler öffentlich eingesteht und die Fehler der anderen öffentlich anprangert. Mit der Unterscheidung von »echter« und »falscher« Kritik gibt die Kampagne der theatralen Juridifizierung der Gesellschaft ihren eigentlichen Schub. Jegliche Kritik an Stalins Politik wurde als »falsche« Kritik kriminalisiert. Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 20 und 31.

34 An dieser Stelle sei herzlich Jan Dutoit, Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Walter Benjamin: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe« an der Universität Basel, für hilfreiche Auskünfte und Hinweise rund um Benjamins Moskauer Tagebuch gedankt.

Theateraufführungen, besonders sogenannte ›Gerichtsszenen‹, deren Wirkung auf die Massen ohne Zweifel bedeutend ist. So kündigten große Plakate durch Wochen die Prozessverhandlung gegen die Prostituierte Saborowna wegen Ansteckung des Soldaten Krestjanoff an, eine Verhandlung, die in ihrer ganzen Sonderbarkeit wohl spezifisch russisch genannt werden muss.³⁵ Die Namen der Beteiligten waren symbolisch: Saborowna bedeutet ›Zaunstreiferin‹, Krestjanoff ist von dem Wort krestjanin, ›Bauer‹ abgeleitet. Alle während eines Gerichtsverfahrens üblichen Formalitäten werden strenge eingehalten: in einem großen Verhandlungssaal konnte man die Mitglieder des Senats, öffentliche Ankläger und Verteidiger, Zeugen und Experten erblicken, während das Publikum als Geschworenenjury zu fungieren hatte. Die Verhandlung wurde im Namen der Republik eröffnet, worauf der Verhör der Angeklagten und der Zeugen folgte, mit besonderer Berücksichtigung jener sozialen Momente, die zur Verübung des Verbrechens beigetragen hatten. Der Staatsanwalt und der Verteidiger ergingen sich in langatmigen Auseinandersetzungen und Diskussionen, die Sachverständigen gaben ihr Gutachten ab, die Angeklagte sprach ihr ›letztes Wort‹, der Gerichtshof zog sich zur Beratung zurück und fällte schließlich im Namen der Republik den Schuldspruch.

Derartige symbolische Gerichtsverhandlungen sind keineswegs selten; zur Mitwirkung an ihnen werden mit Vorliebe amtierende Richter, Staatsanwälte und Advokaten herangezogen, während die übrigen Figuren von berühmten Schauspielern dargestellt werden. Dies alles macht es begreiflich, dass auf solche Weise das Interesse der Öffentlichkeit für diese Angelegenheiten erhöht wird, so dass man dahin gelangte, auch soziale, kulturelle und künstlerische Probleme, besonders aber die jeweils aktuellen politischen Ereignisse auf diese Art ›szenisch zu diskutieren‹.³⁶

Ähnlich wie Benjamin zeigt sich Fülöp-Miller jedoch von der Popularität und Wirkung der »Gerichtsszenen« erstaunt und entdeckt im Gerichtstheater eine Spezifik der politischen und gesellschaftlichen Zustände im Russland der 1920er Jahre. Benjamins und Fülöp-Millers Schilderungen sind seltene Beispiele zeitgenössischer Blicke von aussen auf das postrevolutionäre Gerichtstheater. Ihre Schilderungen offenbaren die grosse Popularität des Genres in den 1920er Jahren, bevor das Gerichtstheater ab den 1930er Jahren über viele Jahrzehnte in Vergessenheit geriet. Zugleich zeigen die Berichte der Zeitgenossen die spezifische Überblendung von Gericht und Theater.

35 Die Annahme liegt nahe, dass es sich hierbei um die Inszenierung des oben angesprochenen Agitgerichts *Sud nad prostitutkoj. Delo gr. Zaborovoj po obvineniju ee v zanjatii prostituciej i zaraženii sifilisom kr-ca Krest'janova* vom Autor Aleksandr Akkerman handelt. Vgl. Akkerman, *Sud nad prostitutkoj*, 1922.

36 Fülöp-Miller, René. *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Zürich, Leipzig, Wien 1926, S. 190f.

Abbildung 2: Vorlage für Benjamins »Gerichtsverhandlung«: Buchcover des Agitgerichts »Kuryinicha. Gericht über eine Kurpfuscherin«, 1925 herausgegeben von der Leningrader Abteilung des Proletkult



Dieses Oszillieren in einer ambivalenten Position zwischen Fiktion und Fingierung, Improvisation und klarer Struktur ist aber nicht nur eine Spezifik des sowjetischen Gerichtstheaters, vielmehr ist es etwas, das ich beim ›Mitspielen‹ in *Please, continue (Hamlet)* ebenfalls ganz deutlich fühlte, obwohl dort mit Hamlet eine eindeutig fiktionale Figur vor Gericht stand. Gerade das Ereignishafte und Ergebnisoffene des Gerichtstheaters, das Performative, die Unvorhersehbarkeit von Verlauf und Ende, die Möglichkeit des Publikumseinbezugs in die Handlung, das Spiel mit Fiktionalität und zugleich die Möglichkeit, juristische oder moralische Fragen, Alltagsprobleme oder Zeitfragen zu thematisieren, waren sicherlich wichtige Gründe für die Popularität des Gerichtstheaters in der frühsowjetischen Zeit und ausschlaggebend für das Revival von Gerichtstheater im postdramatischen Theater.

1.3 Spektakel oder alternative Gerechtigkeit? Gerichtsboom im zeitgenössischen Theater

Bernats und Duyvendaks *Please, continue (Hamlet)* ist bei weitem nicht das einzige Gerichtstheaterstück der letzten Jahre: Besonders in der gegenwärtigen deutschsprachigen Theaterszene lässt sich geradezu ein Boom von Gerichtstheaterinszenierungen beobachten. Viele Theatermacherinnen und Theatermacher entdecken in jüngster Zeit das Potenzial der Überblendung von Gericht und Theater, die schon das postrevolutionäre Gerichtstheater genutzt hatte. Rimini Protokoll inszenierten 2004 das Stück *Zeugen! Ein Strafammerspiel*, in dem professionelle Juristinnen und Juristen ihre Fälle wieder aufnahmen, um im Theaterraum über die Theatralität von Gericht an und für sich zu reflektieren und, wie Vismann in ihrem Essay »Neulich im Theater« treffend beschrieb, um die Bemühungen zu zeigen, die das Gericht betreibt, um nicht mit Theater verwechselt zu werden.³⁷ Die Nähe von Theater und Gericht, die sich laut Vismann immer dann besonders exponiert, »wenn man einen Gerichtsprozess auf eine Theaterbühne bringt«³⁸, untersuchen auch andere Theatermacherinnen und Theatermacher. So lud eine Gruppe von Kunstschaffenden (unter ihnen auch Milo Rau) an den Basler Dokumentartagen (2013) das Theaterpublikum in einen realen Gerichtsprozess ein, um zu schauen, was passiert, wenn man einen Gerichtsprozess als Theater anschaut, und wie sich in einem Gerichtsprozess die ritualisierte kulturelle Performanz der Gesellschaft offenbart.

37 Vismann, Cornelia. »Neulich im Theater. Warum muß Hamlet sich vor keinem Gericht verantworten, für seinen zweifachen Mord, an Polonius und an Claudius?«. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2299.html [15.07.2020]

38 Vismann, Cornelia. »Bloß kein Theater! ...Im Gericht«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 15, Heft 1: »Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs.« (2006), S. 191-197.

Milo Rau reinszenierte 2013, nachdem er den Gerichtsprozess gegen das Ehepaar Ceausescu (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010) mit Schauspielern reenactet hatte, in den *Moskauer Prozessen* während drei Tagen drei Gerichtsprozesse, die in Russland zwischen 2003 und 2012 stattgefunden hatten. Er machte aber nicht ein klassisches Reenactment, sondern liess die Prozesse im Moskauer Sacharow-Zentrum mit teilweise den gleichen Protagonistinnen und Protagonisten noch einmal stattfinden. Anhand der Fälle und strukturiert durch den Gerichtsprozess debattierten die Anwesenden im Grunde über die Möglichkeiten und die Grenzen einer politischen Kunst im zeitgenössischen Russland und über die Verflechtungen von Kirche, Staat und Justiz unter Putin. Am Schluss entschied eine Jury, die möglichst einen Querschnitt durch die russische Gesellschaft darstellen sollte, über Schuld und Unschuld der Angeklagten.

Die Moskauer Prozesse blieben nicht das einzige Gerichtsstück, das Milo Rau nach diesem Schema inszenierte. Bald darauf folgten die *Zürcher Prozesse* (2013) über die rechtspopulistische Zeitschrift *Weltwoche* und zwei Jahre später folgte das *Kongo Tribunal* (2015), eine Gerichtsinszenierung, in der brutalste Kriegsverbrechen im Kongo angeprangert wurden und das *The Guardian* als »the most ambitious piece of political theater ever staged«³⁹ bezeichnete. In seinen zahlreichen Gerichtstheaterstücken bestimmt der Regisseur und Autor der Idee, Milo Rau, das an sich schon dramatische Gerichtssetting und verteilt Rollen. Während der Prozesse ist aber auch er bloss Beobachter dessen, was ohne vorgeschriebenes Skript passiert und für alle Beteiligten in Bezug auf den Ausgang der Prozesse ein gewisses Risiko birgt.⁴⁰ Das Gericht strukturiert nicht nur die im Theater veranstaltete Diskussion, sondern steigert die Dramatik der Inszenierung. Milo Rau nutzt die Überblendung von Theater und Gericht, um im Theater »die Utopie des freien Aushandelns – den Kern des Politischen«⁴¹, die Utopie eines agonalen Raums für eine kontroverse gesellschaftliche Diskussion zu schaffen – ein Raum, der in den zugrundeliegenden Settings, etwa den »realen« Schauprozessen über die Künstlerinnen und Kuratoren in Moskau, gerade nicht vorhanden war.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgte auch das Gorki-Theater mit der Gerichtsinszenierung *Geheimdienste vor Gericht – eine Volksbeschwerde* (2016). Hier klagte »das Volk« den deutschen Auslandsgeheimdienst an, bei der Überwachung der Bevölkerung gegen Gesetze verstossen zu haben. Das Gericht soll im Theater gerade je-

39 Conolly, Kate. »The most ambitious political theatre ever staged? 14 hours at the Congo Tribunal«, in: *The Guardian Online*, 01.07.2015. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/01/congo-tribunal-berlin-milo-rau-political-theatre> [15.07.2020]

40 Vgl. Sasse, Sylvia. »Kunst vor Gericht, Kunst im Gericht und Kunst als Gericht. Künstlerische (Rück-)Aneignungen von Gerichtsprozessen«, in: Frimmel, Sandra und Mara Traumane (Hg.). *Kunst vor Gericht: Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*. Berlin 2018, S. 219-234, hier S. 230f.

41 Vgl. ebd., S. 232.

ne Öffentlichkeit und Transparenz schaffen, die von den aus Prinzip nicht sichtbaren Geheimdiensten, die stets nur überwachen und selber nicht überwacht werden können, unterwandert werden. Den Ansatz, durch die Veranstaltung eines Gerichts staatliches Unrecht und das Versagen der Justiz anzuprangern, verfolgten auch die *NSU-Tribunale* zwischen 2017-2022, die die Stimmen der Betroffenen und Angehörigen der Morde durch die rechtsextreme Terrorgruppe NSU in den Mittelpunkt stellten.⁴² 2019 wurde im English Theater, das sich mitten im Bankenviertel in Frankfurt befindet, dem Bargeld der Prozess gemacht. Prominente Vertreterinnen und Vertreter von Nationalbank, Zentralbank oder Europol wurden als Zeugen der Anklage oder Verteidigung eingeladen. Im Raum des Theaters fand so eine kontroverse Diskussion statt, in die sich auch das Publikum rege einbrachte und die am Schluss durch eine achtköpfige Jury mit einem Freispruch des Bargelds beendet wurde.⁴³

Noch vor diesen Theaterexperimenten rollte der Dokumentarfilm *Cleveland versus Wall Street* (2010) die Banken- und Finanzkrise in Form eines theatral inszenierten Prozesses gegen 21 Banken auf, in dem reale Betroffene und Akteure als Ankläger, Opfer und Angeklagte auftreten. Ähnlich wie in Raus *Moskauer Prozessen*, in der *Volksbeschwerde* des Gorki-Theaters oder in den *NSU-Tribunalen* wird das fiktionale Gericht als freier, offener Verhandlungsraum der realen Justiz gegenübergestellt, die in diesen Fragen versagt, und mit dem Urteil der Versuch einer performativen Setzung von ›Gerechtigkeit‹ unternommen, die im besten Falle auch über das Theater oder den Film hinaus Wirkung entfalten soll.

Auch im russischen zeitgenössischen Dokumentartheater teatr.doc werden die Mechanismen der russischen Justiz anhand von Gerichtstheater analysiert und angeprangert: So wurde etwa der Fall des in Untersuchungshaft verstorbenen Sergej Magnitskij in Form eines Gerichtsprozesses aufgeführt (*Cas 18*, 2010) und im Stück *Bolotnoe delo*⁴⁴ (2015) wurden die Fälle der im Anschluss an die Protestmärsche 2012 inhaftierten Demonstrantinnen und Demonstranten verhandelt. Das Theater stellt sich hier in die Tradition der Literatur, die schon immer das Ideal unparteilichen und moralischen Rechts der realen und korrumpierbaren Justiz gegenübergestellt hat.⁴⁵

42 Veranstatet wurden die *NSU-Tribunale* vom Aktionsbündnis »NSU-Komplex auflösen«, bestehend aus verschiedenen Initiativen aus ganz Deutschland. Vgl. URL: <https://www.nsu-tribunal.de/tribunal/> [20.09.2023]

43 Vgl. Brouzos, Jorgos. »Finanzelite macht Bargeld den Prozess«, in: *Tages-Anzeiger*, 1. Juni 2019, S. 13. Interessanterweise wurde der Artikel über das Gericht über das Bargeld nicht im Kulturteil des Tages-Anzeigers, sondern unter der Rubrik »Wirtschaft« veröffentlicht.

44 *Bolotnoe delo* kann entweder als »Sumpffall« übersetzt werden oder als der »Bolotnoe-Fall«, da der Platz, wo es zu den Massenprotesten in Moskau kam, *Bolotnaja ploščad'* heisst.

45 Vgl. Joachimstaler, Jürgen. »Gesetz und Fiktion. Interferenzen zwischen Literatur und Recht«, in: *literaturkritik.de*, Themenschwerpunkt Literatur und Recht. Konstellationen einer produktiven Spannung, Nr. 8 (August 2015). URL: <http://literaturkritik.de/id/20949> [15.07.2020]

Einen zumindest medialen Höhepunkt erreichte das zeitgenössische Gerichtstheater 2016 im deutschsprachigen Raum mit der Verfilmung des Theaterstücks *Terror* (2015)⁴⁶, verfasst vom Bestsellerautor und Jurist Ferdinand von Schirach. In dessen Gerichts-drama, das zunächst als Theaterstück grosse Erfolge feierte, wird der fiktionale Fall eines Bundeswehrpiloten verhandelt, der ein entführtes Passagierflugzeug abgeschossen hat, um damit einen Terroranschlag auf ein Stadion zu verhindern. Bei der TV-Premiere von *Terror – Ihr Urteil* verfolgten knapp acht Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer das Spektakel und machten es zu einem Quotenerfolg für ARD, ORF und SRF. In von Schirachs Stück fungiert am Ende das Publikum als Jury und bestimmt den Ausgang des Gerichtsprozesses. Das Fernsehen versuchte die Möglichkeit der Publikumspartizipation des Theaters in das »TV-Experiment« zu übertragen: Das Fernsehpublikum konnte per Telefonwahl den Ausgang des Gerichts-dramas bestimmen und beantwortete die Frage, ob es legitim sei, angesichts von Terror geltendes Recht zu verletzen, schliesslich mit einem Ja: Es sprach den Piloten frei.

Massenmedien wie Radio und Fernsehen haben das Gerichts-drama jedoch lange vor *Terror* entdeckt: Zunächst waren es Radiohörspiele insbesondere in den USA der 1930er Jahre⁴⁷, in denen die Dramatik von Gerichtsverhandlungen nachgestellt wurde, ab Mitte des 20. Jahrhunderts folgte das Fernsehen mit Reenactments von richtigen Gerichtsprozessen, fiktionalen Gerichts-dramen, Live-Übertragungen aus dem »realen« Gerichtssaal oder pseudo-dokumentarischen Gerichtsshows.⁴⁸

In der Sowjetunion wurde ab 1970 *Človek i zakon* (*Der Mensch und das Gesetz*) ausgestrahlt, ein Teletageblatt, in das ausschnittweise Übertragungen von echten Gerichtsprozessen integriert wurden und das bis heute im russischen Fernsehen ausgestrahlt wird. Nach der Perestrojka kamen Pendanten zu den deutschen pseudo-dokumentarischen Gerichtsshows wie *Richterin Barbara Salesch* (1999–2012) oder *Richter Alexander Hold* (2001–2013) auf Sat.1 auch in Russland ins Fernsehen, etwa die unterdessen eingestellten Sendungen *Čas suda* (*Gerichtsstunde*), *Sud idet* (*Das Gericht tagt*) oder *Federal'nyj sud'ja* (*Bundesrichter*). Auf dem durch Gazprom kontrollierten Sender NTV hat seit 2008 die Sendung *Sud prisjažnych* (*Geschworenengericht*) die Dramatik, aber auch die Härte von angeblich an echte Fälle angelehnten Geschworenengerichtsprozessen nochmals gesteigert: Die Angeklagten werden in Handschellen in einen Gerichtskäfig gesperrt und das Publikum der Shows kann die unerbittlichen

46 von Schirach, Ferdinand. *Terror. Ein Theaterstück und eine Rede*. München 2015.

47 Beispielsweise *The Court of Human Relations* (1934–39), *Goodwill Court* (1935–36), *Famous Jury Trials* (ab 1936), vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 9f.

48 In Deutschland wurden in den 1960er Jahren erste Gerichtsshows ausgestrahlt, beispielsweise *Das Fernsehgericht tagt* (ARD 1961–1978) oder *Ehen vor Gericht* (1970–2000), in denen reale Gerichtsverhandlungen mit Schauspielern und Juristen beinahe in Echtzeit reenactet wurden. Vgl. ebd., S. 10.

Urteilsbesprechungen der Geschworenen aus nächster Nähe mitverfolgen. Inwiefern diese Gerichtsshows auch Einfluss auf reale Gerichtsprozesse ausüben, die in Russland – gerade wenn es um politische Fälle geht – oft schauprozessähnlich medial ausgeschlachtet und live aus dem Gerichtssaal übertragen werden, wäre eine interessante Frage. Und zuletzt werden auf dem Ersten Kanal im russischen Fernsehen in der Sendung *Modnyj prigovor* (*Modeurteil*) gar modische Verfehlungen vor Gericht angeprangert.⁴⁹

Der Boom der Gerichtsinszenierungen hat aber auch mit der Popularität von dokumentarischen Formen und pseudo-fiktionalen Formaten sowohl im Theater als auch im Fernsehen zu tun, da sie das Nebeneinanderstellen und auch Vermischen von Dokumentarischem und Fiktionalem, realen Personen und Schauspielern möglich machen. Ausserdem lässt das Gerichtstheater ganz im Sinne der performativen Wende⁵⁰ in den Künsten und insbesondere des postdramatischen Theaters die Aufführung als (einmaliges) und ergebnisoffenes Ereignis stattfinden, in die das Publikum (räumlich) involviert wird und das eine unmittelbare Wirkung erzielen soll.

Die Regisseure und Intendanten der Gerichtsinszenierungen nutzen das dramatische Potenzial, das in jedem Gerichtsprozess angelegt ist. Inszenierungstechniken sind konstitutiv für jedes Gerichtsritual und sie garantieren geradezu sein Gelingen: Oft tragen Richter Roben – im angelsächsischen Raum gar Perücken – und jeder Gerichtsprozess hat eine Dramaturgie und ein Skript, das die Reihenfolge der Auftritte regelt und den handelnden Personen auf der Bühne innerhalb des ritualisierten Ablaufs gewisse Rollen zuteilt, die agonal besetzt sind. Jeder Gerichtsprozess läuft am Ende auf ein Urteil hinaus, das die Dramatik des Rituals steigert und den Prozess je nach Perspektive als Happyend oder tragisches Ende beschliesst.⁵¹ Und jeder öffentliche Gerichtsprozess spielt sich auf einer Bühne ab, die an einen Zuschauersaal grenzt, der Teil des Gerichtssaales ist.⁵²

Zugleich eignet sich das postdramatische Theater in Gerichtsinszenierungen den gerichtlichen Agon – geradezu eine Urszene des klassischen Dramas – so nochmals auf eine neue Art und Weise an. Die Gerichtstheaterstücke spielen mit der seit der Antike assoziierten Nähe von Theater und Gericht, die selbst immer wieder zum Gegenstand von Theaterstücken geworden ist.

49 Mehr zu diesem Fernsehformat vgl. Lerner, Julia und Claudia Zbenovich. »Adapting the Therapeutic Discourse to Post-Soviet Media Culture: The Case of *Modnyj Prigovor*«, in: *Slavic Review*, Vol. 72, No. 4 (2013), S. 828-849.

50 Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 29f.

51 Vgl. auch Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 9.

52 Aufgrund der Nähe von Gericht und Theater ist es nicht verwunderlich, dass auch ›richtige‹ Gerichtsprozesse manchmal in Theatern stattfinden: So wurde etwa 2012 in einem aufsehenerregenden Gerichtsprozess der Kapitän des gesunkenen Luxus Schiffes *Costa Concordia* im *Teatro moderno* im Zentrum der Stadt Grosseto angeklagt, nachdem sich der örtliche Gerichtssaal für das gut besuchte Gerichtsspektakel als zu klein herausstellte.

Die Nähe von Theater und Gericht nutzen aber nicht nur Gerichtsinszenierungen, die im Theater oder zumindest in theatralen Settings stattfinden. Vielmehr lässt sich – insbesondere in Russland – beobachten, dass Künstlerinnen und Künstler sich den Raum des (realen) Gerichts in Performances immer wieder künstlerisch subversiv aneignen. Sandra Frimmel beschreibt in ihrer Monografie *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika*, wie 2009 rund um den Gerichtsprozess gegen die Ausstellung »Verbotene Kunst 2006« mehrere Performances von Freunden der angeklagten Künstler und Kuratoren stattfanden: Im Hof des Gerichtsgebäudes veranstaltete die Künstlergruppe *Bombily* eine Prozession, bei der symbolisch Justitia von einem Mann mit Hakenkreuz ausgepeitscht wurde, die Gruppe *Vojna* spielte im Gerichtssaal ein Punkkonzert oder ein Mitglied derselben Gruppe versuchte am Tag der Urteilsverkündung über 3000 Schaben in Cornflakespackungen in den Gerichtssaal zu schmuggeln, die sich nach ihrer Entdeckung durch das Ordnungspersonal in den Fluren des Gerichts ausbreiteten.⁵³ Frimmel deutet diese Performances als Versuch der Künstler, den Raum des Gerichts für die zeitgenössische Kunst – die in den Prozessen systematisch untergraben wurde – symbolisch zu erobern, womit sie zugleich die Theatralität und die Inszenierungsstrategien insbesondere der Anklage in diesen Schauprozessen offenlegen.⁵⁴ Jüngst ist es in Russland, wie Sylvia Sasse in ihrem Artikel »Kunst vor Gericht, Kunst im Gericht und Kunst als Gericht. Künstlerische (Rück-)Aneignungen von Gerichtsprozessen« schreibt, insbesondere der Künstler Petr Pavlenskij, der sich die juristischen Prozesse, die auf seine Aktionen folgen, künstlerisch aneignet. Im Gerichtsprozess gegen seine Aktion *Bedrohung (Ugroza)*, bei der er 2015 die hölzerne Eingangstür der Lubjanka, also des Hauptgebäudes des sowjetischen Geheimdienstes und des heutigen FSB, angezündet hatte und im Nachhinein darauf bestand, nicht wegen »Vandalismus«, sondern wegen »Terrorismus« angeklagt zu werden, zitierte er das Gerichtsurteil gegen den ukrainischen Filmregisseur Oleg Sencov, der wegen »Terrorismus« zu zwanzig Jahren Lagerhaft verurteilt worden war. Laut Sasse stört Pavlenskij die gegen seine Kunst eingeleiteten Gerichtsprozesse nicht einfach, sondern er initiiert, imitiert, subvertiert und verfremdet sie, womit der Aktionskünstler die Mechanismen des Staates und der russischen Justiz sichtbar macht und zur Debatte stellt.⁵⁵

Die künstlerische Aneignung und Hinterfragung des Gerichts ist in der zeitgenössischen Theater- und Kunstszene äusserst populär. Wenig bekannt ist, dass das Gerichtstheater – in einer spezifisch sowjetischen Ausprägung – im ersten Jahrzehnt nach der Oktoberrevolution in Russland einen ähnlichen Boom erlebte.

53 Frimmel, Sandra. *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika*. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 207f.

54 Vgl. ebd., S. 210.

55 Sasse, »Kunst vor Gericht, Kunst im Gericht und Kunst als Gericht«, S. 220f.

1.4 Die späte Entdeckung des sowjetischen Gerichtstheaters durch die Forschung

Nicht nur die Bibliothekarinnen in den osteuropäischen Archiven schienen sich nicht sonderlich für das Genre der Agitgerichte zu interessieren: Das Genre war lange Zeit weder Gegenstand von wissenschaftlichen Untersuchungen noch Teil einer Erinnerung an die 1920er Jahre. In sowjetischen und postsowjetischen Lexika und Überblickswerken zum (post)revolutionären Theater findet das populäre Genre der 1920er Jahre wenn überhaupt, dann bloss als eines von vielen Laientheatergenres knapp Erwähnung.

Einerseits liegt dies wohl am ästhetisch und literarisch zweitrangigen Wert der Stücke und an deren Ausrichtung auf ein »einfaches Publikum«, wie Benjamin es formulierte. Das Genre steht zwar in der ursprünglichen Anlage als selbsttätiges Improvisations- und Diskussionstheater in der Tradition avantgardistischer Theaterexperimente, die ab 1921 überlieferten und ausformulierten Stücke zeugen jedoch vielmehr von der pragmatischen Nutzung des Genres im Zuge von Aufklärungs- und Bildungskampagnen während der Zeit der Neuen Ökonomischen Politik (*Novaja Ėkonomičeskaja Politika*, kurz NEP⁵⁶). Die unterhaltsamen, teilweise melodramatischen und simplizistischen Stücke wurden nicht von bekannten Literaten oder avantgardistischen Theatermachern verfasst, sondern von Ärzten, Agronomen, Tierzuchexperten oder Komsomolsekretären. Tatsächlich ist ihr literarischer ›Wert‹ eher zweitrangig. Obwohl das Genre gerade die Kluft zwischen Theater und Gericht, zwischen Kunst, Leben und Politik sowie zwischen professionellem Theater und Laientheater zu überwinden suchte, zeigt sich ebenjene Kluft nicht zuletzt in seiner Rezeption: Da sich das Gerichtstheater weder klar bestimmten Akteuren noch bekannten avantgardistischen oder postrevolutionären Strömungen, Autoren, Theorien oder politischen Kampagnen zuordnen liess, interessierte sich die literaturwissenschaftliche, historische oder rechtshistorische Forschung lange Zeit kaum für das sowjetische Gerichtstheater.

Gerade die ambivalente Position zwischen Gericht und Theater wurde in der Forschung – so das Genre überhaupt Erwähnung findet – oft nicht analysiert. Der kanadische Politikwissenschaftler Peter Solomon erwähnt 1996 in seinem Buch zur sowjetischen Kriminaljustiz unter Stalin sogenannte »pokazatel'nye processy« (Schauprozesse oder beispielhafte Prozesse), die laut ihm auch »trial-lectures« genannt wurden und mit dem Zweck der Erziehung in den 1920er Jahren in Arbeiterklubs oder Dörfern veranstaltet wurden. Die theatrale Dimension dieser

56 Als Zeit der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) wird die Phase zwischen 1921 und 1928, bis zum ersten Fünfjahresplan, bezeichnet, in der die sowjetische Wirtschaft auf Geheiss von Lenin und Trockij aufgrund der schlechten Versorgungssituation eine gewisse Liberalisierung erfuhr.

»pokazatel'nye processy« – so wurden die Agitgerichte in den 1920er Jahre oft bezeichnet – lässt Solomon jedoch aus und stellt die »trial-lectures« in eine Reihe mit sogenannten (juristisch wirksamen) »Auswärtssessionen« (*vyezdneye sessii*) der Volks- oder Gouvernementsgerichte.⁵⁷

Die bisherige kulturwissenschaftliche Forschung zum Gerichtstheater hingegen klammert systematisch aus, dass sich das Gerichtstheater von Beginn an sehr stark an reale Gerichtsformen anlehnte und im Vakuum nach der Ausserkraftsetzung aller vorrevolutionären Gerichte und Gesetze eine wichtige Funktion übernahm: Es war in dem Sinne nicht »bloss« Theater, da es von Beginn an mit juristischen Formen experimentierte, Gericht und schrittweise auch neue Gesetze austestete, propagierte und nicht selten auch legitimierte. Die frühe Konzeption des Genres war getragen von avantgardistischen Ideen der Zuschauerpartizipation, der Auflösung der Rampe sowie der Improvisation. Und auch die neue Idee von Recht und Gericht fand Eingang in das Theatergenre: Die Rechtsprechung sollte nicht mehr die Sache weniger mächtiger, professioneller Richter sein, sondern das Volk sollte aus seinem proletarischen Rechtsbewusstsein heraus das Urteil sprechen. Das Theatergenre des Agitgerichts sollte also die Partizipation in beiden Bereichen – Gericht und Theater – verbinden: Das inszenierte Gericht schuf den agonalen Rahmen für eine Diskussion über neue gesellschaftliche und juristische Normen, in die das Publikum sich spontan involvieren konnte und sollte. So kombinierte das Genre die einmalige Theaterperformance als Ereignis und Ritual mit der Möglichkeit des Gerichts, durch den teilweise mit dem ganzen Publikum erarbeiteten Urteilsspruch »Recht« zu sprechen und damit die Wirklichkeit performativ zu verändern.⁵⁸

Das aus kulturhistorischer und diskursanalytischer Sicht spannende Gerichtstheatergenre wurde erst Ende der 1990er Jahre durch die angelsächsische, stärker kulturwissenschaftlich ausgerichtete Forschung als Forschungsgegenstand entdeckt. Das Interesse am Genre wurde dadurch begründet, dass sich die Agitgerichte rückblickend als Wegbereiter für die Theatralität der grossen Schauprozesse der

57 Vgl. Solomon, Peter H. Jr. *Soviet Criminal Justice under Stalin*. Toronto 1996, S. 44. Solomon referiert an dieser Stelle nicht auf die grossen medial ausgeschlachteten politischen Prozesse gegen Sozialrevolutionäre 1922 in Moskau oder auf die Schachty-Prozesse 1928 gegen angebliche Saboteure, die als »Schauprozesse« oder zumindest als Vorläufer der grossen Schauprozesse der 1930er Jahre bezeichnet werden, sondern auf die Agitgerichte. Nicht ganz klar wird, ob Solomon sich der theatralen Anlage der »pokazatel'nye processy« in den 1920er Jahren nicht bewusst ist oder ob er einfach nicht weiter auf diesen Aspekt eingeht.

58 Manche Skripte enthalten anstatt eines ausformulierten Urteils verschiedene Urteilsvorschläge oder Lückentexte, die dann von den örtlichen Veranstaltern der Gerichtsstücke entweder vor oder während der Inszenierung ausgefüllt werden konnten. Dies sollte den Ad-hoc-Charakter der Inszenierungen unterstreichen und mehr Improvisation erlauben. Das gleiche Stück konnte also in jeder Aufführung anders ausgehen.

1930er Jahre lesen liessen.⁵⁹ Besonders stark rezipiert wurde seit seinem Erscheinen Julie Cassidays Buch *The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen* über Gerichtsdarstellungen im sowjetischen Film und Theater der 1920er und 1930er Jahre.⁶⁰ Die These der Russistin, dass in den theatralen Gerichtsfiktionen der Agitgerichte gewisse dramatische Elemente kodifiziert wurden, die in die Schauprozesse der 1930er Jahre eingingen, fand grosses Echo und wurde fünf Jahre später von der ebenfalls US-amerikanischen Historikerin Elizabeth Wood in der ersten und bisher einzigen Monografie zu Agitgerichten *Performing Justice. Agitation Trials in Early Soviet Russia*⁶¹ vertieft. Wood stellt in ihren historischen Analysen, in denen sie anhand breiter Quellenarbeit die Geschichte des Genres bis in die späten 1920er Jahre verfolgt, eine ähnliche Frage wie die bisherige Forschung, nämlich wie das erste Jahrzehnt der Sowjetunion den Weg zum grossen Terror der 1930er Jahre vorbereitete.

In ihrer Monografie geht sie daneben ausführlich den Ursprüngen des Theatergenres auf den Grund, die sie in der orthodoxen Kirche und im osteuropäischen Judentum festmacht. Dort wurden seit dem Mittelalter als Teil der religiösen Schulbildung allegorische Gerichtsstücke aufgeführt, um religiöse und moralische Werte

-
- 59 Der US-amerikanische Russlandhistoriker Richard Stites war der Erste, der sich im Zusammenhang mit der ›Theatralisierung des Lebens‹ für das revolutionäre Gerichtstheater interessierte. Mit seinem kurzen Artikel »Trial as Theatre in the Russian Revolution« holte er das postrevolutionäre Gerichtstheater im April 1998 erstmals aus der beinahe 70 Jahre dauernden Vergessenheit, denn mehr als beiläufige Erwähnungen als eines von vielen Theaterexperimenten in den 1920er Jahren hatte das Theatergenre bisher nicht bekommen. Vgl. Stites, Richard. »Trial as Theatre in the Russian Revolution«, in: *Theatre Research International*, Vol. 23, Issue 1 (1998), S. 7-13. Noch im selben Jahr erschien ein erster Artikel der amerikanischen Russistin Julie Cassiday über die Verquickung kinematographischer und theatraler Gerichtsdarstellungen der 1920er Jahre mit den grossen Schauprozessen insbesondere der 1930er Jahre. Vgl. Cassiday, Julie A. »Marble Columns and Jupiter Lights: Theatrical and Cinematic Modeling of Soviet Show Trials in the 1920s«, in: *Slavic and East European Journal*, Jg. 42, H. 4 (1998), S. 640-660.
- 60 Cassiday, Julie A. *The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen*. Illinois 2000. In diesem Buch widmet Cassiday auch dem Genre der Agitgerichte (»mock trials«) ein ausführliches Kapitel. Ausserdem erschienen von Cassiday folgende weitere Artikel zu Agitgerichten: Cassiday, Julie A. und Leyla Rouhi. »From Nevskii Prospekt to Zoia's Apartment: Trials of the Russian Procuress«, in: *The Russian Review*, Jg. 58 (1999), S. 413-431; Cassiday, Julie A. »Alcohol is Our Enemy! Soviet Temperance Melodramas of the 1920s«, in: McReynolds, Louise and Joan Neuberger (Hg.). *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Durham 2002, S. 152-177.
- 61 Wood, *Performing Justice*. 2002 erschien Woods erster Artikel zu Agitgerichten, der später auch in ihre Monografie einging: Wood, Elizabeth A. »The Trial of Lenin: Legitimizing the Revolution through Political Theater, 1920-1923«, in: *The Russian Review*, Jg. 61, Nr. 2 (2002), S. 235-248.

zu stärken.⁶² In Anlehnung an die Jesuitenschulen im Mittelalter forderten Theoretiker wie beispielsweise Vladimir Nevskij (1888-1974) Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge einer breiten Bewegung, die sich der Aufklärung der »rückständigen russischen Bevölkerung« verschrieb, den Einsatz von Gerichtstheaterstücken, um Debatten über öffentliche Belange anzuregen.⁶³ Seit der Popularisierung des Gerichts mit den Justizreformen von 1864 wurden Gerichtsprozesse auch an den juristischen Fakultäten zur Schulung der rhetorischen Fähigkeiten inszeniert oder reenactet.⁶⁴

Erste vereinzelte russischsprachige Publikationen, in denen die frühsowjetische Überblendung von Theater und Gericht eine Rolle spielt, folgten ab 2008, zunächst in Form eines Artikels des in Norwegen lehrenden Literaturwissenschaftlers Andrej Rogačevskij⁶⁵, auf den dann verschiedene russischsprachige Artikel oder Beiträge folgten, die das sowjetische Gerichtstheater der 1920er Jahre thematisierten.⁶⁶ In

62 Vgl. Wood, *Performing Justice*, S. 17f.

63 Ebd., S. 25f.

64 Ebd., S. 22f.

65 Rogačevskij, Andrej. »Literaturnye sudy: Ot ›narodnoj filologii‹ k sudebno-slestennoj praktike repressivnych organov«, in: *Russian Literature*, Vol. 63, 2-4 (2008), S. 483-511.

66 Zu nennen sind hier insbesondere folgende Beiträge: 2009 untersucht der russische Theaterwissenschaftler Vitalij Dmitrievskij in seinem Artikel mit dem vielversprechenden Titel »Theater und Gericht auf dem Gebiet eines totalitären Systems« die Verwicklungen zwischen Gericht und Theater in Russland bereits ab dem 17. Jahrhundert und insbesondere ab den grossen Justizreformen im 18. Jahrhundert. Das titelgebende »totalitäre System« setzt er dabei, ohne dies genauer zu analysieren, unmittelbar nach der Oktoberrevolution an. Bruchstückhaft und etwas plakativ, wie grosse Teile seines Beitrags, bleiben auch seine Ausführungen zu den Gerichtstheaterinszenierungen der Agitgerichte (S. 415-417). Vgl. Dmitrievskij, Vitalij N. »Teatr i sud v prostranstve totalitarnoj sistemy«, in: Ivančenko, G. V. und V. S. Židkov (Hg.). *Sistemnye issledovanija kul'tury*. Sankt-Peterburg 2009, S. 404-436; 2015 erschien ein kurzer, überblicksartiger, jedoch durchaus informativer Artikel der russischen Historikerin Elena Dianova über »Genossenschaftliche Agitgerichte«. Auf der Basis von sechs Agitgerichtsbrochüren aus den 1920er Jahren beschreibt sie die Funktion und das Funktionieren der Agitgerichte als eine Form der kulturaufklärerischen Arbeit der Genossenschaften in den 1920er Jahren. Vgl. Dianova, Elena V. »Kooperativnye agitsudy kak odna iz form kul'turno-massovoj raboty kooperacii v 1920-e gody«, in: *Gramota*, Nr. 3, 53 (2015), S. 83-86. Ein gewisses Interesse lässt sich in der zeitgenössischen russischen Forschung an den antireligiösen Agitgerichten feststellen: Als eines der wenigen Stücke erfuhr in den letzten Jahren das *Gericht über Gott* (1925) als Beispiel sowjetischer antireligiöser Propaganda eine gewisse Rezeption in Russland. Vladimir Tolc von Radio Svoboda widmete dem Stück 2004 eine ganze Sendung und Diskussion. Vgl. URL: <https://www.svoboda.org/a/24199690.html> [19.02.2018], was wiederum zu Debatten über das Stück in verschiedenen, vor allem fanatisch-orthodoxen Foren führte, wo das *Gericht über Gott* als Beweis für die Brutalität und die ideologische Verblendung der antireligiösen Verfolgung der 1920er Jahre gewertet wird. Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 59. Über antireligiöse Agitgerichte verfasste 2009 der Rechtswissenschaftler Anatolij Slezin einen kurzen Artikel mit dem Titel »Antireligiöse Politgerichte der 1920er Jahre als Faktor für die Entwicklung eines öffentlichen Rechtsbewusstseins«. Vgl. Slezin, Anatolij

Ergänzung zur englischsprachigen Forschung zu Agitgerichten legt Rogačevskij den Schwerpunkt auf die sogenannten »Literaturgerichte« (*literaturnye sudy*) – eine Subform der Agitgerichte. Mit diesem Fokus schlägt Rogačevskij eine Brücke in die vorrevolutionäre Zeit, in der oft improvisierte Gerichtsprozesse entweder über fiktive Charaktere aus Romanen, literarische Texte oder gar deren Verfasser in Kreisen von Künstlern und Intelligencija aufgeführt wurden.⁶⁷ Wie Sylvia Sasse in ihrer Monografie *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur* beschreibt, pflegten vor allem avantgardistische und symbolistische Dichter und Theoretiker – unter ihnen etwa Michail Bachtin oder Nikolaj Evreinov – eine lebendige Disputkultur, zu der auch das Veranstalten von (oft parodistischen⁶⁸) Gerichtsverhandlungen gehörte.⁶⁹

A. »Antireligioznye politšudy 1920-ch godov kak faktor évoljucii obščestvennogo pravosoznaniija«, in: *Pravo i politika* Nr. 5 (2009), S. 1156-1159.

67 Vgl. Rogačevskij, »Literaturnye sudy«, S. 484. Interessant an Rogačevskijs Artikel ist weniger dessen These im Anschluss an die bisherige Forschung, dass die Literaturgerichte Einfluss auf die Schauprozesse der Stalinära hatten, sondern vielmehr dessen kurze Situierung der Literaturgerichte in der Rechtskultur der 1920er Jahre. Vgl. ebd., S. 486f.

68 Inszenierte Gerichtsprozesse wurden nicht nur mit parodistischer Absicht durchgeführt. Auch sonst wurde Literatur- und Theaterkritik gerne in Gerichtsform geübt, wie Fülöp-Miller 1926 schrieb: »Auch die Diskussionen über Ereignisse aus dem Theaterleben werden in Russland fast immer in der Form von Gerichtsszenen geführt. Ist etwa ein bekannter Regisseur mit einer Neuinszenierung vor die Öffentlichkeit getreten, so findet alsbald eine »Prozessverhandlung« über das neue Werk statt. Einer der Theaterleute spielt den Ankläger, ein anderer den Verteidiger; als Richter fungiert gleichfalls ein Regisseur oder Schauspieler. Der Unglückliche, der sich die neue Inszenierung hat zuschulden kommen lassen, sitzt auf der Anklagebank und muss sich verantworten. Mit ernster Miene werden alle Formalitäten eines ordentlichen Verfahrens eingehalten und unter der größten Aufmerksamkeit des Publikums alle Argumente für und wider abgewogen, bis schließlich der »Richter« sein Urteil fällt. Doch nicht nur Angelegenheiten des Theatralen, sondern auch andere Probleme literarischer und überhaupt künstlerischer Natur werden auf diese Weise ausgetragen.« Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, S. 191.

69 Vgl. Sasse, Sylvia. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*. München 2009, S. 335. Besonders bekannt ist das parodistische *Gericht über die Imaginisten (Sud nad Imazinistami)* aus dem Jahr 1920, bei dem die literarische Gruppierung der Imaginisten (u.a. Sergej Esenin, Vadim Šeršenevič, Anatolij Mariengof) wegen Verstosses gegen die zeitgenössische, postrevolutionäre Poesie angeklagt wurde. Als Richter fungierten Zuschauer, als Ankläger befreundete Dichter der Imaginisten. Der Gerichtsprozess endete mit dem Vorschlag eines Zeugen der Anklage, die Imaginisten mögen ihre neuen Gedichte vortragen. Im Gericht ging es also letztlich darum, die Poesie der Imaginisten zu propagieren. Und als Antwort auf diesen Gerichtsprozess inszenierten die Imaginisten ein *Gericht der Imaginisten über die Literatur (Sud imazinistov nad literaturoj)*. Vgl. Gruzinov, I. V. »Sergej Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve«, in: Esenin, Sergej. *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. von Kozlovskij, Aleksej A. Moskva 2002, S. 496-511, hier S. 409; vgl. auch Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 22.

In der deutschsprachigen Forschung knüpfte Sylvia Sasse bereits 2003 an die Frage nach der Fiktionalität gewisser Gerichtskonstellationen, unter anderem des sowjetischen Gerichtstheaters, an und stellte erstmals die Frage nach der Rolle der Zuschauerinnen und Zuschauer.⁷⁰ Als einer der wenigen in der bisherigen Forschung zur sowjetischen Überblendung von Gericht und Theater bezog Stephan Kossmann für seine medientheoretische Untersuchung in *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*⁷¹ rechtsphilosophische Fragestellungen mit ein. So untersucht er Tendenzen der »Reoralisierung« im sowjetischen Recht, insbesondere in der Rechtslehre Andrej Vyšinskijs. Kossmann interessieren die Agitgerichte und mit ihnen die 1920er Jahre ausdrücklich als Vorläufer von Stalins totalitärer Schaujustiz der 1930er Jahre, die er als »monströse Amalgamierung von Justiz und Theatralik«⁷² bezeichnet. Weder Kossmann, der seine Studie auf die Rechtstheorie konzentriert, noch die anderen historischen oder rechtsgeschichtlichen Studien, die sich mit dem Gerichtstheater der 1920er Jahre beschäftigen, beziehen die Laienbewegung in der Justiz, die in augenscheinlicher Parallelität zu den Theaterbewegungen einen interessanten Kontext für das Gerichtstheater darstellt, in ihre Analysen mit ein.

Die Entdeckung der Agitgerichte als Forschungsgegenstand geschah so vor allem aus einer rückblickenden Perspektive mit Fokus auf die »rechtsmythopoetische Theatralisierung der sowjetischen Lebenswelt«⁷³, die die theatrale Justiz der Schauprozesse in den 1930er Jahren antizipierte. Sowohl Wood als auch Cassiday setzen in ihren Monografien die Überblendung von Theater und Justiz in den 1920er Jahren vor allem relevant als Vorbereitung auf die grossen – und in höchstem Masse theatrale – Schauprozesse ab Mitte der 1930er Jahre.

70 Sasse, Sylvia. »Gerichtsspiele. Fiktive Schuld und reale Strafe im Theater und vor Gericht«, in: Koch, Gertrud, Sylvia Sasse und Ludger Schwarte (Hg.). *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München 2003, S. 123-147. In ihrer Monografie über *Beichten und Gestehen in der russischen Literatur* untersuchte Sylvia Sasse die Inszenierung von Geständnissen während der Selbstkritikkampagnen unter Stalin und befasste sich auch mit dem Gerichtstheater der 1920er Jahre. Vgl. Sasse, *Wortsünden*, S. 243-357. Seither sind, assoziiert mit dem vom SNF von 2011 bis 2015 geförderten Forschungsprojekt »Literatur und Kunst vor Gericht« unter der Leitung von Sylvia Sasse, neben der Edition mit drei Gerichtstheaterstücken (Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, 2015) mehrere Publikationen zu den Gerichtsinszenierungen in den 1920er Jahren in Russland entstanden: vgl. Frölicher, Gianna. »Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache? Sowjetische Agitationsgerichte der 1920er Jahre«, in: Caduff, Marc, Stefanie Heine und Michael Steiner (Hg.). *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld 2015, S. 141-158; Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse. »Das ›richtige‹ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater«, in: Krämer, Sybille und Sibylle Schmidt (Hg.). *Zeugen in der Kunst*. München 2016, S. 61-83.

71 Kossmann, Stephan. *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes. Zur Medialität dezisionistischer Gestimmtheit in Literatur, Recht und Theater*. München 2012.

72 Kossmann, *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*, S. 15.

73 Kossmann, Stephan. »Die Moskauer Prozesse der Jahre 1936 bis 1938 – Monströse Lehrstücke theatraler Entgrenzung«, in: *SLAVICA TERgestina*, Nr. 13 (2011), S. 116-141, hier S. 130.

Während also die Agitgerichte als »Phänomen« zunehmend eine gewisse Rezeption in der Forschung erfuhren, fehlen bisher systematische text- bzw. diskursanalytische Untersuchungen der Theaterstücke selbst. Dem entgegenwirken wollten Sylvia Sasse und ich mit der 2015 erfolgten Edition von drei übersetzten und kommentierten Agitgerichten.⁷⁴ Gerade die genaue Lektüre und Analyse der Stücke offenbart interessante Momente des Übergangs und des Bruchs zwischen einem durchaus avantgardistischen und einem totalitären Kunst- und Rechtsverständnis. Diese leisen Kippmomente sind nicht zuletzt auch für die Diskussion über den Übergang der 1920er Jahre in Stalins Totalitarismus interessant.⁷⁵

1.5 Textlektüren im Fokus: Diskursive Verschiebungen im sowjetischen Gerichtstheater

In der vorliegenden Arbeit stehen die textnahen, vergleichenden Lektüren der Agitgerichtsskripte im Vordergrund. Anhand der Stücke, die direkt auf tagesaktuelle Themen, Fragen und Probleme des Alltags antworten sollten, untersuche ich Transformationen, Brüche und nicht zuletzt auch totalitarisierende Verschiebungen gewisser Diskurse, die das Genre von seinem Aufkommen nach der Oktoberrevolution bis zu Beginn der 1930er Jahre durchlief. In den Stücken finden die verschiedenen historischen und kulturpolitischen Phasen vom Kriegskommunismus über die Neue Ökonomische Politik (NEP) ab 1921 bis hin zum Beginn des ersten Fünfjahresplans unter Stalin, der Entkulakisierungskampagnen und Zwangskollektivierung sehr direkten Niederschlag. Entsprechend verändern sich nicht nur die Themen der Stücke, deren Rechts- und Normvorstellungen und mit ihnen die Anklagepunkte, die Figuren und die spezifische Sprache, sondern auch die Funktion der Stücke sowie ihr spezifisches Verhältnis zu Theatralität bzw. ihre Position zwischen Theater und Gericht. Der Fokus auf die Textlektüren soll ermöglichen, das Genre nicht nur als Vorläufer der Schauprozesse und Wegbereiter für Stalins Grossen (Gerichts-)Terror zu lesen, sondern Diskurse und ihre Transformationen aus den Texten herauszuarbeiten und im Verlauf der 1920er Jahre zu analysieren. Anhand der vergleichenden Analysen der Theaterskripte offenbaren sich zugrundeliegende Fragen nach Partizipation und Fingierung von Mitsprache, Evidenz und Denunziati-

74 Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*.

75 In Bezug auf die Kunst wurde diese Diskussion Anfang der 1990er Jahre etwa durch die Thesen von Boris Groys losgetreten, der den Sozialistischen Realismus und das »Gesamtkunstwerk Stalin« nicht als Bruch mit der Avantgarde, sondern als deren Vollendung bezeichnete. Vgl. Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München 1988. Hans Günther warf Groys vor, damit die Avantgarde zum »Sündenbock« zu machen. Vgl. Günther, Hans. »Sündenbock Avantgarde. Boris Groys' Essay ›Gesamtkunstwerk Stalin‹«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 44 (1990), S. 414-418.

on, Autorität und Objektivität, der Zulassung verschiedener Perspektiven und der Rolle des agonistischen Disputs, der (theatralen) Metaphern von Maskierung und Demaskierung oder der Darstellung des Verbrechers.

In ihrer Funktion, die analphabetischen oder zumindest ungebildeten und »rückständigen« Bauern- und Arbeitermassen aufzuklären, sind die Stücke ein Forum für die Darstellung und Verbreitung eines neuen Wissens über Krankheiten und Hygiene, über neue Formen des Ackerbaus und der Tierzucht oder neue gesellschaftliche Organisationsformen und Familienmodelle. Gleichzeitig sind es immer wieder juristische Fragen, die das Gerichtstheater zumindest implizit erörterte: Rechtsphilosophische Fragen nach der Rolle, Funktion und Nützlichkeit des (geschriebenen) Gesetzes und des Gerichts für die Gesellschaft, nach der Involvierung des »Volkes« in die Rechtsprechung, die Frage nach Verbrechen und der Nützlichkeit von Strafen, der Herkunft und Sichtbarkeit des Angeklagten, die Frage nach der Evidenz von mündlichen oder sachlichen Beweisen, oder nach der Rolle von Anklage und Verteidigung im Strafprozess.

In den vergleichenden Textlektüren dieser Arbeit geht es stets um die ambivalente Position des Genres zwischen Theater und Justiz. Das frühsowjetische Gerichtstheatergenre war von zahlreichen Parallelen von Rechts- und Theatertheorien der Zeit geprägt. Sowohl die Forderung nach einer »Theatralisierung des Lebens« als auch nach einer in alle Bereiche des Lebens Einzug haltenden »Juridifizierung«⁷⁶ trugen zur Popularität und Spezifik des Gerichtstheaters in den 1920er Jahren bei. Mit der Revolution waren alle zaristischen Gesetze per Dekret ausser Kraft gesetzt worden. Ein »gerechtes« Recht, das marxistische Rechtstheoretiker im proletarischen, intuitiven Rechtsbewusstsein ansiedelten, sollte das Gesetzesrecht ablösen und gab zugleich den Impuls zu einer Entprofessionalisierung des Justizwesens.⁷⁷ Zur gleichen Zeit verlangte auch die postrevolutionäre Theatertheorie, dass das Theater von der schöpferischen Kraft der Masse gesteuert werden solle. Die avantgardistische Entdeckung des Zuschauers als Akteur wurde als politisches Projekt fortgeführt: Niemand mehr sollte passiv zuschauen, alle sollten zu Akteuren werden. So kam es sowohl im Theater wie im Gericht zu einer Verschiebung weg

76 Der Begriff der »Juridifizierung« beinhaltet im Gegensatz zum etwas engeren Begriff der »Verrechtlichung«, der vor allem die zunehmende Bürokratisierung durch Gesetze, Reglementierungen, Verordnungen und Erlasse beschreibt, der in der Sowjetunion mit Beginn der NEP und insbesondere ab Ende der 1920er Jahre beginnt, vor allem auch den Einzug von juristischen Institutionen, namentlich insbesondere des Gerichts, in alle Lebensbereiche der Menschen.

77 Vgl. Schlüchter, Anita. *Recht und Moral. Argumente und Debatten zur »Verteidigung des Rechts« an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Russland*. Zürich 2008, S. 172ff.

vom Text hin zum mündlichen und schöpferischen Prinzip sowie zur Erprobung zahlreicher neuer Laienformate.⁷⁸

Eine These dieses Buches ist, dass der Übergang vom Gerichtstheater zu einer theatralen Justiz fließender, direkter und in diesem Sinne vielleicht auch unspektakulärer verlief, als dies in der bisherigen Forschung dargestellt wurde. Diese »leisen Kippmomente« versuche ich in den Textanalysen hervorzuheben. Die Broschüren zeigen, dass die Grenze zwischen »Fiktion« und »Fingierung« und damit zwischen Theater und Gericht Ende der 1920er Jahre im Zuge der Konsolidierung des totalitären Systems unter Stalin zunehmend verwischt wurde, was schliesslich zum gänzlichen Verschwinden der als Theater markierten Praxis zugunsten einer (nicht minder theatralen) juristischen Laienjustiz von sogenannten Genossen- und Gesellschaftsgerichten führte – lange bevor Mitte der 1930er Jahre die grossen Moskauer Schauprozesse im Zuge der »Parteisäuberungen« unter Stalin begannen.

Dieses Oszillieren des Genres zwischen Theater und Justiz, aber auch Selbstermächtigung und Disziplinierung zieht sich wie ein roter Faden durch alle Kapitel der Arbeit, in denen jeweils ein Aspekt bzw. eine Figur oder Rolle im Gerichtstheater im Mittelpunkt steht: Publikum, Zeugenfiguren, die Gerichtsexpertise, Staatsanwälte, Verteidiger- und Angeklagtenfiguren werden genauer in den Blick genommen.

Im zweiten Kapitel wird die Rolle des Publikums oder gewisser Zuschauerinnen- und Zuschauerfiguren untersucht. Es setzt mit den Anfängen des postrevolutionären Gerichtstheaters ein und zeigt, wie das Genre geprägt war von der Idee, dass sowohl im Theater wie auch in der Justiz niemand mehr bloss zuschauen sollte. Neue partizipative Formen kamen im Gerichtstheater zur Erprobung, inspiriert sowohl durch die sogenannte »Entdeckung des Zuschauers« im Avantgarde-Theater, durch postrevolutionäre Ideen eines selbsttätigen Laientheaters, aber auch durch die Bestrebungen, das gesamte Rechtssystem zu entprofessionalisieren und zu oralisieren. Gezeigt wird, wie die Stücke in der konkreten Umsetzung partizipativer Ideen zwischen Versuchen eines aktiven und spontanen Publikumseinbezugs und blosser Inszenierung von Mitsprache oszillieren.

Während das zweite Kapitel den Zuschauerraum jenseits der Bühne in den Blick nimmt und dabei theatertheoretische sowie rechtshistorische Fragen aufwirft, wenden sich die folgenden Kapitel verschiedenen Figuren *auf* der Bühne der Agitgerichte zu. Im dritten Kapitel kommt die Rolle der Zeuginnen und Zeugen im Gerichtstheater in den Blick. Anhand unterschiedlicher Zeugenfiguren – Augenzeugen, Bewusstseinszeugen – sowie Verfahren der Re-Theatralisierung von Zeugenaussagen untersuche ich Strategien, wie Autorinnen und Autoren mit dem

78 Mehr dazu vgl. Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit; Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*; Abdulin, Robert S. *Sudebnoe upravlenie v rossijskoj federacii (1917-1990gg.)*. Moskva 2014; Kossmann, *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*.

»Problem« der Subjektivität und Fiktionalität des Zeugnisses umgehen. Parallel dazu geht es um die Frage, wie (aktive) Zeugenschaft zunehmend als Konzept für die ständige gegenseitige Überwachung und Denunzierung ins Spiel gebracht wird.

Im vierten Kapitel untersuche ich zwei Figuren im Gerichtstheater, die in den Stücken über ein Wissens- und Machtmonopol verfügen: den Gerichtsexperten und den Staatsanwalt. Im Gegensatz zu den Zeugenfiguren, die mal männlich, mal weiblich konzipiert werden, handelt es sich um zwei prototypisch männliche Figuren.⁷⁹ Das Kapitel geht von der Beobachtung aus, dass die in den früheren Stücken des Genres sehr dominante Gerichtsexpertenfigur Ende der 1920er Jahre von der Figur des Staatsanwaltes abgelöst wird. Untersucht wird, wie sich bei der Verschiebung der auktorialen und autoritativen Perspektive auf den Staatsanwalt oder staatlichen Ankläger der Zugriff auf die Subjekte, Techniken der Sichtbarmachung und Be- bzw. Verurteilung verschieben.

Das fünfte Kapitel konzentriert sich auf die Verteidigung im sowjetischen Gerichtstheater. Als Figur, die den gerichtlichen Wettstreit entscheidend prägt, ist der Verteidiger (ebenfalls eine prototypisch männliche Figur in den Stücken) eine Schlüsselfigur für rechtstheoretische Fragen, insbesondere wenn es um das Recht auf Verteidigung und Widerspruch im Strafprozess geht. Zugleich stellen sich anhand dieser Figur auch Fragen nach spezifischen Strategien der Verteidigung: Wie lassen sich »Fehler« erklären und entschuldigen, wer kann sich wandeln und alte Verhaltensmuster ablegen und wen gilt es aus der Gesellschaft auszuschließen?

Dem sechsten Kapitel, in dem es um die Angeklagten im Gerichtstheater geht, liegt die Beobachtung zugrunde, dass die Angeklagtenfiguren sich im Verlauf der 1920er Jahre von rückständigen, unwissenden Menschen hin zum wissentlich sabotierenden »Volksfeinden« wandeln. Im Zentrum steht dabei die Frage, mit welchen (theatralen und rhetorischen) Verfahren das Gerichtstheater die »Verbrecherfiguren« transformierte, metaphorisierte und dehumanisierte.

In der Chronologie der Erzählung am Ende angekommen, nimmt das abschließende und siebte Kapitel dieses Buches das Ende des Genres und dessen Pervertierung in eine theatrale Laien-Schaujustiz in den Blick. Dies geschieht einerseits anhand von zwei zeitgenössischen Theaterstücken von Sergej Tret'jakov und Andrej Platonov, die das sowjetische Gerichtstheater in dessen Endphase analysierten,

79 Obwohl die Figurenbezeichnungen für den Gerichtsexperten und den Staatsanwalt im Russischen ein generisches Maskulinum darstellen und diese Rollen theoretisch auch von Frauen verkörpert werden konnten, lassen sie sich nicht geschlechtsabstrahierend lesen. Dass diese Figuren prototypisch als männlich konzipiert wurden, zeigt sich in den Stücken, in denen die Figuren einen Namen bekommen – in keinem einzigen Fall einen weiblichen. Diese Figurenbezeichnungen werden im vorliegenden Buch deswegen – im Gegensatz zu den Zeugenfiguren – auch im Deutschen mit (generischem) Maskulinum übersetzt. Das Gleiche gilt für die Figur des Verteidigers.

kritisierten und parodierten. Andererseits wird anhand der allerletzten Ende der 1920er Jahre und Anfang der 1930er Jahre publizierten Agitgerichte deren veränderter Umgang mit Fiktionalität, Illusion und Faktizität analysiert. An diesen Stücken, die sich während der Kritik- und Selbstkritikkampagne unter Stalin zu Vorlagen für (reale) Laienschauprozesse wandeln, lässt sich der fließende Übergang des Theatergenres in eine theatrale Justiz zeigen, die jedoch vordergründig gerade das »Theater« zum Feind erklärt.

Abbildung 3: Theater für das Dorfpublikum: »Flüsterer und Kurpfuscher. Inszeniertes Agitgericht über die Kurpfuscherei in drei Akten für das Dorftheater« (1926) von Vitalij Avdeev



2. ZUSCHAUEN

Die Rolle des Publikums und der Stimmen aus dem Zuschauerraum

2.1 Einleitung: *Gericht über Lenin* (1920) – Publikumsagitation durch Polemik

Am 17. April 1920 – zu Lenins fünfzigstem Geburtstag – veranstalteten die Politabteilung und ein Unterbezirk der Windauer Eisenbahn ein *Gericht über Lenin* (*Sud nad Leninym*, 1920). Nicht der echte Lenin stand vor Gericht, vielmehr handelte es sich um eine Politdiskussion in Form eines inszenierten Gerichtsprozesses. Die *Pravda* vom 22. April 1920 berichtete unter der Rubrik »Arbeiterleben« über das Ereignis:

»Gericht über Lenin. [...] Die Parteilosen brachten dieser neuen Form der politischen Gespräche großes Interesse entgegen. Zur anberaumten Zeit versammelten sich ungeachtet des Feiertags ungefähr 300 Personen aus verschiedenen Dienststellen. Die Genossen Kommunisten, die die Beschuldigungen gegen den Genossen Lenin vortrugen, haben sich so in ihre Rolle als Ankläger hineinversetzt und ihren Standpunkt so deutlich formuliert, dass man ihnen schwerlich oberflächliche Kenntnis ihres eigenen als auch des gegnerischen Programms vorwerfen konnte. Als Zeugen der Anklage gegen Lenin traten auf: ein Bourgeois, ein Kulak, ein Schieber, ein Arbeitsbummelant, ein Deserteur von der Front, ein Menschewik und ein entlassener Sträfling; als Zeugen der Verteidigung: ein deutscher Proletarier, ein russischer Arbeiter, ein im zaristischen Krieg verwundeter Soldat und eine Arbeiterin. Außerdem sprachen ein Staatsanwalt und ein Verteidiger. Die Arbeiter hörten mit gespannter Aufmerksamkeit zu. Lenins Freispruch wurde mit donnerndem Beifall aufgenommen. Der Nutzen solcher Gerichtsverhandlungen ist gewaltig: Versammlungen ziehen nicht mehr, Vorträge und Gespräche interessieren nicht die gesamte Zuhörerschaft. In der Gerichtsversammlung hingegen verwandelt sich das tote Auditorium, das seine Teilnahme an der Diskussion sonst nur durch Abstimmung bekundet hat, wird lebendig und denkt mit. Diese Gerichtsverhandlungen, die das Interesse der Parteilosen wecken, sind auch für die Kommunisten äußerst nützlich: Sie treten als Zeugen, Verteidiger und Ankläger auf und gewöhnen sich somit daran, ihren Standpunkt nicht nur in allgemeinen

Phrasen zum aktuellen Tagesgeschehen darzulegen, sondern in der Polemik, was sie zwingt, ernsthaft und gründlich über eine Frage nachzudenken. Das Gericht über Lenin fand mit großer Begeisterung statt, und beim Auseinandergehen erörterten die Arbeiter lebhaft die an sie gestellten Fragen. Das nächste Mal soll Gericht über einen Arbeitsbummelanten gehalten werden.«¹

Das *Gericht über Lenin* war eine der frühesten Aufführungen eines sowjetischen Agitationsgerichts.² Laut *Pravda* kam das neue Genre beim Publikum gut an: Rund 300 Zuschauer sollen trotz Feiertag erschienen sein und am Schluss – beim Freispruch von Lenin – soll es donnernden Beifall gegeben haben. Der anonyme Autor lobt das *Gericht über Lenin* als »neue Form der politischen Gespräche« und hebt besonders die Aktivierung des Publikums hervor: Der Gerichtsprozess stelle Fragen, die die Arbeiter noch beim Auseinandergehen lebhaft erörterten. Im Gegensatz zu anderen Formen der Politveranstaltungen würden die Gerichtsprozesse das »tote Auditorium [...] lebendig« machen und zum Mitdenken anregen, schreibt der Autor.

Gerade in der Frühphase knüpfte das Genre der Agitgerichte an klassische agonistische Formen des Philosophierens und an avantgardistische vorrevolutionäre Kunstdispute an.³ Die Diskussion hatte eine zentrale Funktion in der Aktivierung

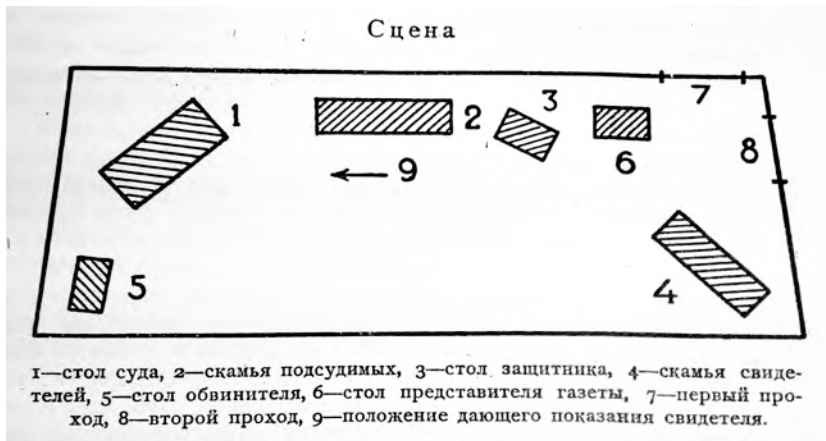
1 [O. A.] »Rabočaja žizn'. Sud nad Leninyom«, in: *Pravda*, 22. April 1920, S. 2. Deutsche Übers. aus: Schatrow, Michail. »Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen«, in: *Theater der Zeit*, Jg. 42, Nr. 10 (1987), S. 47-64, hier S. 47. »Суд над Лениным. Семнадцатого апреля дополит и подрайон Виндавской дороги устроили суд над Лениным. Беспартийные с большим интересом отнеслись к этой новой форме политической беседы и к назначенному времени собрались с разных служб, несмотря на праздничный день, человек триста. Товарищи коммунисты, выступавшие с обвинениями против товарища Ленина и Коммунистической партии, так вошли в роль обвинителей, что вряд ли заслуживали упрека в поверхностном знакомстве со своей программой и программой противника. Свидетелями обвинения выступали против Ленина: буржуа, кулак, спекулянт, лодырь, рабочий дезертир с фронта, меньшевик, вышедший из Бутырок; свидетелями защиты: германский пролетарий, русский рабочий, раненый солдат с царской войны, женщина-работница. Выступали прокурор и защитник. Слушали рабочие с захватывающим вниманием. Оправдательный приговор Ленину был встречен громом аплодисментов. Польза этих судов огромная: митинги надоели, лекции, беседы заинтересовывают не всю аудиторию. На суде же аудитория из мертвой, выражающей свое участие в обсуждении лишь голосованием, делается живой, мыслящей. И, заинтересовывая беспартийных, суды крайне полезны и коммунистам: выступая как свидетели, защитники и обвинители, они приучаются излагать свои взгляды не только общими фразами о текущем моменте, а в полемике, что заставляет серьезно, глубоко задуматься над вопросом. Суд над Лениным прошел с большим подъемом, и, расходясь, рабочие живо обсуждали выдвинутые перед ними вопросы. Следующий суд предполагается устроить над лодырем-рабочим.«

2 Vgl. Wood, »The Trial of Lenin«, S. 235.

3 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 14f.

des Publikums. Auch der Autor des *Pravda*-Artikels über das *Gericht über Lenin* hebt die »Polemik« hervor, die er in der ursprünglichen positiv konnotierten Bedeutung der rhetorischen »Streitkunst« benutzt, der in jedem Streitgerichtssetting angelegt ist: Das agonale Dispositiv des Gerichtstheaters schafft die Grundvoraussetzung dafür, dass verschiedene Positionen zur Sprache kommen und miteinander in eine kontroverse Debatte treten können. Gerade die »Polemik« aktiviert und ermöglicht einen Dialog – auf der Bühne und im bzw. mit dem Publikum.

Abbildung 4: Plan, wie die Bühne für die Inszenierung eines Agitgerichts eingerichtet werden soll nach Petrov und Vetrov (1926).⁴



Auch die Agitgerichtsautoren loben das Genre in ihren Broschüren immer wieder dafür, dass es eine gesellschaftliche Diskussion und einen Meinungs austausch ermögliche. Die beiden Autoren Petrov und Vetrov, die 1926 einen ausführlichen Leitfaden über das Veranstellen von Agitgerichten auf dem Land herausgaben, sahen das Gerichtstheater als rhetorische Schule, in der Laiendarstellerinnen und -darsteller durch das Spiel lernen, zu diskutieren: »Diese Arbeit lehrt das selbstständige Erarbeiten von Rohmaterial, lehrt das Auftreten vor Zuhörern mit einer

4 Petrov, L. und B. Vetrov. *Agitsud i živaja gazeta v derevne*. Moskva, Leningrad 1926, S. 31. »1 – Tisch des Gerichts; 2 – Anklagebank; 3 – Tisch des Verteidigers; 4 – Zeugenbank; 5 – Tisch des Anklägers; 6 – Tisch des Vertreters der Zeitung; 7 – erster Durchgang; 8 – zweiter Durchgang; 9 – Stelle, wo die Zeugen ihre Aussagen machen.«

Rede von gesellschaftlicher Bedeutung, und lehrt ein solch wichtiges Können, wie die Fertigkeit des Streits.«⁵

Das enthusiastische Lob über den kontroversen Streit, den Dialog und die Diskussion blendet jedoch eine wesentliche Eigenschaft des Genres aus: Das Urteil, auf das der rhetorische Streit in den Gerichtsinszenierungen unweigerlich hinausläuft, war selten wirklich frei verhandelbar. Vielmehr ging die Beurteilung der gestellten Frage der (Gerichts-)Verhandlung stets schon voraus, ging es im Gerichtstheater doch darum, gewisse Positionen, historische Ereignisse, neue Gesetze oder Personen – im oben zitierten Falle Lenin – und mit ihnen die Machtübernahme durch die Sowjets zu legitimieren.⁶

Zudem ging es bei der Aktivierung des Publikums in den Agitationsgerichten stets um dessen »gefühlsmässige Überzeugung«, wie Lenin in seiner Schrift *Was tun? (Čto delat'?, 1905)* den Begriff der »Agitation« in Anlehnung an Plechanov definierte: Agitation sei eine Technik, die sich im Unterschied zu Propaganda »lebendiger« Mittel wie Theater, Demonstration oder Plakat bediene.⁷ Die Diskussion in den Agitgerichten war darauf ausgelegt, das Publikum von der sich letztlich durchsetzenden Position zu überzeugen. Das Recht, das im Urteil gesprochen wird, sollte vom Publikum gestützt werden.

Das Publikum sollte aber nicht bloss passiv Recht bejahen. Das Gerichtstheater überspitzte in den Inszenierungen das, was die sowjetische postrevolutionäre Rechtstheorie jedenfalls teilweise vorsah: nämlich die Involvierung des »Volkes« in die Rechtsprechung und mit ihr die Idee eines schöpferischen Rechts, das nicht an einen starren Gesetzestext gebunden ist, sondern aus dem Rechtsbewusstsein gesprochen wird. Dass niemand mehr »passiv zuschauen« sollte, war auch eines der Hauptanliegen postrevolutionärer Theorien eines schöpferischen Theaters, die die von der Theateravantgarde initiierte Entdeckung des Zuschauers fortsetzten und politisierten. Kurzum: Sowohl im Gericht wie im Theater wollte man aus passiven Zuschauern Akteure machen, die sich schöpferisch am Prozess der Rechtsprechung bzw. an der Aufführung beteiligen.

5 Ebd., S. 7. »Эта работа научит самостоятельно обрабатывать сырой материал, научит выступать перед слушателями с речью общественного значения, научит такому важному умению, как уметь спорить.«

6 Vgl. dazu: Wood, »The Trial of Lenin«, S. 242f.

7 Vgl. Lenin, Vladimir Il'ič. »Čto delat'«, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, tom 6. Moskva 1960. Dem Propagandisten, der vor allem den Intellekt des Zuhörers anspricht, setzte Lenin den Agitator gegenüber. Dieser »wird das allen seinen Hörern bekannteste und krasseste Beispiel herausgreifen [...], er wird bemüht sein, in der Masse Unzufriedenheit und Empörung über diese schreiende Ungerechtigkeit zu wecken, während er die restlose Erklärung des Ursprungs dieses Widerspruchs dem Propagandisten überlassen wird.« Vgl. Grabowsky, Ingo. *Agitprop in der Sowjetunion. Die Abteilung für Agitation und Propaganda 1920-1928*. Bochum, Freiburg 2004, S. 138.

Hier setzt das vorliegende Kapitel an: Untersucht wird, wie sich im Gerichtstheater die Rolle der Zuschauerinnen und Zuschauer und mit ihr rechts- und theatertheoretische Konzepte des Schöpfertums und der Publikumpartizipation im Verlauf der 1920er Jahre transformierten.

2.2 Aus Zuschauern sollen Akteure werden: Partizipation und Schöpfertum in Theater und Justiz

2.2.1 Von der »Entdeckung des Zuschauers« zu dessen ›Abschaffung‹ im schöpferischen Theater

Die »Entdeckung des Zuschauers«⁸ vollzog sich im russischen Avantgarde-Theater auf unterschiedliche Weise: Vsevolod Mejerchol'd bezeichnete den Zuschauer bereits 1907 als vierten Schöpfer am Kunstwerk.⁹ In seinem sogenannten stilisierten (*uslovnyj*) Theater sollten Regisseur und Dramatiker nur das Instrumentarium liefern, auf dessen Boden die Aufführung durch die aktive Zusammenarbeit von Schauspielern und Zuschauer jeden Tag aufs Neue entstehen konnte.

»Die Methode des Stilisierens setzt voraus, dass es neben dem Autor, dem Schauspieler und dem Regisseur noch einen vierten Schöpfer gibt – den Zuschauer. Das stilisierte Theater bringt eine Aufführung hervor, die der Zuschauer mittels seiner Phantasie schöpferisch vollenden muss, die Anspielungen, die von der Bühne gegeben werden, ergänzend.«¹⁰

Es ging Mejerchol'd um die Schaffung eines Theaters ohne Dekoration sowie ohne Bühne und Zuschauerraum trennende Rampe. Das stilisierte Theater war als Gegenkonzept zum naturalistischen Theater gedacht und sollte so niemals versuchen, die Realität zu imitieren. In seinen Notizen schrieb Mejerchol'd: »Im stilisierten Theater vergisst der Zuschauer keine Minute, dass Schauspieler vor ihm spielen, und die Schauspieler, dass vor ihnen der Zuschauerraum liegt, unter ihren Füßen die Bühne

8 Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel 1997.

9 Vgl. Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (Hg.). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1991, S. 455.

10 Mejerchol'd, Vsevolod. »Kistorii i tehnike teatra«, in: ders. *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, č 1. Moskva 1968, S. 105-142, hier S. 141. Deutsche Übers. aus: Lazarowicz und Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 478. »Условный метод, наконец, полагает в театре четвертого творца, после автора, режиссера и актера; это – зритель. Условный театр создает такую инсценировку, при которой зрителю приходится своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки.«

und neben ihnen Dekorationen stehen.«¹¹ Die Sichtbarmachung des theatralen Dispositivs war für Mejerchol'd wichtige Bedingung für die schöpferische Beteiligung der Zuschauerinnen und Zuschauer. Noch 1930 in »Rekonstruktion des Theaters« hielt Mejerchol'd an seinem Zuschauerkonzept fest:

»Jede Aufführung wird heute in der Absicht geschaffen, das Publikum zur Teilnahme an der Vollendung der Aufführung aufzufordern. Sowohl die Dramatik als auch die Technik der heutigen Regie setzen ihre Maschinen zu dem Zweck in Gang, die Aufführung nicht nur durch die Anstrengungen der Schauspieler und der Bühnenmaschinerie zustande kommen zu lassen, sondern auch durch die Bemühungen des Publikums. Wir bereiten heute eine beliebige Aufführung so vor, dass sie nicht bis zum Schluß durchgearbeitet auf die Bühne kommt. Wir wissen das und stellen uns darauf ein, weil die bedeutendste Korrektur an der Aufführung der Zuschauer vornimmt. Die ganze Vorarbeit, die sowohl Dramatiker als auch Regisseur bei der Aufführung leisten, ist nur eine notwendige Vorbereitung des Bodens, auf dem dann die beiden aktivsten Kräfte des Theaters – der Schauspieler und der Zuschauer im Verlauf der Aufführungen Tag für Tag gemeinsam weiterarbeiten können.«¹²

Während Mejerchol'd die schöpferische, später auch »korrigierende« Funktion des Zuschauers innerhalb der Inszenierung hervorhob und dessen Position innerhalb der Konstellation von Regisseur, Schauspieler und Publikum starkmachte, plädierte der Theatertheoretiker Nikolaj Evreinov in seinen zwei Büchern *Theater als solches* (*Teatr kak takovoj*, 1912) und *Theater für sich* (*Teatr dlja sebja*, 1915) viel radikaler für die gänzliche Abschaffung des Zuschauerdaseins. Bereits in *Theater als solches* schrieb Evreinov dem Menschen einen präästhetischen und natürlichen, bei Kindern oder

11 Mejerchol'd, »K istorii i tehnike teatra«, S. 141f. Deutsche Übers. aus: Lazarowicz und Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 477. »Условный театр таков, что зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер – что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам – декорации.«

12 Mejerchol'd, Vsevolod. »Rekonstrukcija teatra«, in: ders. *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, 2. Moskva 1968, S. 192-213, hier 195f. Deutsche Übers. aus: Lazarowicz und Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 478. »Каждый спектакль, который создается теперь, создается с намерением вызвать зрительный зал к участию в доработке спектакля, и драматургия, и техника современной режиссуры пускают в ход свои машины с учетом, что спектакль будет создаваться не только усилиями актеров и сценической машинерии, но и усилиями зрительного зала. Мы сейчас любой спектакль строим с расчетом, что он явится на сцену не доработанным до конца. Мы на это идем, это знаем, потому что самую значительную корректуру спектакля производит зритель. Всю предварительную работу, которую производят, готовя спектакль, и драматург, и режиссер, они рассматривают только как подготовку нужной почвы для того, чтобы дальше работу проделали совместно в ходе спектаклей изо дня в день две самые действенные силы театра: актер и зритель.«

Tieren zu beobachtenden Theatertrieb und die Fähigkeit der schöpferischen Verwandlung der Welt durch Fantasie und Improvisation zu.¹³ Evreinov forderte 1915 gleich auf den ersten Seiten von *Theater für sich* ein Theater »ausschließlich von Akteuren, die kein Publikum außer sich selbst suchen. Ein Theater der Schauspieler, die zugleich die Autoren sind, mit kindlich naiver Manie zu theatralisieren!«¹⁴ Weiter schreibt Evreinov, ein Grund für das Schreiben dieses Buches sei seine »Abneigung gegenüber dem heutigen öffentlichen Theater«, dem »der Zauber echter Theatralität« fehle, »weil es die Beteiligten in Akteure und Zuschauer einteilt und dadurch einengt, ein Theater, das dazu zwingt, zu einer bestimmten Zeit einen bestimmten Ort der Vorstellung aufzusuchen, neben Zuschauern zu sitzen, die ahnungslos sind, Zensur zu akzeptieren, Pausen zu dulden usw.«¹⁵

Evreinov fordert die radikale Abschaffung des Zuschauers und mit ihm des herkömmlichen Theaters. Es geht ihm um die Auslebung des »Theatertriebs« im Alltag eines jeden, wofür es weder Theatersäle noch die »Institution« Theater brauchte und schon gar keine Zuschauer: ›Theater als solches‹ und ›Theater für sich‹ kann überall stattfinden und ist weder auf einen vordefinierten Theaterraum noch auf eine Einteilung in Schauspieler, Regie und Publikum angewiesen.

Die avantgardistische Neudefinition der Rolle der Zuschauer wurde nach der Oktoberrevolution als politisches Projekt fortgesetzt. Und, wie Erika Fischer-Lichte schreibt, vollzog das revolutionäre Theater der Sowjetunion den avantgardistischen Paradigmenwechsel von der internen Kommunikation zwischen Regisseur, Schauspieler und Autor zur externen Kommunikation, also der Kommunikation mit dem Zuschauer, mit besonderer Konsequenz.¹⁶ Für die Theoretiker des Proletkult (*Proletarskaja kul'tura*), der Institution, die ab 1917 unter anderem mit der Organisation des neuen proletarischen Theaters beauftragt war, entsprach die Trennung zwischen Handelnden und Zuschauenden den zaristischen politischen Verhältnissen.

13 Sasse, Sylvia. »Appetit auf Theater«, in: dies. (Hg). *Nikolaj Evreinov: Theater für sich*. Berlin, Zürich 2017, S. 467-492, hier S. 481.

14 Evreinov, Nikolaj. *Demon teatral'nosti. Herausgegeben und kommentiert von A. Ju. Zubkov und V. I. Maksimov*. Moskva, Sankt Peterburg 2002, S. 115f. Deutsche Übers. aus: Sasse, Sylvia (Hg.). *Nikolaj Evreinov: Theater für sich. Aus dem Russischen von Regine Kühn*. Berlin, Zürich 2017, S. 11f. »[...] театр, состоящий исключительно из одних действующих лиц, не ищущих публики, кроме самих себя, — актеров-драматургов, непорочных в своей мании театрализации, подобно естественно играющим детям!«

15 Ebd. »Одним из исходных чувств данного произведения является неприязнь к современному публичному театру, меркантильному в своем расчете на вкусы большинства, лишенному чар подлинной театральности, далекому от смелости идеи »театра для театра«, стеснительному своим неперменным условием разделения участвующих на актеров и зрителей, определенностью места и времени представлений, навязчивостью соседства случайных, часто театральных зрителей, цензурою, антрактами и пр.«

16 Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S. 12f.

In seinem Buch über *Das schöpferische Theater (Tvorčeskij teatr, 1918-1922)*¹⁷ kritisiert Platon Keržencev, der leitende Theatertheoretiker des Proletkult, dass das vorrevolutionäre Avantgarde-Theater trotz der Neuerungen noch immer die Aufteilung in Agierende und »nur Schauende« aufrechterhalten habe:

»Gewiß erforderten die neuen Aufführungen von dem Zuschauer mehr Geschmack und Aufnahmefähigkeit, sie steckten diesen mit ihrer schöpferischen Intensität an; aber trotzdem blieb die fatale Kluft zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum weiter bestehen, die Trennung zwischen dem, der schafft und handelt, und dem, der nur zuzuschauen und zu applaudieren hat. [...] Auch Kabaretts und ähnliche kleine Theater versuchten die Grenze zwischen dem Saal und der Bühne abzuschaffen, indem sie Konferenzen (Gespräche mit dem Publikum), Aufführungen von kleinen Stücken im Zuschauerraum selbst, das Auftreten der Zuschauer auf der Bühne oder ähnliches einführten. Diese rein technischen Methoden konnten gewiß die szenische Wirkung manchmal fördern, die Krankheit [des Theaters] in ihrer Wurzel konnten sie jedoch nicht beseitigen.«¹⁸

Die verschiedenen Verfahren von (inszenierten oder spontanen) Übertretungen und Durchbrechungen der sogenannten »Vierten Wand«¹⁹ zwischen dem Bühnenraum²⁰ und dem Zuschauerraum sind für Keržencev bloss »Theater«, in dem Sinne, dass sie

17 An Evreinovs Theorie kritisierte Keržencev die Idee eines »egoistischen und egozentrischen Theaters für sich selbst«, vielmehr solle man dem Proletariat helfen, »vermittels des kollektiven Theaterschaffens sein ›Ich‹ künstlerisch zum Ausdruck zu bringen«. Vgl. Keržencev, Platon M. *Tvorčeskij teatr*. Moskva, Petrograd 1923, S. 55.

18 Keržencev, *Tvorčeskij teatr*, S. 42. Deutsche Übers. aus: Kerschenzew, Platon M. *Das schöpferische Theater. Neu herausgegeben und mit einem Nachwort von Richard Weber*. Köln 1980, S. 33. »Конечно, новые постановки требовали от зрителя большого вкуса и восприимчивости, они сильнее заражали его творческим горением, но они тем не менее сохраняли фатальное разделение между сценой и зрительной залой, между теми, кто творит и действует, и теми, кому остается лишь смотреть и аплодировать. [...] Пытаясь уничтожить грань между залом и сценой, кабаре и мелкие театрики ввели моду на ›разговоры с публикой‹, разыгрывание отдельных сцен в зрительном зале, выступление на сцене всех желающих из публики и т.д. Но, разумеется, эти приемы чисто технического характера могли порой содействовать сценическому эффекту, но коренной болезни театра не устранили.«

19 Im *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird die »Vierte Wand« folgendermassen definiert: »Geht es um die Bühne, so meint ist damit der Gedanke, dass die Bühne am Portal zum Publikum durch eine imaginäre, »durchsichtige« Mauer begrenzt ist. Die Handlung auf der Bühne repräsentiert damit das Geschehen in einem abgeschlossenen Raum, dessen Kontinuum nicht durch die Anwesenheit von Zuschauern tangiert wird.« Vgl. Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2005, S. 262.

20 Also dem Raum, wo sich die Vertreter des Gerichts, wie Vorsitzender, Beisitzender, Gerichtsschreiber, Ankläger, Verteidiger, Zeugen etc. befinden.

das zugrundeliegende Problem der Trennung der Menschen in Agierende und Zuschauende nicht zu lösen vermögen. Er fordert, »das Theater der früheren Jahrhunderte neu zu schaffen, das die fatale Trennung in passive und aktive Theaterteilnehmer nicht kannte – die Trennung in die, die nur handeln und die, die nur zuschauen.«²¹ Keržencevs schöpferisches Theater sollte direkt an antike und mittelalterliche Theaterformen anknüpfen und durch die Überwindung der vorrevolutionären gesellschaftlichen Machtverhältnisse (politische) Partizipation ermöglichen. Dabei ging es Keržencev im Gegensatz etwa zu Evreinov nicht um die Auslebung des Theatertriebs jedes Einzelnen im Alltag, sondern darum, dass das Proletariat als Klasse zum Akteur werden sollte.²² Keržencev schwebte also eine tiefgreifende Entprofessionalisierung des Theaters vor²³: Nicht professionelle Schauspieler sollten für die Arbeiterinnen und Bauern spielen, sondern der Zuschauer müsse »im Stück mitwirken«, er sei kein Zuschauer, der still zuschaut und lustlos klatscht, sondern »ein ›Mit-Schauspieler‹, der an dem Stück aktiv teilnimmt.«²⁴

Wie der Proletkult in seiner ersten »Resolution über das proletarische Theater« von 1919 festhielt, sollten den Aufführungen immer die »Prinzipien kollektiven Schaffens« zugrunde liegen, wobei besonders »schöpferische [...] Improvisationen«

-
- 21 Keržencev, *Tvorčeskij teatr*, S. 116f.; Kerschenezew, *Das schöpferische Theater*, S. 105. »Актёр явится тогда только ›зачинателем‹ действия, ›запевалой‹ коллективно творимой оперы, ›первым актёром‹ многочисленной импровизированной труппы. Сейчас пролетарский театр будет лишь нащупывать эти новые пути применения хорового начала к театру, преобразованно воссоздавать театр прошлого, который не знал губительного деления на пассивных и активных участников театра, – на тех, кто действует, и тех, кто только смотрит.«
- 22 Keržencevs Theaterkonzept lässt sich durchaus mit Brechts Idee des Lehrstücks vergleichen, die er Ende der 1920er Jahre entwickelte. Auch bei Brecht richteten sich die Lehrstücke, in denen aktuelle Fragen und Probleme thematisiert werden sollten, an ein proletarisches Publikum. Gleichzeitig sollten in den Lehrstücken Laiendarsteller zum Einsatz kommen. Das Spiel selbst sollte sowohl für die Darsteller wie auch für die Zuschauer zu einem Lernprozess führen, wobei die Zuschauer an den Handlungsformen aktiv beteiligt werden. Dagegen fehlten in Keržencevs »schöpferischem Theater« die Idee der »Verfremdung« und des epischen Kommentars, die konstitutiver Teil von Brechts »Lehrstücken« waren. Vgl. Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.). *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg 1992, S. 548-550.
- 23 Insgesamt begriffen Avantgardisten in dieser Zeit Laienbühnen als fruchtbares Experimentierfeld. Dies zeigt etwa Mejerchol'ds Engagement in Klubtheatern in Moskau. Vgl. Mally, Lynn. *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State 1917-1938*. Ithaca 2000, S. 216.
- 24 Keržencev, *Tvorčeskij teatr*, S. 72; Kerschenezew, *Das schöpferische Theater*, S. 58. »Зритель грядущих лет, отправляясь в театр, не скажет: ›я иду смотреть такую-то пьесу‹, он выразится иначе: ›я пойду участвовать в пьесе‹, ибо он действительно будет ›со-играть‹, он будет не зрителем, спокойно взирающим и вяло хлопающим, а ›со-артистом‹, активно принимающим участие в пьесе.«

wichtig waren²⁵. Die Abwendung von einem starren Text war eine wichtige Idee des schöpferischen Theaters: Darstellerinnen und Darsteller sollten nicht an einen vorgegebenen Autorentext gebunden sein, sondern ihren schöpferischen Einfällen spontan nachgehen können.

2.2.2 Das schöpferische Recht und die Abwendung vom Text

Die Sphären der Justiz und des Theaters verbindet in jener Zeit die Abwendung vom Text sowie die Hinwendung zum ›Volk‹ als Akteur: Nicht nur das schöpferische Theater der postrevolutionären Zeit war getragen von der Idee spontaner Improvisationen aller Beteiligten. Zeitgleich zeigen die ersten Reformen des Rechts- und Gerichtswesens eine Abkehr von kodifizierten »unbeweglichen« Gesetzestexten hin zur Forderung, Urteile aus dem revolutionären Rechtsbewusstsein heraus zu sprechen.²⁶ Stephan Kossmann spricht in seinem Buch *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes* von einer Phase der »Realisierung des Rechts«.²⁷ Marxistische rechtsnihilistische Rechtstheoretiker siedelten ein ›gerechtes‹ Recht im proletarischen intuitiven Rechtsbewusstsein an und forcierten in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution die Verlagerung der Justiz auf die mündliche Rechtsprechung durch ›das Volk‹.²⁸ Recht sprechen sollten nun diejenigen, die bisher bloss zugeschaut hatten.

Die ersten Rechtsakte nach der Oktoberrevolution, in denen alle vorrevolutionären Gesetze und Gerichtsinstitutionen abgeschafft wurden, machten die

25 Vgl. »Resolution des Proletkult zum proletarischen Theater«, nach dem Referat von V. M. Kerzencev auf der 2. Gesamtstädtischen Konferenz des Proletkult vom 20. bis 24. März 1919 in Moskau, zit.n. Gorsen, Peter und Eberhard Knödler-Bunte. *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925. Dokumentation*. Stuttgart 1975, S. 59f.

26 Da die zahlreichen Gerichte keine Gesetzesgrundlage hatten, auf welche sie ihre Urteile abstützen konnten, beriefen sich viele Volksrichter auf das Kriminalrecht von 1845, anstatt wie vorgesehen nach ihrem revolutionären Bewusstsein zu urteilen. Unter anderem aufgrund dieses Umstandes revidierte Kozlovskij bereits 1920 seine Einstellung gegenüber kodifizierten Gesetzen und das »Volkskommissariat für Justiz« (*Narkomjust*) rief einen »Prozess der Gesetzesschaffung« hervor (*zakonotvorčeskij process*), der in der Folge insbesondere während der Zeit der NEP verstärkt wurde. Begründet wurde die Kodifizierung von Gesetzen während der NEP-Zeit unter anderem vor allem auch mit der teilweisen Wiedereinführung eines privaten Besitzes. Trotzdem trug das neue Justizsystem auch denjenigen Bolschewiki Rechnung, die dem formellen Recht gegenüber misstrauisch gestimmt waren. Nach wie vor wurde – insbesondere dort, wo kein kodifiziertes Recht bestand – die Beurteilung des Falles durch das »revolutionäre Bewusstsein« gefordert. Vgl. Abdulin, *Sudebnoe upravlenie v rossijskoj federacii (1917-1990gg.)*, S. 73f.; vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 21.

27 Vgl. Kossmann, *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*, S. 151-168.

28 Vgl. auch Schlüchter, *Recht und Moral*, S. 172ff.

»Schöpfung von Recht« (*pravo-tvorčestvo*) zu einem zentralen Schlagwort. Der Leiter des Volkskommissariats für Justiz, Mečislav Kozlovskij, nannte 1918 die Rechtskodifizierung einen »sinnlosen Akt«. Der Kodifizierung stellte er den Begriff der »Rechtsschöpfung« gegenüber: Die revolutionären Massen sollten ihr eigenes Recht schaffen.²⁹ Die Vorstellung, dass Recht – gleichgesetzt mit Gerechtigkeit – nicht festgeschrieben sein sollte, sondern im Moment der Aushandlung (vor Gericht) entsteht, dominierte die ersten Jahre nach der Oktoberrevolution, und so verschob sich mit der Ausserkraftsetzung eines kodifizierten Rechts die Festlegung verbindlicher gesellschaftlicher Regeln in die neu gegründeten Gerichte.³⁰

Der russische Rechtsprofessor Michail Rejsner sah in der Bürgerkriegszeit seine Vorstellung eines intuitiven, beweglichen proletarischen Rechts, das »jeden Moment in den breiten Volksmassen entsteht«, verwirklicht. Er war der Überzeugung, dass das staatliche, positive Recht im Kommunismus zusammen mit dem Staat absterben und nur das intuitive »gerechte« Recht des Proletariats zurückbleiben würde – eine Idee, die noch bis zu Stalins Attacken gegen rechtsnihilistische Theorien und Theoretiker in den frühen 1930er Jahren die sowjetische Jurisprudenz dominierte.³¹ Rejsner ging davon aus, dass sich das neue Recht von einem »unbewegliche[n], geschriebene[n], fremde[n], selbtherrliche[n] Gesetz« und damit aus den Zwängen der positivrechtlichen Festlegung emanzipiert hatte.³² Tatsächlich legten die ersten Gerichtsdekrete nach der Oktoberrevolution nicht nur die Abschaffung aller zaristischen Gesetze fest, sondern forderten, dass sich Urteile am »revolutionären Gewissen« sowie am »revolutionären Rechtsbewusstsein« orientieren sollten.³³

Die Idee eines »schöpferischen Rechts« und der Emanzipation von »starrten Gesetzestexten« ging einher mit partizipatorischen Bestrebungen im Bereich der Justiz: Nicht nur im Theater wurde gefordert, dass Arbeiter und Bauern von »passiven Zuschauern« zu Akteuren werden sollten. Parallel zur Laienbewegung im Theater stiessen bereits die ersten Rechtsdekrete nach 1917, die die Abschaffung aller vorrevolutionären Rechtsinstitutionen forderten,³⁴ jene radikale Entprofessionalisie-

29 Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 24.

30 Auch die Rechts skepsis war in Russland nichts Neues: Rechtsnihilistische Tendenzen, die auf der Idee fussten, dass Gesetze vor allem als repressives Instrument durch das autokratische System eingesetzt werden, hatten in Russland eine lange Tradition und äusserten sich in einer weitverbreiteten Skepsis gegenüber dem Gesetz, das vor allem als Machtinstrument des autokratischen zaristischen Systems galt. Vgl. Nussberger, Angelika (Hg.). *Einführung in das russische Recht*. München 2010, S. 7f.

31 Vgl. Guins, George C. »Law Does not Wither Away in the Soviet Union«, in: *The Russian Review*, Vol. 9, No. 3 (1950), S. 187-204.

32 Rejsner, Michail. *Die russischen Kämpfe um Recht und Freiheit*. Halle 1905, zit.n. Schlüchter, *Recht und Moral*, S. 179ff.

33 Vgl. Schlüchter, *Recht und Moral*, S. 181.

34 Lenin kommentierte in seinem Aufsatz »Die nächsten Aufgaben der Sowjetischen Macht« (»*Očerednye zadatši Sovetskoi vlasti*«) den radikalen Bruch mit dem vorrevolutionären Gerichts-

nung des Gerichtswesens an, die für die ersten fast zwei Jahrzehnte nach der Revolution charakteristisch war.³⁵ Die Rechtsprechung in den Gerichten sollte fortan nicht mehr wenigen professionellen Juristen vorbehalten sein. In die Volksgerichte konnte potentiell jede Person als Richter oder Beisitzer gewählt werden. Als entscheidend galt, dass das Gerichtspersonal das richtige »revolutionäre Bewusstsein« mitbrachte. In der Konsequenz bedeutete dies, dass bei der Rekrutierung von Richtern, Verteidigern oder Anklägern darauf geachtet wurde, dass alle Mitglieder der kommunistischen Partei waren.³⁶ Die juristische Bildung des Gerichtspersonals insgesamt war dabei in den ersten zwei Jahrzehnten der Sowjetunion absolut sekundär, wie Solomon es zuspitzt: »[I]n the 1920s and 1930s being a judge, procurator, or investigator in the USSR involved neither commitment to a career nor preparation.«³⁷

Getragen von der in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution vorherrschenden Vorstellung, dass das Recht in der sozialistischen Gesellschaft und damit auch der Beruf des Juristen verschwinden werde, wurden viele juristische Fakultäten geschlossen. Zahlreiche Richter, Rechtsanwälte oder Gerichtsangestellte hatten ihre Posten nach der Revolution und dem Bürgerkrieg verlassen, andere wurden abgesetzt. Die wenigen Anwälte und Juristen, die in Russland geblieben waren, bekleideten oft hohe Ämter in der Justizadministration, während an den Gerichten vorwiegend Laien engagiert wurden.³⁸ Für diese Laien, die fortan die Gerichte verwalteten, gab es kurze Einführungskurse zur Aneignung gewisser juristischer Grundkenntnisse.

Die Abschaffung der vorrevolutionären Rechtsinstitutionen, die Entprofessionalisierung der Justiz sowie die »Realisierung des Rechts« nach der Oktoberrevo-

wesen im ursprünglichen Entwurf vom März 1918 folgendermassen: »In der kapitalistischen Gesellschaft war das Gericht vorwiegend ein Apparat der Unterdrückung, ein Apparat der kapitalistischen Ausbeutung. Deshalb war es die unbedingte Pflicht der proletarischen Revolution, nicht die Gerichtsinstitutionen zu reformieren (auf diese Aufgabe beschränkten sich die Kadetten und ihre Nachbeter, die Menschewiki und rechten Sozialrevolutionäre), sondern das ganze alte Gerichtswesen und seinen Apparat völlig zu vernichten, vollständig hinwegzufegen.« Vgl. Lenin, W. I. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Band IV*. Frankfurt a.M. 1971, S. 321; Lenin, Vladimir Il'ič. *Polnoe sobranie sočinenij*, tom 44. Moskva 1960, S. 412. »Суд был в капиталистическом обществе преимущественно аппаратом угнетения, аппаратом буржуазной эксплуатации. Поэтому безусловной обязанностью пролетарской революции было не реформировать судебные учреждения, а совершенно уничтожить, смести до основания весь старый суд и его аппарат.«

35 Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 6.

36 Laut Solomon besaßen Anfang der 1930er Jahre nur gerade 11-12 % der Staatsanwälte und 4 % der Richter – selbst der vollzeitbeschäftigten – eine höhere Jurausbildung. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 34-36.

37 Ebd., S. 6.

38 Vgl. Nussberger, *Einführung in das russische Recht*, S. 6f.; Guins, »Law Does not Wither Away in the Soviet Union«, S. 188f.

lution liessen viele neue Gerichte entstehen: Wie der russische Jurist Abdulin veranschaulicht, wurden in den ersten Jahren nach dem Oktober 1917 in einem zunächst sehr unkontrollierten Vorgang – jedoch ebenfalls per Dekretbeschluss – massenhaft neue Gerichte gegründet: Revolutionstribunale, Volksgerichte (*narodnye sudy*)³⁹, proletarische Gerichte, Gerichte des öffentlichen Gewissens (*sudy obščestvennoj soveti*, beispielsweise in Kronstadt), Dorfgerichte (*sel'skie sudy*), Meeresgerichte (*morskije sudy*), administrative Gerichte.⁴⁰ Zudem gab es in Betrieben und Fabriken von 1919 bis 1923 Laiengerichte⁴¹ in Form sogenannter disziplinarischer Genossengerichte (*disciplinarnye tovariščeskie sudy*)⁴², die per Dekret zur »Förderung der Arbeitsdisziplin und der Produktivität« eingesetzt wurden.⁴³ Und fernab der Zentren wurden

39 Volksgerichte waren die untere, regionale Instanz im zweistufigen Gerichtssystem von 1919 bis 1922, sie hatten die Friedensgerichte ersetzt und stellten sich aus einem Richter und zwei Laienbeisitzern zusammen. Auf der höheren Stufe standen die Revolutionstribunale, die auf dem Level der Provinzen organisiert waren und vor allem politische, aber auch andere schwere Fälle übernahmen. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 21f. Mit der neuen Gerichtsordnung ab 1922 kam es zu einer Dreiteilung des Justizwesens: Volksgerichte (*narodnye sudy*) fungierten als erste Instanz für Straf- und Zivilfälle, Gouvernemente gerichte (*gubernskie sudy*) waren die erste Instanz in wichtigeren Angelegenheiten und Kassationsinstanz für Volksgerichte, Höhere Gerichte (*verchovnye sudy*) waren die höchste Instanz bei besonders wichtigen Angelegenheiten und Kassationsinstanz der Gouvernemente gerichte. Sie kontrollierten auch alle Gerichte. Die Aufgabe der Revolutionstribunale ging auf die Gouvernemente gerichte über. Vgl. Abdulin, *Sudebnoe upravlenie v rossijskoj federacii (1917-1990gg.)*, S. 72f.

40 Vgl. Abdulin, *Sudebnoe upravlenie v rossijskoj federacii (1917-1990gg.)*, S. 73.

41 Laiengerichte waren in Russland nichts Neues. Seit 1864 gab es die sogenannten »Volost'-Gerichte«, die nach der Abschaffung der Leibeigenschaft eingeführt worden waren. Wie Jane Burbank schreibt, »[...] the township court was very much an institution run by and for peasants. Cases were heard and decided by three or four peasant judges, sitting in the presence of a scribe who recorded the proceedings. [...] The judges were instructed to decide cases »according to conscience, on the basis of the evidence contained in the case.« Burbank, Jane. *Russian peasants go to court. Legal culture in the countryside, 1905-1917*. Bloomington, Indianapolis 2004, S. 4f.

42 Parallel zu Stalins Kritik- und Selbstkritikkampagne 1927/28 wurden nach Ende der NEP 1928 »Genossengerichte« (*Tovariščeskie sudy*) wieder eingeführt. Die Bildung dieser informellen Laiengerichte zur Entlastung der Gerichte wurde im März 1928 vom Volkskommissariat zuerst als vorläufiges Experiment angenommen, bereits 1930 waren die Laiengerichte aber fest in der sowjetischen Rechtsordnung verankert. Sie ahndeten in Fabriken, Betrieben oder Dorfgemeinschaften Verstöße gegen die (Arbeits-)Disziplin. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 67.

43 Vgl. »Verordnung des SNK über disziplinarische Genossengerichte« (*»Položenie SNK o rabočich disciplinarnych tovariščeskich sudach«*), herausgegeben am 14. November 1919 und mit einigen Anpassungen erneut publiziert am 5. April 1921 vom Rat der Volkskommissare. Vgl. auch Vasil'ev, V. A. »Tovariščeskie sudy: istorija, perspektivy dejatel'nosti v uslovijach rynka«, in: *Trudovoe pravo*, Bd. 95, Nr. 1 (2008), S. 18-21.

Gerichte in sogenannten Auswärts-Tagungen (*vyezdnye sessii*) direkt vor Ort in den Dörfern abgehalten.

Die Umwälzungen der Justiz nach der Oktoberrevolution führten so zu einer regelrechten ›Juridifizierung‹, die viele Parallelen zur gleichzeitig stattfindenden ›Theatralisierung‹ des Lebens aufwies: Durch die Entprofessionalisierung der Justiz und die Involvierung der Bevölkerung in Prozesse des Urteilens, durch die Erprobung neuer juridischer Formate und die Verlagerung des Gerichts in neue Räume und nicht zuletzt auch durch die Theatralisierung und Medialisierung des Gerichts – auch im Genre der Agitgerichte – hielt das Gericht Einzug in den Alltag der Arbeiterinnen und Bauern.

2.2.3 Agitgerichtstheater: Selbsttätigkeit, Schöpfertum und Zivilisierung

Der Aufschwung des Gerichtstheaters Anfang der 1920er Jahre war eng an das zentrale Anliegen geknüpft, aus Zuschauern Akteure zu machen. Das Genre versprach schöpferische Ansätze aus Theater- und Rechtstheorie zu verbinden. Dabei löste das Gerichtssetting die Trennung zwischen Bühne und Publikum nie gänzlich auf, das Publikum des Gerichtstheaters wurde jedoch räumlich – nämlich als Gerichtspublikum, das analog zu einer öffentlichen Gerichtsverhandlung frontal zum Richterpult sitzt – von Beginn an zu einem Teil der Inszenierung.⁴⁴ Als Gerichtspublikum konnte das Publikum im Gerichtstheater aktiv zum Mitmachen aufgefordert werden: Immer wieder wird es in den Stücken direkt adressiert und stellvertretend für »die Öffentlichkeit« aufgefordert, sich mittels Diskussion oder Abstimmung zu beteiligen. Zuschauerinnen und Zuschauer wurden als »freiwillige Zeugen« in die Handlung involviert oder Personen aus dem Publikum als »Beisitzende« des Richters rekrutiert.⁴⁵

44 Immer wieder wird das Publikum zu den »handelnden Personen« (*dejstvjuščie lica*) gezählt. Oft beschränken sich die Handlungen dieses »Akteurs« in den ausformulierten Stücken jedoch auf einzelne Reaktionen aus dem Publikum, wie beispielsweise: »*v publike smeč*« (»Gelächter im Publikum«). Vgl. Antonov, Maksim Artem'evič. *Sud nad plochim krest'janinom. P'esa dla krest'janskogo teatra v dvuch kartinach*. Leningrad 1925, S. 21. Ob diese Publikumsreaktionen jedoch von im Publikum platzierten *agents provocateurs* ausgehen sollten oder ob Antonov diese Reaktionen als ›authentische‹ Repliken aus dem Publikum erwartete, verrät seine Broschüre nicht.

45 Diese Beisitze hätten die Funktion aufzuzeigen, dass das Publikum am Prozess »mit grosser gesellschaftlicher Bedeutung« beteiligt wird, schreibt der umtriebige Agitgerichtsautor Boris Sigal. Vgl. Sigal, Boris. *Sud nad graždanami Ivanom i Agafej Mitrochinymi, po vine kotorych proizošlo zaboľevanie rabočego tuberkulezom*. Rjazan' 1925, S. 6. Ein anderer Autor sieht die Vorteile der Volksbeisitzenden aus dem Publikum für das Gerichtstheater darin, dass die Anwesenheit der Gerichtsmitglieder auf der Bühne »das Gericht und den Zuschauerraum enger verbindet« (»Присутствие членов суда на сцене теснее свяжет суд со зрительным залом [...]«). Vgl. Grigor'ev, Vasilij. *Sud nad dezertirov pochoda za urožaj*. Leningrad 1929, S. 13.

Die Gerichtsstücke adressierten bewusst ein anderes Publikum als das herkömmliche ›bürgerliche‹ Theater: Bespielt wurden neue Räume, in denen nicht bloss für Bauern und Arbeiterinnen gespielt werden sollte, sondern in denen diese selbst spielten. Massenhaft waren seit 1917 durch Sowjets, Gewerkschaften, Fabrikkomitees oder Kolchosen Arbeiterklubs gegründet worden und in Dörfern entstanden neue Versammlungsorte. Dort sollten diejenigen, die früher nur zugeschaut hatten, aktiv ihre eigene »Kultur« schöpfen. »Ein solcher Klub wird einer der Grundsteine für den Aufbau des großen Gebäudes einer sozialistischen Kultur sein«⁴⁶, schrieb 1918 Nadežda Krupskaja, Revolutionärin und Ehefrau von Lenin. Wie Krivcov, eines der führenden Mitglieder des Proletkult, betonte, sollte der Raum des Klubs der Arbeiterklasse die Möglichkeit geben, dem Streben nach »eigener Kultur« Ausdruck zu verleihen, wofür die Erfahrung eines Kollektivs besonders wichtig sei.⁴⁷ Die Kunst und insbesondere das Theater, das der Proletkult als »schöpferische Synthese der anderen Künste«⁴⁸ bezeichnete, galt als wirkungsmächtiges Instrument bei der Schaffung einer proletarischen Kultur und der Verwandlung der Massen in ein Kollektiv⁴⁹. Das programmatische Zentrum des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters bildete während der Bürgerkriegsjahre das Prinzip der »Selbsttätigkeit« (*samodejatel'nost'*).⁵⁰ Selbsttätigkeit bedeutete in der Definition des Proletkult die Form eines partizipativen Theaters, bei dem, wie der Theaterwissenschaftler Aleksej Gvosdev 1924 schrieb, der Arbeiter nicht nur »Zuschauer« sei, sondern mitwirkt, und zwar als »Teilnehmer, der überall mitsprechen kann, wenn eine Aufführung vorbereitet wird.«⁵¹

46 Krupskaja, Nadežda. »Wie soll ein Arbeiterklub aussehen«, in: *Proletarskaja kul'tura*, Nr. 4 (1918), S. 23-26, übers. und zit.n.: Gorsen und Knödler-Bunte, *Proletkult* 2, S. 67.

47 Krivcov, Stepan. »Die Arbeit in Zirkeln«, in: *Proletarskaja kul'tura*, Nr. 3 (1918), S. 22-25, übers. und zit.n.: Gorsen und Knödler-Bunte, *Proletkult* 2, S. 72.

48 »Resolution des Proletkult über das proletarische Theater«, zit.n. Gorsen und Knödler-Bunte, *Proletkult* 2, S. 59.

49 Der Versuch einer Verwandlung der Massen in ein Kollektiv war zentrales Anliegen der postrevolutionären 1920er Jahre. Diese Verwandlung jedoch existierte, wie Kharkhordin aufzeigt, Mitte der 1920er Jahre vor allem auf Papier, als Diskurs, nicht aber im ›realen Leben‹. Vgl. Kharkhordin, Oleg. *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practices*. Berkeley, Los Angeles, London 1999, S. 125. Der Historiker John Hatch bezeichnet die Arbeiterklubs so als Organisatoren einer imaginierten Gemeinschaft und referiert dabei auf den Begriff der »imagined community« des Politikwissenschaftlers Benedict Anderson. Vgl. Hatch, John. »Hangouts and Hangovers: State, Class and Culture in Moscow's Workers' Club Movement, 1925-1928«, in: *The Russian Review*, Jg. 53 (1994), S. 97-117.

50 Vgl. Paech, Joachim. *Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Russland 1917 bis 1924*. Kronberg 1974, S. 10.

51 Gvosdev, Aleksej. »Theaterleben im neuen Russland«, in: *Das neue Russland*, 2. Jg., Nr. 7/8 (1925), S. 21-27, hier S. 22.

Selbsttätiges Theater (*samodejatel'nyj teatr*) wurde in den 1920er Jahren bald zu einem Überbegriff für alle möglichen Theaterformen, die ausserhalb arrivierter, professioneller Theaterbetriebe durch Laientheaterkollektive veranstaltet wurden. Als sogenannte »kleine Form« (*malaja forma*)⁵² des selbsttätigen Laientheaters wurde das Gerichtstheater seit Anfang der 1920er Jahre zu einer festen Institution der Repertoires von Arbeiter- und Bauernklubs.⁵³

In den Agitgerichtsstücken zeigt sich ein Paradox, das dem Begriff des »selbsttätigen Theaters« in den 1920er Jahren bald anhaftete: Wie Lynn Mally in ihrem Buch zum Amateurtheater in den ersten zwei Jahrzehnten der Sowjetunion schreibt, sollte das selbsttätige Theater zwar spontan und selbstorganisiert sein und aus dem Bewusstsein der Arbeiter oder Bauern entstehen, gleichzeitig barg es stets eine gefährliche Spontaneität (*stichijnost'*), »a negative term in the Bolshevik lexicon, linked to anarchism, mindless rebellion, and ignorance. The lower classes, with their tendency toward spontaneity, needed to be led by the Communist Party toward consciousness.«⁵⁴ Vom selbsttätigen Theater ging also die Gefahr der (bewussten oder unbewussten) Subversion der sowjetischen Ordnung aus.

Die Angst vor unkontrollierter Spontaneität äussert sich auch im Gerichtstheater: Manche Stücke vollziehen die Emanzipation der Zuschauer und die Überwindung der Einteilung in Handelnde und Passive rein symbolisch. Etwa in Čuprakovs *Gericht über die Zeitung* (*Sud nad gazetoj*, 1926), in dem der Gerichtsprozess von einem Kulaken, einem Popen und einem Wirtschaftskriminellen geleitet wird, sollen laut Skript am Ende die Zuschauerinnen und Zuschauer die Bühne stürmen und das gesamte vorsowjetische Gerichtspersonal verjagen. Das vermutlich im Vorfeld instruierte Publikum subvertiert durch sein Aktivwerden nicht die sowjetische Ordnung, sondern stellt diese erst her. Es wiederholt mit seinem »Sturm« auf die Gerichtsbühne den revolutionären Akt.⁵⁵

52 Besonders populär war neben den Agitgerichten die sogenannte »Lebendige Zeitung« (*živaja gazeta*), eine Form des selbsttätigen Theaters, bei der aktuelle Tagesgeschehnisse (Zeitungsartikel) szenisch dargestellt wurden. Die sogenannten »kleinen Formen« des Laientheaters fanden auch grossen Anklang bei Avantgarde-Künstlern und Theoretikern, die in ihnen einen spannenden Versuch sahen, ein Theater zu schaffen, das direkt ins Leben der Bevölkerung eingreift und dieses verändert. Etwa Studenten von Mejerchol'ds 1924 gegründetem »Methodologischen Laboratorium« wurden als Instruktoren in verschiedene Städte und in die Provinz geschickt, wo sie die Anwendung kleiner Formen anregten. Schriftsteller des LEF (»Linke Front der Künste«) schrieben Skripte für die lebendige Zeitung. Vgl. Mally, *Revolutionary acts*, S. 73f.

53 Vgl. ebd., S. 49.

54 Ebd., S. 24.

55 Vgl. Čuprakov, A. M. »Sud nad gazetoj«, in: ders. (Hg.). *V den' pečati. Literaturnyjsbornik*. Jaransk 1926. Darüber, wie dieser »Sturm« organisiert und umgesetzt wird, steht im Skript nichts.

Der Versuch, das Laientheater der Kontrolle durch die Partei zu unterstellen, machte sich institutionell schon bald bemerkbar: Mit Beginn der NEP wurde der Proletkult gänzlich dem Narkompros (Volkskommissariat für Bildungswesen) unterstellt.⁵⁶ In den Arbeiterklubs, die fortan als Bildungsstätten zur Aufklärung der Massen genutzt werden sollten⁵⁷, wurde das Laientheater und mit ihm auch das Gerichtstheatergenre im Zuge der vom Volkskommissariat für Bildungswesen durchgeführten Aufklärungskampagnen zunehmend als Lehrtheater auf pädagogische Zielsetzungen hin ausgerichtet. Der diesen Kampagnen zugrundeliegende Begriff der »Kultur« war, wie Mally aufzeigt, zweideutig: Entweder wurde er in der Bedeutung der Schaffung von gemeinsamen Bedeutungen, gemeinsamen Werten, gemeinsamen Vorstellungen von Gerechtigkeit verwendet, oder aber »Kultur« referierte auf Aufklärung, also auf das Vermitteln von Kultur im Sinne eines Wissens, das den ungebildeten Proletariermassen fehlt, wobei auch die Bedeutung der Hygiene, Fleiss oder Pünktlichkeit (also Zivilisierung) mitschwingt.⁵⁸

Genau diese Ambiguität zeigt sich im Genre der Agitgerichte und dessen spezifischem Verhältnis zum Publikum: Die Stücke sollten die Bauern und Arbeiter im Publikum dazu anregen, aktiv zu werden, gesellschaftliche Fragen zu diskutieren und damit gemeinsame Werte und Bedeutungen (eine eigene »Kultur«) zu schaffen. Dies stand im Widerspruch dazu, dass es sie zugleich aufklären, zivilisieren und nicht zuletzt (und zunehmend) auch disziplinieren sollte. Viele Autorinnen und Autoren knüpften zwar an kulturschöpferische Ideen des selbsttätigen Theaters und der Verwandlung aller Anwesenden in Akteure an, wollten aber zugleich das »rückständige« Publikum aufklären und zivilisieren. Aleksandr Vilenkin, Autor der kleinen Broschüre *Wie man ein Agitgericht in der Lesehütte inszeniert (Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne, 1926)*, bringt dieses Spannungsverhältnis folgendermassen auf den Punkt: »Unsere gesamte Aufklärungsarbeit auf dem Dorf ist darauf ausgerichtet, die Selbsttätigkeit der Bauernmassen zu wecken. Natürlich stellt sich deswegen die Frage: Bis zu welchem Grad und wie kann das Agitgericht Selbsttätigkeit der bäuerlichen Zuschauer hervorrufen?«⁵⁹ Das Zitat zeigt, wie die Idee der »Selbsttätigkeit« adaptiert wird: Nicht die Selbsttätigkeit der Arbeiterinnen und Bauern

56 Vgl. Paech, *Das Theater der russischen Revolution*, S. 11. Paech analysiert in einer akribischen Quellenarbeit die verschiedenen Akteure in der Kulturpolitik und Theaterstrukturen der ersten Jahre nach der Oktoberrevolution. Mit besonderem Augenmerk auf den Proletkult zeichnet er die zunehmende Institutionalisierung und Kontrolle der Kulturschaffenden seit Beginn der NEP nach.

57 Vgl. Hatch, »Hangouts and Hangovers: State, Class and Culture in Moscow's Workers' Club Movement«, S. 97f.

58 Mally, Lynn. *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, S. xvi.

59 Vilenkin, Aleksandr Jakovlevič. *Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne*. Leningrad 1926, S. 18. »Вся наша деревенская политпросветработа направлена на то, чтобы пробудить самодеятель-

bringt ein proletarisches Theater hervor, sondern das Agitationstheater soll Selbsttätigkeit bei den proletarischen Zuschauerinnen und Zuschauern hervorrufen, soll diese zu Selbsttätigkeit anregen oder gar erziehen. Ausserdem klingt in Vilenkins Zitat auch die Frage an, die sich viele Autorinnen und Autoren stellten: Wie sollte »Selbsttätigkeit« aussehen? Wie sollte das Publikum partizipieren und wie konnte die Publikumspartizipation gegebenenfalls gelenkt und kontrolliert werden? Sollte das Publikum schöpferisch an der Inszenierung partizipieren oder sollten die Stücke vielmehr »Selbsttätigkeit« anhand präfigurierter Publikumsfiguren »zeigen«?

2.3 Zwischen aktiver Partizipation und inszenierter Mitsprache: Das Publikum im Gerichtstheater

2.3.1 Kollektives Urteilen: Das Publikum als Richter

Es gab im Genre der Agitgerichte unterschiedlichste Verfahren, wie das Gerichtspublikum in die Handlung einbezogen werden konnte. Besonders beliebt war es, das Publikum in den performativen Akt des Urteilens einzubeziehen. Das Publikum wurde dadurch an dem Akt beteiligt, der die Ordnung, die durch den Verstoß gefährdet worden war, wiederherstellt. Das Moment der Rechtsprechung – ob nach Gesetzesparagraph oder aber auch im Prinzip der »Rechtsschöpfung« aus dem »revolutionären Bewusstsein« – bildet in der Dramaturgie der Gerichtstheaterstücke den Höhepunkt und zugleich den Schluss der Stücke. Das Urteil schliesst das Stück als konkludierende Deutung des verhandelten Geschehens ab. Die Zuschauerin wurde nicht nur als Rezipientin, sondern als Produzentin eines in die Aufführung eingebetteten kollektiven moralischen oder juridischen Urteils konzipiert – dies jedenfalls war die zugrundeliegende Idee. Ad-hoc-Urteile, die sich im Prozess der Aufführung herausbilden sollten, waren im Gerichtstheater selten und der konkrete Gestaltungsspielraum des Publikums meist nicht allzu gross. Anstelle einer urteils-offenen Diskussion geben viele Stücke verschiedene Urteilsvarianten vor, über die das Publikum abstimmen kann. Im Stück *Gericht über den Sprecher der Kooperative* (*Sud nad upolnomočennym kooperativa*, 1927) steht in der Anleitung, der Vorsitzende solle vor Verlesung des Urteils »die Stimmung des Publikums berücksichtigen«, damit das Publikum das Urteil bei der anschliessenden Abstimmung unterstütze. Je nach Stimmung sollte dann die Strenge des Urteils angepasst werden: »Wenn das Gericht gekonnt durchgeführt und die Stimmung des Publikums berücksichtigt wurde, so kann man sicher sein, dass das Auditorium das Urteil richtig findet und

ность крестьянской массы. Естественно поэтому постановка вопроса: В какой степени и как агитсуд может вызвать самодеятельность зрителей крестьян?»

es in der Abstimmung unterstützt.«⁶⁰ Die Aufgabe des Publikums besteht hier also vor allem darin, das vorbereitete Urteil und damit die Deutung des Falles affirmativ zu bestätigen, wobei die Zustimmung des Publikums zum Urteil als wichtiger erscheint als das eigentliche Urteil.

Dass das Gerichtsritual und mit ihm das kollektive Sprechen eines Urteils vor allem der Stiftung von Einigkeit und Einstimmigkeit unter allen Anwesenden diene, zeigen auch andere Stücke. In Brodskajas *Hygienegericht über einen Syphilitiker (Sanitarnyj sud nad sifilitikom, 1925)*, in dem das Publikum aufgefordert wird, zwischen zwei Urteilsvarianten zu entscheiden,⁶¹ adressiert der Vorsitzende die anwesenden Zuschauerinnen und Zuschauer emphatisch als »Stimme des Gesellschaftsgewissens«: »Euer Urteil ist die Stimme des Gesellschaftsgewissens, die für die Gesetzgebung so wichtig ist. Denn Gesetze sind nicht starr, sondern ändern sich mit den Veränderungen des Lebens, die sich in der öffentlichen Meinung widerspiegeln.«⁶² Das Stück nimmt direkt die in den 1920er Jahren weit verbreitete rechtsnihilistische Idee auf, wonach Gesetze beweglich sind und vor allem das Volk durch die Involvierung in die Rechtsprechung das Recht formt.⁶³

In der Involvierung des gesamten Publikums in die Abstimmung über das Urteil ging das Gerichtstheater jedoch bewusst einen entscheidenden Schritt weiter als die gängige Gerichtspraxis zu jener Zeit. Man müsse »gewisse Abweichungen vom normalen Ablauf der Gerichtsverhandlung zulassen« und solle »den Zuschauern die Diskussion des Urteils vorlegen, d.h. unter der allgemeinen Leitung des Gerichts-

60 Klebanskij, M., V. Milov und S. Papernyj. *Sud nad upolnomočennym kooperativa*. Moskva 1927, S. 10f. »При вынесении приговора председатель должен учесть создавшееся на суде настроение аудитории. [...] Если суд проводится умело, настроение аудитории учтено, то можно быть уверенным, что аудитория найдет приговор правильным и своим голосованием его утвердит.«

61 1) bei Freispruch (nicht schuldig) wird der Angeklagte ermahnt, in Zukunft vorsichtig zu sein, denn er habe Glück, dass das Publikum dieses Mal so milde entschieden habe. 2) bei Schuldspruch: Der Angeklagte wird nach Artikel 155 des Strafgesetzbuchs verurteilt. Die Anzahl Jahre der Strafe bestimmt das Publikum durch Abstimmung. Vgl. Brodskaja, E. I., E. A. Braginij, D. A. Elkinij und D. P. Delektorskij. *Sanitarnyj sud nad sifilitikom inženerom Terpigorevym po žalobe krasnoarmejca Voinova*. Nižnyj-Novgorod 1925, S. 17f.

62 Brodskaja et al., *Sanitarnyj sud nad sifilitikom*, S. 17. »Ваш приговор – это голос общественной совести, который так важен, для законодательства. Ведь законы не остаются неподвижными, они изменяются с переменами жизни, которые отражаются в общественном мнении.«

63 Geht es nach Arendts Definition von Urteilen als »Vermögen, das Besondere und das Allgemeine auf geheimnisvolle Weise miteinander zu verbinden« – das Allgemeine ist bei Arendt eine Regel, ein Prinzip oder ein Gesetz –, so wird in den Agitgerichten oft gerade anhand des Besonderen, also des gegebenen Falles, das Allgemeine, also die Regel oder Gesetzmässigkeit, erst gesucht. Vgl. Arendt, Hannah. *Das Urteilen*. München 2012, S. 117.

vorstehers den ganzen Zuschauersaal in die Gerichtsentscheidung einbeziehen«⁶⁴, schrieb etwa Vilenkin in seiner Anleitung *Wie man ein Agitgericht in der Lesehütte inszeniert*. Im Gegensatz zum »echten« Gericht sollen sich die Angehörigen des Gerichts, so Vilenkin, nach Ende der Verhandlung zur Urteilsfindung nicht hinter die Kulissen zurückziehen, sondern in eine Diskussion mit dem Publikum treten. Durch die räumliche Verschiebung der Urteilsfindung ins Publikum wird im Gerichtstheater das Moment, das typischerweise in Straf- oder anderen Gerichtsprozessen gerade unter Ausschluss der Öffentlichkeit vollzogen wird⁶⁵, sichtbar und erfahrbar gemacht. Die Agitgerichte zeigen jedoch, dass auch die öffentliche Urteilsfindung unter Beteiligung des Publikums anfällig war für »blosse« Inszenierungen. Die Autoren Petrov und Vetrov schlagen etwa ebenfalls vor, dass sich das Gericht direkt »in das Publikum« begibt, wo »unter Teilnahme aller Zuschauer« das Urteil ausgearbeitet wird. Dem Publikum solle man dabei nicht zeigen, dass das Urteil »natürlich schon im Vornherein« ausgearbeitet worden war.⁶⁶ Andere Autoren versuchten über das theatrale Urteil das Publikum noch viel direkter zu tangieren: Der Autor Deev des *Gerichts über einen, der seine Frau mit Syphilis angesteckt hat* (*Sud nad zarazivšim sifilisom ženu*, 1924)⁶⁷ gibt dem Publikum die Möglichkeit, das strenge Urteil über den Angeklagten – er wird schuldig gesprochen und zur Zwangsarbeit verurteilt – in ein bedingtes Urteil umzuwandeln. Dies jedoch nur unter der Bedingung, dass sich im Publikum zehn ledige Personen finden, die mit ihrer Unterschrift bezeugen, sich vor der Hochzeit einer medizinischen Untersuchung zu unterziehen, damit nicht auch sie ihre Ehepartner mit Geschlechtskrankheiten infizieren.⁶⁸ Das Zuschauerkollektiv kann hier durch sein reales Handeln bzw. zumindest das Versprechen, zu han-

64 Vilenkin, *Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne*, S. 19. »В отдельных случаях можно допустить некоторое отступление от обычного порядка ведения суда. Вместо того, чтобы заранее готовить приговор и производить выборы членов суда, можно, после окончания судебных прений и последнего слова подсудимого, поставить перед зрителями вопрос о приговоре, т.-е. привлечь весь зрительный зал к вынесению судебного решения под общим руководством председателя суда.«

65 Dieses geheimnisvolle Moment braucht das Gericht laut Sabine Müller-Mall, um die Illusion der Objektivität und Eindeutigkeit (und auch Einstimmigkeit) des Urteils aufrechtzuerhalten und damit dem Urteil die nötige Autorität zu verleihen, wie sie es anlässlich einer Tagung in München am 09.11.2017 in ihrem Vortrag zu »Juridischen Szenen« aufzeigte.

66 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živa gazeta v derevne*, S. 96. »Предлагается самим участникам разработать приговор, который, конечно, составляется заранее. Здесь суд может уйти не за кулисы, как он делал это обычно, а в публику, где при участии всех зрителей и проработать обвинительный акт. В таком случае, конечно, не следует показывать зрителям, что обвинительный акт готов, а лучше начать с предложений, которые вами уже проработаны заранее. Таким образом получится, что приговор будет составлен как бы самими собравшимися.«

67 Deev, D. N. *Sud nad zarazivšim sifilisom ženu*. Ekaterinoslav 1924.

68 Deev, *Sud nad zarazivšim sifilisom ženu*, S. 51.

deln, das fiktionale Urteil über den Angeklagten beeinflussen. Das Urteil sollte seine performative Wirkung nicht im fiktionalen Bereich des Stückes, etwa in der Veränderung des Status des Angeklagten entfalten, vielmehr sollte es die Wirklichkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer verändern. Und im Gegensatz zu ästhetischen Urteilen, die in der aussertheatralen Wirklichkeit über Theaterinszenierungen gefällt werden, urteilt hier das Theater über die Wirklichkeit: Die theatralen Urteile beanspruchten allgemeine moralische Gültigkeit und sollten Anleitung für reales Handeln oder »echte« Gerichtsprozesse sein.⁶⁹

Der Musikwissenschaftler und Agitgerichtsautor Viktor Vinogradov benutzt 1931 in seinem *Gericht über musikalischen Schund* (*Sud nad muzykal'noj chalturoj*, 1931) die Metapher der Ansteckung. Er fordert, dass die Veranstalter »den ganzen Gerichtsprozess so aufbauen, dass als Resultat die Zuhörer die klassenfeindliche Rolle der Schundmusik anerkennen und das Gericht angesteckt mit der Überzeugung, dieses Übel bei sich im Alltag, im Klub, auf der Bühne etc. zu bekämpfen, verlassen.«⁷⁰

2.3.2. Spontane und fingierte Stimmen aus dem Publikum

Neben der Involvierung in den Akt des Urteilens bauen viele Autorinnen und Autoren von Gerichtstheaterstücken Auftritte aus dem Publikum auch in den gesamten Verlauf des Prozesses ein. Der Vorsitzende brauche bloss vorzuschlagen, dass »sich Freiwillige über das Wesen der Angelegenheit äussern können«⁷¹, schreibt Vedernikov, Autor der Agitgerichtsbrochure mit dem sprechenden Titel *Öffentliche Gerichte. Aufführung auf der Grundlage von kollektivem Schöpfertum, als Weg zur Motivierung der Selbsttätigkeit der Massen* (*Obščestvennye sudy. V postanovke na osnove kollektivizma*

69 In manchen Gerichtsstücken wird vorgeschlagen, das Urteil zugunsten der Abstimmung über eine Resolution fallenzulassen. Gemeinsam wird über ein verbindliches Dokument abgestimmt, anstatt den konkreten Fall zu beurteilen. Es kommt also im Theater zur Formulierung eines gesetzesähnlichen Textes, der durch die Abstimmung wirksam werden soll. Etwa in Begaks Gerichtsstück soll das Publikum anstelle des Urteils über die Angeklagten über eine Resolution abstimmen. »die von der örtlichen Aktivgruppe zuvor vorbereitet wurde.« Vgl. Begak, R. M. *Sud nad angličanami, sdavšimi baku turkam v 1918 g.* Baku 1927, S. 4. »Вместо приговора предлагается голосованию резолюция которая подготавливается местным активом заранее.«

70 Vinogradov, Viktor Sergeevič. *Sud nad muzykal'noj chalturoj.* Moskva 1931, S. 48. »В заключение еще раз советуем устроителям суда помнить основное: не следует размениваться на мелочи, весь судебный процесс построить так, чтобы в результате слушатели осознали классово враждебную роль халтуры и вышли после суда заряженными решимостью активно бороться с этим злом у себя в быту, в клубе, на эстраде и т. д.«

71 Vedernikov, *Obščestvennye sudy*, S. 10. »В ход процесса сансуда возможно ввести и выступление отдельных слушателей, для чего председательствующему стоит лишь предложить высказаться желающим по существу дела.«

tvorčestva, kak put' k motivirovaniju samodejatel'nosti mass, 1925). Vedernikov sieht die direkte Adressierung des Publikums in theatralen Gerichtsprozessen als Mittel, die »Selbsttätigkeit der Massen« zu fördern. Die Möglichkeit spontaner Publikumspartizipation wird von den Autorinnen und Autoren der Gerichtstheaterstücke immer wieder als Vorteil des Genres hervorgehoben. In vielen Stücken wird so das Publikum vom Richter, von Anklage oder Verteidigung direkt aufgefordert, sich an der Verhandlung zu beteiligen.

Vasilij Grigor'ev, Autor eines Agitationsgerichtsstückes über einen Erntedeserteur, betont, dass diese spontanen Auftritte von der aktiven Partizipation der Zuschauer »zeugen« würden: »Auch wenn in ihnen keine klare Linie aufgezeigt wird, so bezeugen sie die Aktivität und Besonnenheit des Auditoriums.«⁷² Grigor'ev weist jedoch darauf hin, wie wichtig es sei, diesen partizipativen Prozess so weit wie möglich zu lenken: »Der Zuschauer wird im Agitgericht stärker aktiviert [...] aber diese aktive Teilnahme des Zuschauers im Agitgericht stellt die Organisatoren des Gerichts vor eine verantwortungsvolle Aufgabe – nämlich das gewählte Material so zu bewältigen, dass das Auditorium das erwünschte Urteil fällt.«⁷³

Spontane Publikumspartizipation stellte eine gewisse Gefahr dar. Viele Autoren halten fest, dass spontane Stimmen aus dem Publikum meist die Seite der Verteidigung unterstützen würden: »Deswegen muss man sich unbedingt darum kümmern, dass unter den Auftretenden aus dem Auditorium auch Ankläger sind, sonst kann das Auditorium dazu neigen, die antigesellschaftlichen Machenschaften gänzlich zu rechtfertigen [...]«⁷⁴, schreiben etwa die drei Autoren Klebanskij, Milov und Papernyj. Ähnlich wie bereits bei der Frage, wie spontan und frei das Publikum in die Urteilsabstimmung einbezogen werden soll, befürchten die Autoren der Agitgerichtsstücke, dass spontane Auftritte aus dem Publikum den intendierten Ausgang der Aufführung subvertieren könnten. Die Lenkung der Publikumspartizipation wird so zu einem wichtigen Anliegen der Autorinnen und Autoren der Stücke.

Deswegen werden in vielen Agitgerichtsskripten zunehmend »spontane« Auftritte von Zuschauerinnen und Zuschauern präfiguriert. So schlägt etwa der Agitgerichtsautor Indenbom 1929 in seiner Broschüre mit dem Titel *Agrargerichte (Agro-*

72 Grigor'ev, *Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, S. 10. »Пусть в них нет ярко выраженной линии, но они свидетельствуют об активности и вдумчивости аудитории.«

73 Grigor'ev, *Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, S. 7. »[В агитсуде] зритель сам выносит приговор какому-нибудь общественному или бытовому явлению. Зритель в агитсуде активизируется больше [...] но это же активное участие зрителя в агитсуде ставит перед организаторами суда ответственную задачу – преодолеть выбранный материал так, чтобы добиться от аудитории желательного приговора.«

74 Klebanskij et al., *Sud nad upolnomočennym kooperativa*, S. 10. »В большинстве случаев, выступающие из коопактива поддерживают защиту. Необходимо поэтому позаботиться о том, чтоб среди выступающих из аудитории были также и обвинители, иначе аудитория может склониться к полному оправданию антиобщественных деяний [...]«

sudy, 1929)⁷⁵ vor, dass bei der Ankündigung des Gerichtsprozesses als »Gesellschaftsgericht« (*obščestvennyj sud*) das Publikum zur Teilnahme aufgefordert wird: »Es kann sein, dass sich auch jemand meldet, für jeden Fall solltet ihr im Voraus im Zuschauersaal einen Zeugen platzieren, der auf den Aufruf des Gerichtsvorsitzenden hin, nachdem er kurz gewartet hat, um Freiwilligen Vorrang zu lassen, aufsteht und seine entlarvenden Aussagen macht.«⁷⁶ Der Übergang zwischen spontaner und präfigurierter, zugleich fingierter Partizipation ist bei Indenbom fließend. Auf jeden Fall kann die Partizipation des Publikums jederzeit von einer fingierten Publikumsfigur ersetzt werden, die auf jeden Fall den Angeklagten »entlarvt«.

Tatsächlich vermehren sich in der Spätphase des Genres Auftritte oder Stimmen aus dem Publikum – zunehmend wird die Möglichkeit der Partizipation aber durch präfigurierte Stellvertreterfiguren aus dem Publikum bloss gezeigt. Die Figuren aus dem Publikum – meist sind es Vertreter der neuen Generation, junge Arbeiter oder Komsomolzen – führen stellvertretend die Möglichkeit vor, an den Prozessen im Theater und in der Gesellschaft aktiv und verändernd beteiligt zu sein.⁷⁷ Gerasimov, Autor eines Agitationsgerichtsstückes aus dem Jahre 1932, in dem ein Student der vorsätzlichen Schädigung von Bibliotheksbüchern beschuldigt wird, schreibt in seinem Nachwort, spontane Publikumspartizipation sei in den Aufführungen grundsätzlich nicht erlaubt. Dies begründet er damit, dass Publikumspartizipation schliesslich vor Gericht normalerweise nicht zugelassen sei. In einzelnen Fällen könnten aber vorher instruierte Agitatoren auf die Aufforderung des Anklägers hin auftreten: »Es ist ebenfalls wünschenswert, dass, wie in unserer Variante, der erste Beitrag aus dem Publikum offensichtlich falsche, aber gut dargelegte Ideen enthält, was Empörung auslösen soll.«⁷⁸ In Gerasimovs Skript kommt ein junger Arbeiter aus dem Publikum zu Wort, der die »falschen Ideen« des ersten Sprechers demontiert:

75 Indenbom, L. *Agrosudy. Sud nad vrediteljami. Sud nad sornjakami. Sud nad beskormicej. Sud nad kolchozom. Sud nad dezertirov pochoda za urožaj i drugie*. Moskva 1929.

76 Ebd., S. 15. »После этого председатель суда обратится к публике с вопросом, нет ли в зале кого-нибудь, кто помог бы суду выяснить этот вопрос. Возможно, что кто-нибудь и откликнется, а на всякий случай вы заранее сажаете в зрительный зал свидетеля, который на призыв председателя суда, выждав малое время, чтобы дать выйти добровольцам, выйдет и даст свои разоблачающие показания.«

77 Die These, dass den »beteiligten« Zuschauern« in den Agitgerichten die »potentielle Beteiligung« bloss gezeigt wird, formuliert Sylvia Sasse anhand eines Vergleichs der Publikumspartizipation des Gerichtstheaters mit den Schauprozessen der 1930er Jahre und einer Künstlerperformance. Vgl. Sasse, »Gerichtsspiele«, S. 136.

78 Gerasimov, B. N. *Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig*. Moskva 1932, S. 31. Deutsche Übers. aus: Frölicher/Sasse, *Gerichtstheater*, S. 151. »Желательно также, как это сделано в нашем варианте, чтобы первый из публики выступил с явно неправильными, но хорошо выраженными мыслями в целях вызова на возражения.«

»Ein anderer aus dem Publikum (ein junger Arbeiter): Erlauben Sie. [...] Ich, Genossen, bin schon lange Leser der Bibliothek und habe mich auch als Aktivmitglied eingeschrieben. [...] Das Buch ist eine mächtige Waffe. Und die, die unsere Waffen verpfuschen und aus den Händen schlagen, die sind unsere Feinde, die man mit der ganzen Härte verurteilen muss. Das ist keine lächerliche und keine Dreirubel-Angelegenheit, wie hier gesagt wurde, sondern die ernsthafteste Angelegenheit, die wir vor Gericht anprangern müssen. [...] Und ich denke, Genossen, dass wir aus dem, was wir hier gehört haben, einen praktischen Schluss ziehen müssen: Wir selbst, die Leser, müssen uns für die Verteidigung der Bücher erheben und müssen mit voller Wachsamkeit unsere Bücher vor verschiedensten Verbrechen schützen. Ich rufe euch alle dazu auf. Nieder [...] mit dem verbrecherischen Umgang mit Büchern! Wir erheben uns für den Schutz der Bücherschätze, wir kämpfen für den Beschluss der 17. Parteikonferenz! (*Applaus*).«⁷⁹

Der junge Arbeiter charakterisiert sich in doppelter Hinsicht als Rezipient: Einerseits als Zuschauer bzw. Zuhörer des Gerichtsprozesses, andererseits stellt er sich selbst als aktiven Leser vor. Er spricht vor allem im Plural und stellt damit ein kollektives ›Wir‹ der Leserschaft her, das zugleich das Zuschauerkollektiv beinhaltet. Dieses Kollektiv agiert, indem es sich gegenseitig aktiv beobachtet, überwacht und denunziert.⁸⁰ Er entwirft einen Rezipienten, der gerade im Zuschauen und Beobachten aktiv werden kann. Ein wachsamer Zuschauer ist ständiger potentieller Zeuge von antigesellschaftlichen Aktivitäten, die er entlarven muss, um sich nicht selbst

79 Gerasimov, *Sud nad vinovnikom*, S. 16. Deutsche Übers. aus: Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 136. »Другой из публики (молодой рабочий). Разрешите мне. [...] Я, товарищи, уже давно состою читателем библиотеки и в активе записан. И вот я вижу, что библиотеки наши плохо поставлены, нужную книгу получить в них очень трудно. [...] Книга – могучее оружие. А те, которые нам наше оружие портят и из рук вышибают, те есть наши враги, которых со всей строгостью надо судить. Дело это не шуточное и не трехрублевое, как здесь говорили, а самое серьезное дело, которое мы на суде должны заклеить. [...] И я думаю, товарищи, что из этого, что мы это дело сейчас прослушали, надо сделать практический вывод: самим нам, читателям, встать на защиту книг и со всей бдительностью оберегать наши книги от различных преступников. Я всех вас к этому призываю. Долой [...] преступное обращение с книгой! Станем на защиту книжных богатств, поможем делу борьбы за решение XVII партконференции! (Аплодисменты).«

80 Diese in der Rede des jungen Arbeiters diskursiv erschaffene Vorstellung eines Kollektivs beschreibt Kharkhordin in seinem Unterkapitel »Installing surveillance in a collective body« ausführlich anhand der interessanten Quelle »Über Korenkovismus« (*O Korenkovščine*, 1926), in der es ebenfalls um einen Mitte der 1920er Jahre viel diskutierten realen (Gerichts-)Fall ging. Der Angeklagte Korenkov wurde vom Studentenkollektiv nicht daran gehindert, seine Frau zu misshandeln und in den Selbstmord zu treiben. Korenkovismus beschreibt in diesem Artikel nicht das Verhalten des Angeklagten selbst, sondern die ›soziale Krankheit‹ des Umfeldes, das alles beobachtete und mitbekam, jedoch als Kollektiv nicht (re)agierte. Vgl. Kharkhordin, *The Collective and the Individual*, S. 123f.

schuldig zu machen. Der Zuschauer ist also nicht mehr als partizipierender Akteur konzipiert, sondern soll gerade im Zuschauen ›aktiv‹ sein.

Interessant ist, dass in den letzten Agitgericht-Typoskripten vor allem eine anonyme Stimme aus dem Zuschauerraum als handelnde Figur in die Stücke aufgenommen wird. Es sind »Stimmen aus dem Publikum«⁸¹, die gleichsam als Sprachrohr des Zuschauerkollektivs auftreten. Resvuškin begründet die Rufe aus dem Publikum in seinem *Gericht über Gott* (*Sud nad bogom*, 1925) mit ihrer unterhaltenden Wirkung: »Die Zurufe der Komsomolzen aus dem Publikumsraum bringen Abwechslung und tragen sehr dazu bei, eine entspannte Stimmung im Publikum zu schaffen.«⁸² Während bei Resvuškin die Fiktionalität dieser Stimmen aus dem Publikum dadurch markiert wird, dass die Repliken in Reimen verfasst sind, sollen die Stimmen in den meisten anderen Stücken nicht als präfiguriert erscheinen. Die fingierten Stimmen sollen das Publikum vertreten und dabei anonym bleiben. »In den vordersten Reihen sollte ein Genosse platziert werden, der rechtzeitig die gewünschten Rufe aus dem Publikum anbringen kann«⁸³, schreibt der Autor des *Gerichts über »Unsere Zeitung«* (*Sud nad »našej gazetoj«*, 1926).

Eršov fordert in der Anleitung zu seinem Agitationsgerichtsstück *Für Brot, für den Fünfjahresplan* (*Za chleb, za pjatiletku*, 1929), die Stimmen aus dem Publikum strategisch im Saal zu verteilen: »Es ist äusserst notwendig, dass sich an den verschiedenen Enden im Saal Mitglieder des Dramenzirkels befinden, damit die Stimmen aus dem Publikum lebendig und zur rechten Zeit ertönen.«⁸⁴ Die Stimmen aus dem Publikum bilden in Eršovs Agitationsgerichtsstück einen Chor, der die Befragung des angeklagten Kulaken ständig mit Schreien unterbricht. Die Stimmen rufen: »Er lügt«, »Natürlich ist er schuldig!«, »Abzocker!«, »Halsabschneider!«.

Die Publikumsstimmen in den letzten Stücken machen es hörbar: Das fingierte Zuschauerkollektiv fordert einstimmig harte Strafen, welche die Forderungen der Staatsanwaltschaft noch übertreffen. Das Publikum steht hinter der Anklage. Die Diskussion und gemeinsame Aushandlung eines Urteils werden hinfällig.

81 Die ›Stimmen‹ werden je nach Stück benannt als »Stimme« (*golos*), »Stimme aus dem Publikum« (*golos iz publiky*), »Stimme aus der Menge« (*golos iz toľpy*) oder »Stimme aus den ersten Reihen« (*golos iz pervych rjadov*).

82 Rezvuškin, Jakov. *Sud nad bogom. Antireligioznyj sbornik*. Moskva 1925 (Erstausgabe 1924), S. 65. Deutsche Übers. aus: Frölicher/Sasse, *Gerichtstheater*, S. 109. »Для разрядки настроения аудитории – для внесения разнообразия – много послужат реплики комсомольцев из публики.«

83 V. A. *Sud nad »našej gazetoj«*. *Inscenirovka dlja kružkov živoj gazety, klubov i krasnych ugolkov*. Moskva 1926, S. 3. »В первые ряды следует посадить товарища, который мог бы подать во-время нужные реплики (голос из первых рядов).«

84 Eršov, A. *Za chleb, za pjatiletku. Agitsud*. Novosibirsk 1929, S. 2. »Крайне необходимо, чтобы в зале, в разных его концах, находились участники драмкружка, чтобы голоса из публики были живы и своевременны.«

2.3.3 Theater- oder Gerichtszuschauer?

Ende der 1920er Jahre zeigt sich noch eine andere Tendenz: Vermehrt verlangen Autorinnen und Autoren der Stücke einen Verzicht auf markierte Theatralität, indem alle Elemente, die auf das ›Theater als solches‹ hinweisen könnten – wie Verkleidung, Zeitsprünge, Musik oder metafiktionale Spielereien –, eliminiert werden: Die Stücke versuchen immer strenger nach Prozessrecht ›echte‹ Gerichtsprozesse zu imitieren. Die Zuschauerin eines Agitgerichts kommt dadurch in eine merkwürdige Position: Sie partizipiert als Zuschauerin oder gar als Urteilende an einer Gerichtsinszenierung, weiss aber nicht genau, woran sie partizipiert. Ist es eine theatrale Fiktion, ein Spiel, oder etwa ein juristisch wirksames Gericht? Ist sie Theaterzuschauerin oder Gerichtszuschauerin?

Früh warnten gewisse Agitgerichtsautorinnen und -autoren vor der Ambiguität der Inszenierungen in Bezug auf deren Fiktionalität und plädierten dafür, die Gerichtsstücke nie als reale juristische Gerichte auszugeben. Das Publikum solle wissen, dass es in einer Theaterinszenierung sitzt, was aber die Möglichkeit zur Partizipation und zum Mitspielen nicht schmälern solle – im Gegenteil fordern diese Autorinnen und Autoren mehr Theatralität und Freiraum für die theatrale Improvisation und spontane Diskussion, ganz im Sinne des vom Proletkult konzipierten selbsttätigen Theaters. Der Autor Safonov etwa kritisiert 1925 in seiner Broschüre, dass die enge Anlehnung an das Prozessrecht vieler Stücke gerade die Publikums-partizipation verunmögliche:

»[...] unserer Meinung nach haben die Inszenierungen anderer Autoren, die im Verkauf erhältlich und ähnlicher Art sind, einen grossen Mangel, nämlich: in ihnen fehlt es an Leben, wenn man es so ausdrücken kann. Wir können nicht glauben, dass die Bauern ruhig einen Gerichtsprozess anhören können, der so nahe ihren Landwirtschaftsbetrieb und ihr Leben berührt. Deswegen haben wir, indem wir an einigen Stellen die Gerichtsordnung übergehen, Fragen von Bauern aus dem Publikum eingefügt, haben einen kleinen Teil der Anklage einer der im Gericht anwesenden Bäuerinnen gegeben usw.«⁸⁵

Safonov geht also davon aus, dass die Bauern das Bedürfnis haben, sich zum Geschehen zu äussern, sollte dieses sie und ihren Alltag betreffen. Deswegen ›übergeht‹

85 Safonov, A. T. *Sud nad obščinoj. Inszenirovka v 3 d. Samara 1925*, S. 3. »[...] имеющиеся в продаже подобного рода инсценировки других авторов, по нашему мнению, страдают большим недостатком, а именно: отсутствием в них жизни, если можно так выразится. Мы не можем думать, чтобы крестьяне могли спокойно слушать какой-либо судебный процесс, так близко затрагивающий их хозяйство, их быт. Поэтому-то мы, нарушая в некоторых местах порядок судопроизводства, ввели вопросы крестьян из публки, дали небольшую часть обвинения одной из присутствующих на суде крестьянок и т.д.«

sein Gerichtsstück die geltende Gerichtsordnung und öffnet den Gerichtsprozess für Fragen aus dem Publikum. Auch die Autoren Speranskij und Manevič betonten 1925 den Unterschied zwischen einem »staatlichen Gerichtsprozess« (*gosudarstvennyj sud*) und einem »inszenierten Gericht« (*inscenirovannyj sud*) und erinnern an die dem Genre zugrundeliegenden Ideen von Agitation und Partizipation:

»Normalerweise wird bei der Veranstaltung von beispielhaften Gerichten⁸⁶ ziemlich genau die Form des staatlichen Gerichtsprozesses reproduziert. [...] Die Frage nach der Form des aufgeführten Gerichts ist eng verbunden mit dem Unterschied, der zwischen einem inszenierten und einem staatlichen Gerichtsprozess besteht. Dieser Unterschied muss deutlich hergestellt werden. Der Schwerpunkt liegt hier nur auf der Agitation [...] und dem Einbezug des Publikums in den Wettstreit und den Austausch von Meinungen.«⁸⁷

Andere Autorinnen und Autoren sind aber gerade der Meinung, dass das Publikum stärker affektiv involviert würde, wenn es das Gericht als »echt« rezipiere. Und auf eine Affizierung der Personen im Publikum zielte die Agitation klar ab. Oft ist in diesem Zusammenhang die Rede von der »Realität des Gerichts« (*real'nost' suda*) oder der »Realität der Inszenierung« (*real'nost' inscenirovki*), was heisst, dass die Inszenierungen möglichst wie reale Gerichtsprozesse daherkommen sollten.⁸⁸ Die »Un-

86 Im Original »*pokazatel'nyj process*«, was auch mit »Schauprozess« übersetzt werden kann. Die Autoren benutzen diesen Begriff in den 1920er Jahren oft als Bezeichnung für das Genre der Agitgerichte. Zu untersuchen wäre, ab welchem Zeitpunkt dieser Begriff in der Sowjetunion (auch) auf juristische Gerichtsprozesse mit grosser medialer Präsenz angewendet wird.

87 Speranskij, A. I. und Ja. A. Manevič. *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa. Inscenirovka*. Moskva 1925, S. 5. »Обычно при проведении показательных процессов довольно точно воспроизводится форма государственного суда. [...] Вопрос о форме показательного суда тесно связан с той разницей, которая существует между инсценированным судом и судом государственным. Эту разницу необходимо отчетливо установить. Центр тяжести здесь лежит исключительно в агитации [...] и вовлечении аудитории в спор и обмен мнений [...]«

88 Jakov Rezvuškin, der Autor des Gerichts über Gott, lobt in seiner ausführlichen Inszenierungsanweisung die »Realität des Gerichts«, die sich besonders vor bäuerlichem Publikum erreichen liesse, und weiss über einen Vorfall zu berichten, bei dem ein Zuschauer die Fiktionalität der Gerichtsinszenierung nicht erkannte und sich deswegen besonders aktiv in die Handlung einschaltete: »Im Dorf Ol'chovatka im Donbass fiel ein alter Bauer über den Rabbi her, als dieser davon zu sprechen anfing, dass der jüdische Glaube besser sei, und begann zu beweisen, dass der christliche Glaube der beste sei. Er dachte, dass ein echter Rabbi vor ihm stehe und dass hier eine echte Gerichtsverhandlung stattfindet.« Deutsche Übers. aus: Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 108; Rezvuškin, *Sud nad bogom*, S. 64. »Легче всего реальности суда добиться в крестьянской аудитории. При всех постановках суда в деревне к суду относились, как к настоящему. Очень многие из слушателей стариков принимали попа, раввина, муллу за »взаправдашних«. В селе Ольховатском (Донбассе) старик крестьянин набросился на раввина, когда он стал говорить, что еврейская вера лучше, и стал доказы-

markiertheit« der Fiktion galt in breiten Kreisen als wirksames Verfahren – nicht zuletzt, weil es durch die Verwechslung von Realität und Fiktion zu interessanten »Entlarvungen« kommen konnte: Ein gewisser S. Cejtlin berichtet in der Zeitschrift für die Arbeiterjugend *Smena* von 1926, wie bei der Inszenierung eines *Politgerichts über einen Komsomolzen* in einer kleinen Provinzstadt eine Zuschauerin – die Mutter des Darstellers des Angeklagten – die Fiktionalität der Gerichtsinszenierung nicht erkannte und zu einem umfassenden Geständnis ausholte. Wie es in der Reportage heisst, soll nach dem Verlesen der Anklageschrift gegen den Komsomolzen zwar »durch das Publikum ein Raunen« gegangen sein: »Einige fingen an zu begreifen, dass ein Politgericht nicht das gleiche ist wie ein echter Gerichtsprozess, doch das ältere Publikum freute sich grösstenteils, dass die Anklage so hart war.«⁸⁹ Auf dem Höhepunkt der Gerichtsinszenierung, kurz bevor es zum feierlichen Freispruch des Komsomolzen »Andrjuša«, eines brillanten Redners, kommen sollte, meldete sich die Mutter des Darstellers aus dem Zuschauerraum und äusserte unter Tränen ein Geständnis: Ihr einziger Sohn sei sehr religiös und gehe stets in die Kirche. Er sei dem Komsomol nur beigetreten, um in Ruhe gelassen zu werden. Weil die Frau die Fiktionalität des Gerichtsprozesses nicht erkannte, zeigte sie auf, dass ihr Sohn in doppeltem Sinne ›Theater‹ spielte: dass er nämlich vermeintlich nicht nur auf der Bühne, sondern auch im ›wahren‹ Leben den guten Komsomolzen nur spielte.⁹⁰

In den Fällen, in denen die Darstellerinnen und Darsteller fiktionale Figuren (und nicht sich selbst) spielten, stellten sich bei der Inszenierung nochmals andere Fragen. Würde das Publikum aktive Mitglieder des Betriebs auf der Bühne wiedererkennen, könnte sich »das Agitgericht als Methode der Agitationseinwirkung entblößen und den Effekt mindern«, schreibt 1926 das Autorenkollektiv Klebanskij, Milov und Papernyj in ihrer Broschüre zu Kooperativen-Agitgerichten (*Kooperativnye agitsudy*, 1926). Das Publikum solle deswegen die Darstellerinnen und Darsteller hinter den Figuren auf keinen Fall erkennen. Im gleichen Atemzug äussert das Kollektiv die Sorge, das Erkennen könnte die »wertvolle Theatralität« des Gerichts zerstören.⁹¹ Den Begriff der »Theatralität« benutzen die Autoren aber gerade nicht

вать, что лучшая вера христианская. Он думал, что перед ним настоящий раввин и идет настоящий суд.»

89 Cejtlin, S. »Politsud«, in: *Smena. Žurnal rabočeј molodeži*, Nr. 19 (1926), S. 18. »В публике поднялся шопот. Некоторые начали понимать, что политсуд имеет некоторую разницу с настоящим судом, а публика постарше большей частью радовалась, что так резко ставились обвинения.«

90 Was genau mit »Andrjuša« nach der unfreiwilligen Entlarvung durch dessen Mutter passiert, lässt der Artikel offen. Es heisst abschliessend bloss, der Fall werde nun im örtlichen Büro des Komsomol besprochen. Vgl. ebd.

91 Klebanskij, M., V. Milov und S. Papernyj. *Kooperativnye agitsudy*. Moskva 1926, S. 5. »В большинстве случаев участниками суда являются активисты, хорошо известные аудитории, и их выступления в различных ролях агитсуда могут лишить самый суд столь ценной те-

im Sinne eines Bewusstseins der Zuschauerinnen und Akteure, dass sie im Theater sind oder Theater spielen – wie ihn etwa Mejerchol'd oder Evreinov hervorgehoben hatten. Vielmehr geht es um die Schaffung einer möglichst guten Illusion, die aber laut dem Autorenkollektiv durchaus durch theatrale Mittel erreicht werden sollte: etwa durch gute Verkleidung der Darstellerinnen und Darsteller.⁹² Der Autor Deev macht 1924 auf zwei Arten der Illusionserzeugung aufmerksam. Er lässt den Aufführenden seines Hygienegerichts die Wahl: »Das vorliegende Theaterstück (Gericht) kann man in einigen Fällen so durchführen, dass das Publikum bis am Schluss überzeugt bleibt, es handle sich um ein ›echtes‹ Gericht, in den anderen kann man darauf verzichten und das Gericht wie ein Theaterstück aufführen.«⁹³ Wird das Gericht als Theaterstück mit klassischer Bühnenillusion aufgeführt, so schlägt das Szenarium eine zweigeteilte Guckkastenbühne vor, auf der die Zuschauerinnen nicht nur in den Gerichtssaal, sondern auch in den (normalerweise verborgenen) Zeugenraum blicken können. Im Falle der Illusionserzeugung eines ›echten‹ Gerichts verzichtet das Skript auf diese Bühneneinteilung und der ganze Raum wird zum Gerichtsraum.

In der Polemik, ob der Unterschied zwischen einem inszenierten und einem juristisch wirksamen Gericht markiert werden soll, setzen sich gegen Ende der 1920er Jahre jene Stücke durch, die nicht mehr zwischen Theater und Realität unterscheiden.

Ein Grossteil der Autorinnen und Autoren der letzten Stücke fordert, echte Personen anstelle von Schauspielerinnen oder Schauspielern vor Gericht zu stellen. Der Einsatz von Schauspielerinnen oder Schauspielern ist nur noch eine Notlösung, falls

атральности. Аудитория знает, что выполняющий роль обвиняемого, скажем, Иванов – вовсе не Иванов, а, предложим, Степанов. Членом лавочной комиссии он не состоял, а потому и не мог совершить тех действий, о которых говорить в обвинительном акте. Здесь кроется опасность оголения агитсуда, как метода агитационного воздействия, и ослабления впечатления от него. Чтобы избежать таких нежелательных последствий, рекомендуется известным аудитории участникам суда загримировывать сообразно выполняемым ими ролями.«

92 Vgl. ebd. Auch die Agitgerichtsautoren Speranskij und Manevič setzen auf Verkleidung und Schminke der Darstellerinnen und Darsteller, um die »Realität der Inszenierung« zu wahren. Vgl. Speranskij und Manevič, *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa*, S. 11. »Обвиняемые и свидетели должны быть одеты и загримированы в соответствии с изображаемыми ими лицами. Это особенно необходимо при небольших размерах предприятия, где исполнители могут быть близко знакомы слушателям и где это знакомство может нарушить реальность инсценировки.«

93 Deev, *Sud nad zarazivšim sifilisom ženu*, S. 2. »Настоящую пьесу (суд) можно проводить в одних случаях таким образом, что бы публика оставалась до конца в уверенности, что происходит ›настоящий‹ суд, в других от этого можно отказаться и проводить суд как пьесу.«

sich gerade keine ›echten‹ Angeklagten finden.⁹⁴ Die Zuschauerinnen und Zuschauer wissen spätestens ab diesem Moment nicht mehr, woran sie partizipieren und was ihre Rolle ist. Die Partizipation kann nun eine performative Macht entfalten, die für die Angeklagten über den theatralen Gerichtsprozess hinaus reale Folgen nach sich ziehen kann. Aber auch gegen die partizipierende Zuschauerin kann sich die performative Macht des Gerichtsprozesses über den Prozess hinaus wenden, wenn nicht mehr zwischen Spiel und Ernst, Fiktion und Realität unterschieden wird. Im *Gericht über den Kornbrand* (*Sud nad golovnej*, 1925) der Agronomin und Autorin Elena D'jakonova, in dem der Kornbrandbefall der Felder als weibliche Figur selbst vor Gericht steht, soll das Gericht laut Skript eine Liste mit den echten Namen aller im Publikum anwesenden Bauern verlesen. Jeder einzelne Aufgerufene soll nun öffentlich aussagen, ob er sein Saatgut mit Formalin reinige oder nicht. Diejenigen, die gestehen, dass sie das Saatgut nicht reinigen, werden vom Gericht als Komplizen der Angeklagten an den Pranger gestellt und symbolisch mitverurteilt. Während hier die Gerichtsinszenierung selbst zwar (noch) klar als Theater markiert ist – der Kornbrandbefall der Felder steht in weiblicher Figuration vor Gericht –, richtete sich das kollektiv gefasste Urteil ganz direkt gegen (reale) Personen im Publikum.⁹⁵

2.4 Fazit: Von der Diskussion zum fingierten Publikumsmonolog

Niemand soll in der neuen Gesellschaft zuschauen, alle sind Akteurinnen und schöpferische Produzenten – dies hatte der Proletkult während der Revolutionsjahre gefordert. Avantgarde-Künstler und Theoretiker suchten nach neuen Formen der Kunst, die Zuschauerinnen und Zuschauer als aktive Ko-Produzentinnen und -Produzenten am Bau der neuen Gesellschaft beteiligen. So wurde das Agitationsgericht als eines von vielen neuen Theatergenres für ein neues proletarisches Theater entworfen. Die Struktur des Gerichts sollte den Dialog aller Anwesenden über neue gesellschaftliche Normen gestalten.

War das Gerichtstheatergenre dieser Forderung einer aktiven Beteiligung aller Anwesenden entsprungen, so wurden die anfänglichen Ideen aber in der realen Umsetzung des Genres bald transformiert und das Agitationsgericht als pädagogisch wirksames Lehrtheater instrumentalisiert. Nicht nur der ›Disput‹, sondern auch die ›Selbsttätigkeit der Masse‹ wird in den Agitgerichten zunehmend inszeniert. Ende der 1920er Jahre verschwindet die Idee eines selbsttätigen Theaters nicht nur aus

94 Detailliert wird auf die zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen Theater und Gericht und den Übergang des Gerichtstheaters in eine theatrale Justiz im letzten und abschliessenden Kapitel dieses Buches eingegangen.

95 Vgl. D'jakonova, Elena Aleksandrovna. *Sud nad golovnej*. Leningrad 1925, S. 60f. Vertieft wird auf dieses Stück im Kapitel 6 zum Angeklagten eingegangen.

den Gerichtstheaterbroschüren, sondern auch allgemein aus der theatertheoretischen Diskussion. Interessant ist, dass der Begriff der ›Selbsttätigkeit der Masse‹ im juristischen Kontext noch einmal auftaucht: Am Ende seiner juristischen Karriere versucht Nikolaj Krylenko⁹⁶ in *Lenin über das Gericht und über Strafrechtspolitik (Lenin o sude i ugovnoj politike, 1934)* das Konzept der Selbsttätigkeit, das mit der Idee eines schöpferischen Rechtsverständnisses verbunden ist, umzudeuten:

»Hauptgarantie für die sozialistische Gesetzmässigkeit ist aber nicht nur die formale Überwachung durch die Staatsanwaltschaft, sondern die Selbsttätigkeit der breiten Masse und die durch diese organisierte Überprüfung der Befolgung der Gesetze. Diese Kontrolle durch die Masse, die gänzlich dem Wesen der proletarischen Gesellschaft entspricht, sollte die ganze Zeit wachsen. Sie gewährt den Erfolg bei der Durchführung des sozialistischen Umbaus in allen Bereichen, unter ihnen auch im Bereich des Gerichts.«⁹⁷

Krylenko, dessen rechtsnihilistische Position ab Mitte der 1930er Jahre massiv unter Kritik gekommen war, setzt den Begriff der Selbsttätigkeit ganz explizit in einen Zusammenhang mit Überwachung und Kontrolle. Die Idee einer aktiven Partizipation der Massen in allen gesellschaftlichen Bereichen, somit auch im Theater und im Gericht, wird hier gleichgesetzt mit dem Ruf, in der Überwachung und Kontrolle aktiv zu werden. Selbsttätigkeit im Sinne von gesellschaftlicher Partizipation wird auf das Denunzieren derjenigen, die Gesetze nicht befolgen, reduziert.

In den letzten Agitgericht-Typoskripten aus den 1930er Jahren ersetzen anonyme Stimmen aus dem Zuschauerraum die Publikumpartizipation. Es sind »Stimmen aus dem Publikum«, die gleichsam als Sprachrohr des Zuschauerkollektivs auftreten und bei der Aufführung strategisch im Saal verteilt werden sollen, wie Eršov 1929 in der Anleitung zu seinem Agitationsgerichtsstück *Für Brot, für den Fünfjahresplan* schreibt: »Es ist äußerst notwendig, dass sich an den verschiedenen Enden im Saal Mitglieder des Dramenzirkels befinden, damit die Stimmen aus dem Publikum

96 Nikolaj Krylenko, 1922 Volkskommissar für Justiz, ab 1931 Generalstaatsanwalt und einer der führenden sowjetischen Rechtstheoretiker, galt als wichtiger sowjetischer Vertreter einer rechtsnihilistischen Rechtsphilosophie. Er war der Ansicht, dass das Rechtsbewusstsein der Sowjetbürger höher gewichtet werden sollte als kodifizierte Rechtstexte.

97 Krylenko, Nikolaj. *Lenin o sude i ugovnoj politike*. Moskva 1934, S. 270. »Основной гарантией революционной законности является, однако, не только формальный прокурорский надзор, а самодеятельность широчайших масс и организованная ими проверка исполнения законов. Этот контроль масс, отвечающий целиком существу пролетарского государства, должен все время расти. Он является залогом успеха проведения социалистического переустройства во всех областях, в том числе и в области суда.«

lebendig und zur rechten Zeit ertönen.«⁹⁸ Die Stimmen aus dem Publikum bilden, wie oben erwähnt, in Eršov's Agitationsgerichtsstück einen Chor, der die Befragung des angeklagten Kulaken ständig mit Schreien unterbricht. Die Stimmen rufen: »Er lügt«, »Natürlich ist er schuldig!«, »Abzocker!«, »Halsabschneider!«.

Die Publikumsstimmen in den letzten Stücken machen es hörbar: Das fingierte Kollektiv des Publikums fordert harte Strafen, die die Forderungen der Staatsanwaltschaft noch übertreffen. Im Gerichtstheater, das ab Ende der 1920er Jahre die Grenzen zwischen Theater und Gericht, Fiktion und Realität bewusst verwischt, setzen sich so orchestrierte Publikumsstimmen durch, die nicht mehr in einen Dialog eintreten, sondern einen monologischen Chor formieren, der das Bühnengeschehen und vor allem die Verurteilung der angeklagten Figuren vorwegnimmt und affirmierend kommentiert. Dieser fingierte Zuschauer, der in einem Kontext, in dem die Grenze zwischen Theater und Gericht nicht mehr markiert, ja bewusst überschritten wird, weitergeführt wird, wird schliesslich auch in die Rechtspraxis »exportiert«. Gerade in Bezug auf die Schauprozesse der 1930er Jahre könnte so eine Antwort auf die oft gestellte Frage gefunden werden, welche Rolle das Gerichtspublikum spielte und inwiefern dessen Partizipation Teil einer präfigurierten Inszenierung war. Das Publikum rief in diesen Prozessen ständig dazwischen, brach an ausgesuchten Stellen in Gelächter aus oder applaudierte. Auf diese Publikumsreaktionen konnte der Staatsanwalt Vyšinskij wiederholt Bezug nehmen, indem er sie als Stimme des Volkes darstellte.⁹⁹

Die »reale« Zuschauerin wird zu einer Statistin in einer inszenierten Machtkonstellation, die vorschreibt, wer wann sprechen darf. Gleichzeitig wird eine Kunst der Rezeption als Wachsamkeit eingeübt: Der aktive Anteil der in den Gerichtsinszenierungen dargestellten Rezipientinnen und Rezipienten besteht darin, antigesellschaftliches Verhalten zu beobachten und zu denunzieren – ohne in Frage zu stellen, ob sie Teil eines Schauspiels nach vorgefertigtem Skript sind.

An den Agitationsgerichten lässt sich ein gesamtgesellschaftliches Phänomen beobachten: die Transformation der während der Revolution zum aktiven Dialog aufgeforderten Rezipientinnen und Rezipientinnen zu affirmierenden Statistinnen und Statisten innerhalb eines monologischen Schauspiels zu Beginn des stalinistischen Terrors.

98 Eršov, *Za chleb, za pjatiletku*, S. 2. »Крайне необходимо, чтобы в зале, в разных его концах, находились участники драмкружка, чтобы голоса из публики были живы и своевременны.«

99 Vgl. dazu: Frimmel, *Kunsturteile*.

Abbildung 5: Buchcover von Aleksandr Vilenkins »Wie inszeniert man ein Agit-Gericht in der Lesehütte« (1926)



Text im Bild: »Heute findet in der Lesehütte das Gericht über ... statt.«

3. BEZEUGEN

Die Schaffung von bewussten und aktiven Zeugenfiguren

3.1 Einleitung: »Von allen Seiten beleuchten« – Formen und Funktionen von Zeugenschaft im sowjetischen Gerichtstheater

Zeuginnen und Zeugen gehören zu den wichtigsten Figuren in den sowjetischen Gerichtstheaterstücken. Im Gegensatz zu den stärker formalisierten (Gerichts-)Rollen wie Richter, Beisitzende, Staatsanwalt oder Verteidiger, die in den Stücken meist weder Namen noch einen erkennbaren Charakter haben, werden die Zeuginnen und Zeugen in den Stücken als komische oder tragische, heldenhafte oder suspekthe, alte oder junge, bewusste oder unbewusste Figuren konzipiert.

In einem Agitgericht mit dem Titel *Aviatiches Agitgericht (Avio-agitsud, 1925)*¹, in dem ein Bauer und ein Arbeiter angeklagt werden, der »Gesellschaft der Freunde der Luftflotte« nicht beigetreten zu sein, werden fünf Zeuginnen und Zeugen vor Gericht geladen: Eine junge Arbeiterin, ein Kulak, ein altes Mütterchen, ein gebildeter Bauer und ein »hagerer Diakon« stehen im Zeugenstand. Die stark schematischen Zeugenfiguren sollen quasi einen Querschnitt durch die postrevolutionäre Gesellschaft darstellen – von der alten, rückwärtsgewandten Frau zu den klassenbewussten, gebildeten Figuren von Arbeiterin und Bauer bis hin zum antisowjetischen Kulaken und Diakon sind alle Stereotypen vertreten. Zugleich stehen Nikolaevs Zeugenfiguren aber auch für unterschiedliche Zeugentypen des Gerichtstheaters: Während die junge Arbeiterin eine klassische Augen- bzw. Ohrenzeugin ist, die dem Gericht über ein von ihr belauschtes Gespräch zwischen den Angeklagten berichtet, ist der Bauer ein typisches Beispiel für einen sogenannten Bewusstseinszeugen: Er spricht nicht direkt zum Fall, sondern bezeugt seine eigene Einstellung und seinen Werdegang zum gebildeten Bauern, der nun als Gegner der Kirche und Religion auftritt. Kulak und Diakon offenbaren dagegen ihre Komplizenschaft und ihre antisowjetische Einstellung, womit sie sich selbst entlarven. Das offenkundig schwerhörige und kurzsichtige Mütterchen schliesslich hat als Vertreterin der vorrevolutionären Zeit vor allem unterhaltende Funktion: Nachdem sie für die Befra-

1 Vgl. Nikolaev, A. *Avio-agitsud*. Moskva 1925.

gung geweckt werden muss, missversteht sie alle Fragen des Gerichtsvorstehers und gibt entsprechend unpassende Antworten. Als die alte Bäuerin ein Marx-Bild an der Wand entdeckt, hält sie es für eine Ikone der Muttergottes und bekreuzigt sich. Auf den Irrtum hingewiesen, wiederholt sie die Geste vor dem Engels-Bild daneben.² Als schwerhörige und sehschwache Zeugin taugt sie für die Beurteilung des Falles absolut nicht, sie sorgt aber als Figur, die sprichwörtlich noch nicht in der postrevolutionären Zeit angekommen ist, im Theaterstück für urkomische Szenen. Ohne Zeugenfiguren würde Nikolaevs *Aviatisches Agitgericht* nicht funktionieren – nicht nur könnte sich das Narrativ der in der alten, vorrevolutionären Zeit verhafteten, von religiösen Vertretern irreführten Angeklagten und ihrer Bewusstwerdung im Verlauf des Falles ohne sie nicht entfalten, auch machen die Figuren das Stück unterhaltsam.

Wie der Agitgerichtsautor Nikolaev erkannten die allermeisten Autorinnen und Autoren von Gerichtstheaterstücken das Potenzial der Zeugenfiguren und setzten diese in den Stücken in grosser Anzahl ein. Der Gerichtstheaterautor Grigor'ev etwa explizierte die Aufgabe der Zeugen im Vorwort zu seinem *Gericht über den Erntedeserteur* (*Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, 1929) folgendermassen:

»Aufgabe der Zeugen ist es, die Frage, die vom Gericht aufgeworfen wird, von allen Seiten zu beleuchten. Ihre Auftritte sollten sehr abwechslungsreich und vielseitig sein. Wenn ein Zeuge aus dem Theaterzirkel als Vertreter der armen oder mittelarmer Bauern auftritt, so soll ein anderer als Kulak oder ein dritter als Komsomolze usw. auftreten.«³

Zeugenfiguren hatten, wie auch das Zitat zeigt, die Funktion, als typisierte Stellvertreterfiguren im Gerichtstheater den Standpunkt gewisser Gesellschaftsgruppen oder ›Klassen‹ zu vertreten und dabei die zu verhandelnde Frage von verschiedenen Seiten zu »beleuchten«. Und gleichzeitig ging es auch stets darum, ›richtige‹ und ›falsche‹ Perspektiven zu unterscheiden.

Auch wenn sie es selten explizit formulieren, so haben viele Agitgerichtsautorinnen und -autoren auch das epistemologische und performative Potenzial der wiederholenden Geste des Bezeugens erkannt: Während die Handlung vor Gericht räumlich und zeitlich eingeschränkt ist und der mehr oder weniger rigiden Struktur und dem Handlungsablauf eines Gerichtsprozesses zu folgen hat, so ›erzeugen‹ die Zeugen Erzählungen und mit ihnen den eigentlichen Fall, der

2 Vgl. ebd., S. 18.

3 Grigor'ev, *Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, S. 14. »На обязанности свидетелей лежит освещение вопроса, поднятого в суде, со всех сторон. Выступления эти должны быть очень разнообразны и всесторонни. Если один свидетель-кружковец выступает от лица бедняцкой и середняцкой деревни, то другой пусть выступит от лица кулацкой, третий – от комсомола и т.д.«

zur Verhandlung kommt. Cornelia Vismann nannte das, was vor Gericht in eine symbolische Ordnung überführt und zur Darstellung gebracht wird, in Anlehnung an Lacan ein »Ding«. Erst durch die wiederholende Darstellung wird dieses »Ding«, das im Realen verankert ist, zu einer für alle Anwesenden wahrnehmbaren und damit verhandelbaren »Sache«. ⁴ Zeugenfiguren spielen dabei eine zentrale Rolle, wobei der Akt des Bezeugens gleichzeitig viel theatralisches Potenzial birgt: Nicht selten entlarvt in den Gerichtstheaterstücken eine »spontane« Augenzeugin im letzten Moment den wahren Schuldigen und generiert so als Figur, die mehr weiss und mehr gesehen hat als andere, mit ihrer Erzählung Evidenz, Spannung und (Melo-)Dramatik.

Zeuginnen und Zeugen sind jedoch auch zentrale epistemische Figuren, da sie über ein Wissen über einen gewissen Teil der »Wirklichkeit« verfügen, der sich dem direkten Zugriff durch andere entzieht. Sie vermögen vor Gericht jene Evidenz zu erzeugen, die aufgrund des zeitlichen und räumlichen Bruchs zwischen Vergehen und Prozess nicht mehr verfügbar ist. ⁵ Sie sind zentrale Figuren bei der Bearbeitung der »Wahrheitskrise«, die Shoshana Felman und Dori Laub als Ursache für jegliche Zeugenschaft, aber auch als Anlass für jeden Gerichtsprozess festgestellt haben: »The legal model of the trial dramatizes, in this way, a contained, and culturally channeled, institutionalized, crisis of truth.« ⁶ In jedem Zeugnis steckt jedoch stets (potentielle) Fiktion, weil es sich, wie Sibylle Schmidt in Anlehnung an Roland Barthes' Unterscheidung zwischen dem Wesen von Sprache und Fotografie zeigte, »letzten Endes um eine Erzählung handelt« ⁷. Das Zeugnis ist eng an die subjektive Wahrnehmung des Zeugen und an die transformierende Umwandlung in Sprache gebunden.

Gerade diese jedem Zeugnis zugrundeliegende »Wahrheitskrise«, die Subjektivität, Fiktionalität und damit letztlich Fallibilität, machte vielen Autorinnen und Autoren der Agitgerichtsstücke der 1920er Jahre zu schaffen. Schliesslich ging es in den meisten Stücken letztlich um die eindeutige Durchsetzung einer »richtigen« Perspektive auf die verhandelte Sache. An den Zeugenfiguren in den Stücken – sei es

4 Vismann, Cornelia. *Medien der Rechtsprechung*. Frankfurt a.M. 2011, S. 19f.

5 Vgl. Krämer, Sibylle. »Vertrauen schenken«, in: Schmidt, Sibylle, Sibylle Krämer und Ramon Voges (Hg.). *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld 2011, S. 124.

6 Felman, Shoshana und Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, London 1992, S. 6.

7 Schmidt, Sibylle. *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*. Frankfurt a.M. 2009, S. 31. Schmidt bezieht sich hier auf Barthes Unterscheidung zwischen dem Wesen von Sprache und Fotografie: »Das Wesen der Photographie besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt. [...] Nichts Geschriebenes kann mir diese Gewissheit geben. Darin liegt das Übel (vielleicht aber auch die Wonne) der Sprache: dass sie für sich selbst nicht bürgen kann.« Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt a.M. 1985, S. 96.

die topisch als weibliche Augenzeugin konzipierte Nachbarin, die als Instanz sozialer Kontrolle und Überwachung auftritt, der (meist männlich dargestellte⁸) Experten-Zeuge, der über einen mikroskopischen und entsubjektivierten Blick verfügt, oder sogenannte Bewusstseinszeugen – sowie an Verfahren der Re-Inszenierung von Zeugenaussagen lassen sich verschiedene Strategien erkennen, mit Hilfe derer die Autorinnen und Autoren mit dem ›Problem‹ der Subjektivität und Fiktionalität des Zeugnisses umgingen. Gleichzeitig zeigt sich an den Figuren und Verfahren zunehmend eine veränderte gesellschaftliche und juristische Idee von Zeugenschaft, die mit dem Konzept einer »aktiven Zeugenschaft« zusammenhängt: Anstelle von zufälligem Sehen tritt im Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre – parallel zu Stalins Kritik- und Selbstkritikkampagne – der Ruf nach Erkennen, aktivem Beobachten und Entlarven.

3.2 Sehen, Wissen und Kontrolle: Augenzeugenschaft in den Agitgerichten

3.2.1 (Ein-)Blicke in private Räume: Die Nachbarin als Zeugin

Eine Zeugenfigur, die in vielen Stücken immer wieder auftaucht und dabei geradezu zu einer topischen Augenzeugenfigur wird, ist die Nachbarin. Selten sind Nachbars-Zeugen männlich: Augenzeugenschaft als Form der sozialen Kontrolle wird in den Stücken als ›weiblicher Blick‹ inszeniert. Nachbarinnen sind, das zeigen die Stücke, zur Augenzeugenschaft prädisponiert, da sie aufgrund der räumlichen Nähe zu den Angeklagten ständig potentiellen Einblick in deren (Privat-)Leben haben. Zudem stellt Nachbarschaft als Relation zweier Personen stets auch die Frage nach dem Gleichen oder dem Anderen, dem Fremden oder Vertrauten. So kann Nachbarschaft zum Raum für soziale Kontrolle werden, der, wie die Soziologen Jetzkowitz und Schneider schreiben, vor allem auf die Feststellung von Devianz ausgerichtet ist und bei dem stets »überprüft wird, wie weit die Unterstellung von Gemeinsamkeiten bzw. von Übereinstimmungen in den Verhaltenserwartungen reicht.«⁹

Augenzeugenschaft wird im Gerichtstheater, das offenbart sich an den Nachbarinnenfiguren im Zeugenstand, mit Diskursen von privatem und öffentlichem Raum und dessen Kontrollierbarkeit verknüpft.

8 Oft haben die Expertenfiguren keinen Namen, der ihr Geschlecht offenbaren würde. In den Stücken, in denen der Experte aber doch eine Figur mit Namen ist, ist dieser männlich.

9 Jetzkowitz, Jens und Jörg Schneider. »Der Nachbar – Untersuchungen zu einer besonderen Funktion sozialer Kontrolle«, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.). *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*. Frankfurt a.M. 2006, S. 2535-2546, hier S. 2538.

Im *Schaugericht über den böswilligen Versicherungsbeitrags-Schuldner (Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyjch platežej, 1925)*¹⁰ des Versicherungsexperten Vladimir Rajcher und seines Ko-Autors M. Gessen¹¹ wird die Nachbarin des reichen angeklagten Bauern zur wichtigsten Zeugin des Gerichtsfalles. Wie der Titel des Stückes zeigt, äussert sich die kriminelle Devianz des Angeklagten in der Verweigerung von Regeln und Gesetzen: Der reiche Bauer hat Steuern hinterzogen. Die alte Bäuerin hat nicht nur gesehen, dass der Angeklagte Geld vergraben hat, sondern ihn auch noch auf frischer Tat beim illegalen Samogonbrennen in Komplizenschaft mit dem örtlichen Popen ertappt. Bei der Befragung vor Gericht erzählt die Augenzeugin ausführlich, wie sie die illegalen Machenschaften des Angeklagten entdeckt hat:

»Vorsitzender: Samogon?! Brennt er den etwa?

Bäuerin: Natürlich! Immer!

Vorsitzender: Und woher wissen Sie das?

Bäuerin: Wir sind ja Nachbarn. Einmal kam ich abends an dieser Scheune vorbei. Dort höre ich Stimmen. Die Türe war einen kleinen Spalt breit offen, ich schaute hinein. Dort sitzen Prochorič und der Pope, und dort steht der Apparat, und sie brennen Samogon. Betrunken – richtig besoffen sind sie!¹²

Auf die Frage nach der Herkunft ihres entlarvenden Wissens antwortet die Zeugin mehrfach mit dem einfachen Satz »Wir sind ja Nachbarn« (»My že sosedi«). Sie offenbart damit, dass die Nachbarschaftsbeziehung Augenzeugenwissen scheinbar selbstverständlich macht.

Sehr oft zeigen die Gerichtsstücke – wie Rajchers und Gessens Stück –, dass Verbrechen sich durch den Versuch auszeichnen, etwas im Verborgenen zu tun und sich damit dem kontrollierenden Blick der Gesellschaft bzw. des Staates zu entziehen. Die anfängliche Unsichtbarkeit des Ereignisses ist es aber auch, die laut der Erzählung der Zeugin deren Aufmerksamkeit erregt hat: Hört sie zunächst nur Stimmen aus der Scheune, so wird die Nachbarin durch den neugierigen Blick durch den Türspalt zur Augenzeugin. Selber bleibt sie aber ungesehen und greift nicht aktiv

10 Rajcher, Vladimir und M. Gessen. *Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyjch platežej*. Leningrad 1925.

11 Während Vladimir Rajcher ab den 1920er Jahren bis in die Nachkriegszeit zahlreiche Beiträge über den Bereich des Versicherungswesens publiziert hat, die ihn als Versicherungsexperten ausweisen, liessen sich von seinem Ko-Autor M. Gessen keine weiteren Publikationen finden.

12 Rajcher und Gessen, *Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyjch platežej*, S. 16. »Председатель. Самогон?! Разве он этим занимается?! Крестьянка. А как же! Всегда! Защитник: А откуда вы это знаете? Крестьянка: Да мы ж соседи. Приходила я как-то вечером мимо этого сарая. Слышу там голоса. А дверь малехонько приотворена была, я и заглянула. А там Прохорич да поп сидят, а аппарат, значит, стоит, а они самогон гонют. Пьяные – разпьяные!«

ins Geschehen ein, da sie selber das Gesehene (noch) nicht ›richtig‹ zu be- oder verurteilen vermag. Erst vor Gericht bekommt ihr Blick entlarvenden Charakter und wird durch die Funktionalisierung als Beweis zu einem Wissen über Devianz. Trotzdem wird in diesem Stück gezeigt, dass die nachbarschaftliche Nähe einen Beobachtungsraum generieren kann.

An diese Eigenschaft der Nachbarin als Augenzeugin knüpfen auch andere Stücke an: so etwa im *Gericht über eine Arbeiterinnen-Delegierte* (*Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, 1928), das Ende der 1920er Jahre für ein städtisches Arbeiterinnenpublikum von der Autorin Božinskaja¹³ verfasst wurde. Hier wird die 40-jährige Arbeiterin und Delegierte Zubareva angeklagt: »Für das kleinste Verschulden schlug sie die Kinder mit einem Gurt oder Stock, packte sie an den Haaren und schlug ihre Köpfe gegen die Wand«¹⁴, heisst es in der Anklageschrift. Obwohl die Angeklagte eines häuslichen Verbrechens beschuldigt wird, wird sie als »Delegierte« angeklagt: Im Gerichtsprozess steht nämlich nicht die Verletzung der Körper der misshandelten Kinder im Zentrum, sondern vielmehr der Schaden, den die Angeklagte als Delegierte am ›Gesellschaftskörper‹ angerichtet hat. Vorgeladen sind insgesamt sieben Zeuginnen der Anklage und zwei Zeuginnen der Verteidigung. Als erste spricht eine Zeugin mit Namen Osipova, die als Nachbarin der Angeklagten den Fall vor Gericht gebracht hat:

»Vorsitzender: Was können Sie zum Fall Zubareva sagen?

Osipova: Ich wohne mit ihr in der gleichen Wohnung und vor meinen Augen spielte sich die Misshandlung der Kinder ab.

Vorsitzender: Als Sie ihren Umgang mit den Kindern sahen, haben Sie sich bemüht auf sie einzuwirken, sie zu belehren, wie man die Kinder im sowjetischen Staat erzieht?

Osipova: Natürlich. Ich habe es erklärt und sie belehrt ... [...] Aber alle meine Überzeugungsversuche und Erklärungen führten zu nichts. Wie zuvor schlug sie sie ... Ich sah, dass es schlecht um sie stand. Ich besprach mich mit dem Frauenorganisator und wir entschieden, dass hier Überredung und Worte nicht helfen. Ich schrieb der Rechtsberatung eine Meldung. Sie untersuchten den Fall, nahmen ihr die Kinder weg, und stellten sie vor Gericht ...«¹⁵

13 Über die Autorin N. Božinskaja ist nicht viel bekannt. Sie schrieb aber verschiedene Theaterstücke und Erzählungen zwischen 1926 und 1928, darunter zwei Agitgerichte, und veröffentlichte fast alle Texte in der Serie »Bibliotečka rabotnicy i krest'janki« (dt. »Kleine Bibliothek der Arbeiterin und Bäuerin«).

14 Božinskaja, N. *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*. Moskva, Leningrad 1928, S. 6. »За малейшую провинность она била детей ремнем, палкой, хватала за волосы и била их головой об стену.«

15 Božinskaja, *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, S. 8f. »Председатель. Что вы можете сказать по делу Зубаревой? – Осипова. Я с ней живу на одной квартире, и на моих глазах происходило все ее измывательство над детьми. – Председатель. Видя ее отношение к детям, старались ли вы повлиять на нее, научить, как надо воспитывать детей в советском государ-

Die Nachbarin, die mit der Angeklagten in derselben Kommunalwohnung lebt, ist als Augenzeugin der Kindsmisshandlungen geladen. In der Befragung zeigt sich aber, dass die Nachbarin vielmehr ihr eigenes aktives Handeln bezeugt, das auf die Beobachtung der Misshandlungen folgte.¹⁶ Im Gegensatz zu den früheren Nachbarinnen, die nur Augenzeuginnen waren, beurteilt sie das, was sie gesehen hat, bereits im Moment des Ereignisses und greift aktiv in das Geschehen ein. Der Vorsitzende zeigt ihr mit seiner Frage an, wie ein solches Handeln idealerweise aussehen sollte – nämlich im Hinweis auf die gesellschaftliche Norm, »wie man Kinder im sowjetischen Staat erziehen muss«. Bald wird klar, dass weniger die Misshandlung der Kinder Stein des Anstosses in diesem Stück ist als vielmehr die Weigerung der Angeklagten, am sowjetischen Leben zu partizipieren. Eine weitere Zeugin aus der Kommunalwohnung, die 18-jährige Usova, macht den Verweis auf die Norm noch deutlicher. Nachdem sie erzählt, die Angeklagte weigere sich, die Kinder zu den Pionieren zu schicken, sagt sie:

»Sie lebt nicht so, wie eine bewusste Arbeiterin, sogar eine Delegierte leben sollte. Kirchliche Feste, vor allem Ostern, begeht sie feierlich und zum Beispiel am 1. Mai wusch sie Wäsche ... Ich sage ihr: Schämst du dich nicht ... Unser Fest, alle Arbeiter gehen zur Demonstration ... Und sie antwortet: ›Soll ich etwa in dreckiger Wäsche rumlaufen, oder was? Ich habe einen freien Tag bekommen, also wasche ich.«¹⁷

Gerade die räumliche und zeitliche Absonderung von der Öffentlichkeit ist es, die sich als »antigesellschaftlich« herausstellt und die die Nachbarinnen anprangern. Wichtig ist aber, dass nicht erst das Gericht aufgrund der belastenden Zeugenaussagen als Kontroll- und Disziplinierungsorgan auftritt, sondern dass die Zeuginnen vorzeigen, wie sie das Gericht gleichsam in die Kommunalwohnung getragen haben. Das setzt aber voraus, dass sich die Nachbarinnen den juridisch-kontrollierenden Blick bereits angeeignet haben, Devianz selbst erkennen und aktiv vor Ort entlarven.

стве?- Осипова: Конечно. И разъяснила и учила... [...]Но все мои уговоры и объяснения не привели ни к чему. Она попрежнему их была... Вижу – дело плохо. Посоветовалась я с женорганизатором, и решили мы, что здесь уговоры и слова не помогут... Я и написала заявление в Юридическую консультацию. Они обследовали, детей отобрали, а на нее попали в суд...«

16 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 75.

17 Božinskaja, *Sud nad delegatkoj-robotnicej*, S. 11. »Она живет не так, как должна жить сознательная работница, да еще делегатка. Церковные праздники, в особенности Пасху, торжественно встречает, а например, Первого мая стирку затеряла... Говорю, как тебе не стыдно... наш праздник, все рабочие идут на демонстрацию... А она отвечает: ›Что мне грязной, что ли, ходить? Выдался свободный день, вот и стираю.«

Insbesondere die Befragung der Zeugin Suslova, ebenfalls eine Nachbarin der Angeklagten, offenbart, dass in diesem Agitgericht Ende der 1920er Jahre eine aktive Zeugenschaft, die in der Kontrolle über den Raum des ›Nächsten‹ besteht, vorausgesetzt wird. Die Zeugin verweigert eine Aussage gegen die Angeklagte und lehnt die von ihr verlangte soziale Kontrolle ab, indem sie sich sprichwörtlich blind und taub stellt:

»Vorsitzender: [...] Haben Sie gesehen, wie Zubareva ihre Kinder schlägt?
 Suslova: Wie soll ich das gesehen haben, wenn wir in zwei unterschiedlichen Zimmern wohnen. Vorsitzender: Haben Sie gehört, wie sie sie schlägt? Sie hätten es hören können, Sie wohnen ja daneben, Wand an Wand.
 Suslova: Ich habe nichts gehört. Ich hatte eine Ohrenentzündung und hatte die Ohren die ganze Zeit zugebunden.«¹⁸

Überspitzt wird an dieser Zeugin gezeigt, dass Zeugenaktivität als soziale Kontrolle Teil des Lebens in einer Kommunalwohnung sein soll. Die Nachbarin Suslova, die weder hinsieht noch hinhört, verweigert sich aktiv. Die Kommunalwohnung etabliert also einen Raum, der die gegenseitige Beobachtung und Überwachung ermöglicht und sogar, das suggeriert das Stück, notwendig macht.

Die Agitgerichte zeigen, dass sich der Blick der Nachbarinnenzeugin im Verlauf der 1920er Jahre wandelt: Ist es im *Schaugericht über den böartigen Versicherungsbeitrags-Schuldner* zunächst der naive Blick der Nachbarin, die zufällig Einblick in private und der Allgemeinheit verborgene Räume nehmen kann und dadurch zu einer wichtigen Instanz vor Gericht wird, so verschiebt sich der Akt der Zeugenschaft vom Gericht mehr und mehr in das alltägliche (Privat-)Leben, in dem die Nachbarin als soziale Kontrollinstanz geradezu institutionalisiert wird: Ende der 1920er Jahre schafft Nachbarschaft einen transparenten Kontroll- und Beobachtungsraum, innerhalb dessen aktive Augenzeugenschaft zu einer notwendigen Bedingung wird.

3.2.2 Objektiver und mikroskopischer Blick: Der Experten-Zeuge

Im Gerichtstheater werden Augenzeugenschaft und Wissen immer wieder in einer Figur – dieses Mal in einer meist als männlich konzipierten Zeugenfigur – direkt zusammengebracht: dem Experten-Zeugen¹⁹. Der Experten-Zeuge ist sowohl Au-

18 Воžинская, *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, S. 17. »Председатель. [...] Вы видели, что Зубарева бьет своих детей? Сулова. Как я могла бы видеть, когда мы живем в разных комнатах. Председатель. Вы слышали, как она их бьет? Вы могли слышать, так как вы живете рядом, стена со стеной. Сулова. Ничего я не слышала. У меня было воспаление уха, и я все время ходила завязанная.«

19 Mit dem Experten-Zeugen haben wir uns auch im Artikel »Das ›richtige‹ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater« beschäftigt, vor allem mit der Verbindung von Wissen und Be-

genzeuge, der direkt in den Fall involviert ist, als auch Sachkundiger, der den Fall aus Sicht einer unabhängigen, objektiv-wissenschaftlichen Expertise beurteilt. Sehen und Wissen hängen zusammen – das zeigt sich in der Etymologie des Verbes ›wissen‹, das aus der Perfektform der indoeuropäischen Wurzel *ueid für ›sehen‹ entstand.²⁰ Wissen bedeutet also, gesehen zu haben. Dieselbe Wurzel findet sich auch im russischen Wort für Zeugen (*svidetel'*²¹), das vermutlich aus einer Kombination von altbulgarisch ›Mitwisser‹ (*svedetel'*) und ›sehen‹ (*videt'*) kommt: Der Zeuge²² ist derjenige, der etwas gesehen hat und deswegen weiss.²³ Wissen ist beim Experten-Zeugen aber nicht dem Sehen nachgeordnet, vielmehr ermöglicht das Wissen dem Experten einen anderen Blick, aus dem er wiederum Wissen erzeugen und vor allem zugleich auch vermitteln kann. So bedingen sich Wissen und Sehen beim Experten-Zeugen stets gegenseitig.

Boris Sigal, Arzt und Autor zahlreicher Agitgerichte, begründete den Einsatz eines Gerichtsarztes, der zugleich Augenzeuge ist, in seinem *Gericht über eine an der Verbreitung von Scharlach schuldige Mutter* (*Sud nad mater'ju vinovnoj v rasprostranenii skarlatiny*, 1925) folgendermassen:

»In vorliegender Inszenierung fehlt, im Gegensatz zur gängigen Form des Hygienegerichts, ein Gerichtsarzt. Das kommt daher, dass der Moment des Übergangs von der szenischen Prozesshandlung zur Expertise die Stimmung des Publikums zum Erkalten bringt. Sofort offenbart sich der inszenatorische Charakter des Hygienegerichts, obwohl der Eindruck eines echten Gerichtsprozesses entstehen soll. Um dieses Moment zu umgehen, um die Laune des Publikums die ganze Zeit zu halten und gleichzeitig die wissenschaftliche Seite der Frage zu beleuchten, wird anstelle eines Sachkundigen ein Arzt-Zeuge eingeführt. Aber diese Rolle sollte, wie die des Experten in anderen Inszenierungen, unbedingt von einem Arzt gespielt werden, der in seinen Aussagen das Wesen der Scharlacherkrankung und die Methoden ihrer Bekämpfung beleuchtet.«²⁴

wusstsein in dieser Figur. Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 61-83. Im vorliegenden Kapitel stehen nun stärker die Art und Weise des ›Sehens‹ und die spezifische Form von ›Augenzeugenschaft‹ im Fokus. Detailliert um die Figur des Experten und dessen Funktion in den Stücken geht es im folgenden Kapitel 4.

20 Vgl. Köbler, Gerhard. *Deutsches Etymologisches Wörterbuch*. Tübingen 1995, S. 470.

21 Vgl. Vasmer, Max (Hg.). *Russisches etymologisches Wörterbuch. Zweiter Band*. Heidelberg 1955, S. 592.

22 Das deutsche Wort ›Zeuge‹ betont nicht das Wissen, sondern den Akt, dass jemand zum Zeugnis hinzugezogen wird (von ahd. *ziohan*). Vgl. Köbler, *Deutsches Etymologisches Wörterbuch*, S. 475.

23 Vgl. zur Etymologie von ›wissen‹ und ›svidetel'‹: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 70f.

24 Sigal, Boris. *Sud nad mater'ju vinovnoj v rasprostranenii skarlatiny*. Moskva 1925, S. 3; deutsche Übers. nach: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 71. »В настоящей инсценировке, в отличие от обычной формы сансуда, отсутствует врач-эксперт. Вызвано это тем, что мо-

Wie Sigal schrieb, hatte sein Experten-Zeuge eine dramaturgische Funktion. Die Figur ist keine handlungsexterne Figur, die bloss als Vertreter der Wissenschaft von aussen das Gericht mit objektivem Wissen, Fakten und Zahlen beliefert – die als solche im folgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit untersucht wird –, sondern wird als Augenzeuge in die dramatische Handlung involviert und kann bei der Rekonstruktion des Tathergangs auf ihre persönliche Augenzeugenschaft zurückgreifen. So betrachtet der Experten-Zeuge nicht erst nachträglich als Sachkundiger den Fall, sondern blickt bereits im Moment des Vergehens als Experten-Zeuge auf das Geschehen. Wie Sylvia Sasse und ich im Artikel »Das ›richtige‹ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater« gezeigt haben, wurden im Experten-Zeugen so die subjektive Wahrnehmung eines Zeugen und die objektive Beurteilung des Geschehens aneinander gekoppelt. Der Experten-Zeuge weiss im Gegensatz zum ›normalen‹ Zeugen nicht nur, weil er gesehen hat. Vielmehr bezeugt und vermittelt er zugleich ein objektives Wissen. Da in den Agitgerichten der Experte nicht von einem Laiendarsteller, sondern von einem ›echten‹ Sachkundigen dargestellt werden sollte, finden sich in dieser Figur zugleich Fiktion und Realität vereint.²⁵ Der Darsteller dieser Rolle trägt also seine aussertheatralische Wissensautorität ins Theater. Als Sachkundiger verfügt er über eine Übermacht an Wissen, das für die Zuschauer nicht nachprüfbar ist, und über einen anderen Blick, der den ›normalen‹ Zeugen fehlt.²⁶

In einem weiteren Stück des Autors Boris Sigal, dem *Gericht über eine alte Kurpfuscherin* (*Sud nad babkoj-znacharkoj*, 1926), kommt in der Figur des jungen Arztes Borozdin ein solcher Experten-Zeuge vor. Borozdin ist nicht nur Gerichtsexperte, sondern zugleich der Landarzt des Dorfes, in dem das Stück spielt. Von der Sanitätsstation aus beobachtet er die Verbreitung von Krankheiten. Im Gegensatz zu den anderen Zeugen verfügt er – so die These, die wir bereits in »Das ›richtige‹ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater« formuliert haben – über ein anderes Sehen, nämlich den wissenschaftlich-mikroskopischen Blick: Er sieht, was mit

мент перехода от сценичного судебного действия к экспертизе вносит охлаждение в настроение аудитории. Сразу выявляется инсценировочный характер сансуда, и требуется соответствующее впечатление, как от настоящего суда. Чтобы избежать этот момент, чтобы поддержать все время настроение зрителей и вместе с тем осветить научную сторону вопроса, вместо эксперта введен врач-свидетель. Но роль эта должна, как и эксперта в других инсценировках, обязательно выполняться врачом, который в своих показаниях и осветит сущность скарлатины и методы борьбы с ней.«

25 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 71f.

26 Wie Schmidt in *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*, S. 84 ausführt, werden normale Zeugen im Gegensatz zu ›Sachverständigen‹ einer schärferen Kritik unterzogen. Dabei bezieht sich Schmidt auf ein Zitat von Dulong, der den Richter, Historiker und Journalisten als Sprecher von Faktenwahrheiten dem Augenzeugen, der »seine Funktion nicht gewählt hat«, gegenüberstellt. Vgl. Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris 1998, S. 134.

blossem Auge nicht sichtbar ist.²⁷ Besonders schön offenbart sich dieser Blick bei der Befragung des Experten-Zeugen, als der junge Arzt erzählt, wie er das Syphilisgeschwür am Auge eines kleinen Jungen untersuchte und als Ansteckungsherd die Kurpfuscherin ausmachte:

»In diesem Fall konnte er sich von niemandem sonst anstecken, da die Ansteckung nur durch das Ablecken erfolgte. Die Ansteckung durch Syphilis erfolgt durch ein kleines, von bloßem Auge nicht sichtbares Lebewesen, die Mikrobe. Jede ansteckende Krankheit wird von so einer Mikrobe hervorgerufen. Diese kann man mit einem speziellen Instrument anschauen, welches tausendfach vergrößert. Dieses Instrument heißt Mikroskop. Wenn man einen Tropfen Eiter aus einem Bläschen eines Syphiliskranken nimmt, zum Beispiel aus den Aphten im Mund der angeklagten Terent'eva, und diesen auf das Glasplättchen legt und durchs Mikroskop schaut, kann man so kleine, sich bewegende Schnürchen sehen, die aussehen wie sich kräuselnde Bändchen. Das ist eine Mikrobe, die bei der Ansteckung in den Körper dringt und Syphilis hervorruft. Als sie [die Angeklagte] das Auge des Kindes ausleckte, da drang diese Mikrobe in eine Hautritze ein, vermehrte sich dort und rief die Krankheit hervor. So kann man sich auch bei einem Kuss anstecken. Zum Beispiel waren bei uns im Spital Erkrankte in Behandlung, die sich mit Syphilis beim Küssen am Ostergottesdienst ansteckten.«²⁸

Der Experten-Zeuge in Sigals Stück kann als einziger den Moment der Ansteckung durch die »von blossem Auge nicht sichtbaren« Mikroben nachzeichnen. Dank seines mikroskopischen Blicks, der dem Zeugen einen Wahrnehmungsvorsprung vor allen ›normal‹ Sehenden gibt, kann der Arzt gleichsam aus unmittelbarster Nähe sichtbar machen, wie die Mikrobe über die Zunge der Angeklagten in den Körper des Kindes eindrang. Diesen Blick vermag der Zeugen-Arzt in ein allgemeines Wis-

27 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 72.

28 Sigal, Boris. *Sud nad babkoj-znacharkoj. Inscenirovka*. Moskva 1926, S. 14f. »В данном случае ни от кого другого он не мог заразиться потому, что зараза была только от вылизывания. Зараза сифилиса представляет собою маленькое, невидимое простым глазом живое существо, или микроб. Каждая заразная болезнь только таким микробом и вызывается. Его можно рассмотреть особым прибором, который увеличивает в тысячу раз. Называется такой прибор микроскопом. Если взять капельку гноя из прыщика больного сифилисом, например, из язвочки во рту у подсудимой Терентьевой, и положить на стеклышко и посмотреть в микроскоп, можно увидеть какие-то движущиеся ниточки, вроде ленточек завитых. Это и есть микроб, который попадает в тело при заражении и вызывает сифилис. Когда она [подсудимая] вылизывала языком глаз ребенка, то этот микроб попал в трещинку кожи, там размножился и вызвал болезнь. Так можно заразиться и при поцелуе. Например, в больнице у нас лечились больные, которые заразились сифилисом при поцелуях во время христосования на пасху.«

sen umzuwandeln, so dass er Ansteckungsherde nicht nur bei der Angeklagten ausmacht, sondern auch etwa in der Kirche.²⁹

Nicht nur durch den mikroskopischen Blick kann der Arzt gleichsam in die Körper hineinschauen, sondern auch durch die ›obduzierende‹ Innensicht: Als das Gericht auf den Fall einer Frau zu sprechen kommt, die an den Folgen einer von der Angeklagten durchgeführten illegalen Abtreibung vor den Augen des Arztes verblutet ist, rekonstruiert Borozdin den Tathergang und die Todesursache durch aus der Obduktion der Leiche erworbenes Wissen.³⁰

Autorität verschafft sich der Experten-Zeuge dadurch, dass er mehr sehen kann als ›normale‹ Zeugen. Zugleich entsubjektiviert er seinen Blick, der stets an technische Verfahren der Vergrößerung des Unsichtbaren oder Offenlegung des Verschlusenen gebunden ist. Dieser objektivierte Blick des Experten-Zeugen steht im Gegensatz zum Augenzeugen, dessen Zeugnis stets fallibel³¹ ist, da der Zeuge in der Erinnerung und dann durch die Versprachlichung Verfehlungen und Abweichungen produziert.³² Die Personen, die vom Experten betrachtet werden, können die durch ihn erhellten Dinge nicht sehen und auch der Experte selbst wird als Instanz der objektiven Wissenschaft für die betrachteten Objekte als Subjekt nicht sichtbar. Im Sinne von Foucaults *Überwachen und Strafen*³³ kann man von einem panoptischen Machtdispositiv sprechen, da nur der Experten-Zeuge über die Techniken des Sehens und der Sichtbarmachung verfügt. Auch bei Foucault konzentriert sich »alles, was gewusst werden muss«, in der Mitte, dem »Auge« des Panopticons, von wo aus alles gesehen werden kann.³⁴ Im Gegensatz zum horizontalen (weiblichen) Blick der

29 Gott, den die *znacharka* die »letzte höchste wissende und sehende Instanz« nennt, wird durch den wissenschaftlichen Blick abgelöst. Dass die Kirche als Ort der Ansteckung dargestellt wird, ist kein Zufall. Immer wieder wird in den Stücken die objektive Wissenschaft, die Unsichtbares sichtbar machen kann, der Kirche als Ort des ›blossenen‹ Glaubens, des Metaphysischen und Unsichtbaren gegenübergestellt.

30 Sigal, *Sud nad babkoj-znacharkoj*, S. 17f. »Ее привез муж в тяжёлом состоянии. На 5-м месяце беременности, когда аборт уже нельзя делать, ей был произведен аборт при помощи какого-то грязного орудия, возможно что щепки, о которой мы слышали. В результате, наступило прободение матки, сильное кровотечение и заражение крови. От этого она и погибла. Что причиной смерти явился произведенный невежественной рукой аборт, показало и вскрытие покойной.« Interessant ist, dass es meist weibliche Opfer sind, deren Körper vom Blick des (männlichen) Experten-Zeugen durchleuchtet werden.

31 Vgl. Krämer, »Vertrauen schenken«, S. 122f.

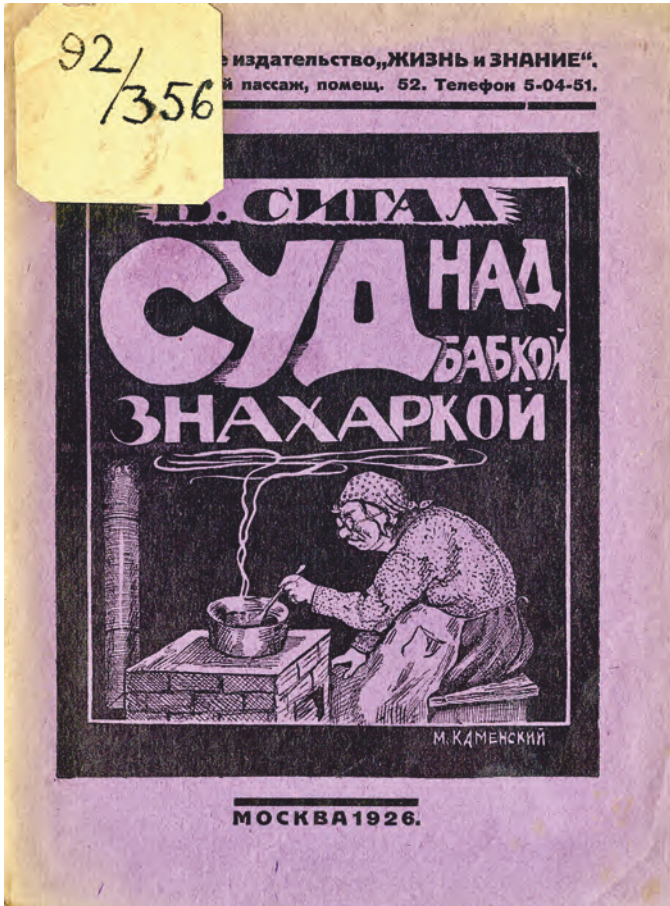
32 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 73.

33 Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994.

34 Foucault überträgt in *Überwachen und Strafen* die Möglichkeiten des Panopticons (eines Gefängnisses, das die vollkommene Überwachung von Gefangenen erlaubt) auf den gesellschaftlichen Disziplinarapparat: »Der perfekte Disziplinarapparat wäre derjenige, der es einem einzigen Blick ermöglichte, dauernd alles zu sehen. Ein zentraler Punkt wäre zugleich die Lichtquelle, die alle Dinge erhellt, und der Konvergenzpunkt für alles, was gewusst wer-

Nachbarinnen-Augenzeuginnen ist der (männliche) Experten-Zeugnblick als göttlicher Blick konzipiert, der sich von oben, von überall und nirgends auf die Objekte seiner Betrachtung richtet.

Abbildung 6: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über eine alte Kurpfuscherin« (1926) von Boris Sigal



den muss: ein vollkommenes Auge der Mitte, dem nichts entginge und auf das alle Blicke gerichtet wären.« Ebd., S. 223.

3.2.3 »Inszenierte Zeugenaussagen«: Re-Theatralisierung und Ent-Episierung von Augenzeugenschaft

Es gibt noch weitere Versuche in den Agitgerichten, Augenzeugenschaft zu entsubjektivieren und gleichsam zu objektivieren. Im Verfahren der sogenannten »inszenierten Zeugenaussagen« (*inscenirovannye svidetel'skie pokazanija*)³⁵, das sich in diversen Agitgerichten findet, wurde das vergangene Ereignis, das der Augenzeuge erzählt, theatralisch re-inszeniert. In einer an filmische Verfahren erinnernden Rückblende wird das Zeugnis szenisch nachgestellt, das Medium der Darstellung wandelt sich von der Sprache zum Bild und das Bezeugen wird zum Zeigen.

Es wird in den inszenierten Zeugenaussagen also das theatralisiert, was an und für sich das Gericht schon theatral macht: Gerade am Moment der Darstellung des verhandelten Falles durch Zeugen und der damit verbundenen Transformation des »Dings« in eine »Sache« machte Vismann die »unhintergehbare theatrale Dimension des Gerichts« fest.³⁶ So verwundert es nicht unbedingt, dass Zeugen umgekehrt auch in zentralen Theatertheorien auftauchen. Bertolt Brecht veranschaulichte sein Modell des epischen Theaters 1940 an einer Grundszene von Zeugenschaft, der sogenannten »Straßenszene«³⁷. In dieser Szene demonstriert der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls einer später dazugestossenen Menschenansammlung, wie das Unglück passiert ist. Wie Brecht schreibt, können die Umstehenden »den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn ›anders sehen‹ – die Hauptsache ist, dass der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, dass die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.«³⁸ Wie Brecht schreibt, haben die Zuschauerinnen und Zuschauer nur über den direkten Augenzeugen Zugriff auf den Unfall und können sich so keine »eigene«, vom Zeugen divergierende Sicht auf den Vorfall bilden: Sie sind sekundäre Zeugen. Wichtig ist laut Brecht, dass das Publikum stets um die Vermittlung weiss:

»Völlig entscheidend ist es, daß ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer Straßenszene ausfällt: die Bereitung der Illusion. Die Vorführung des Straßendemonstranten hat den Charakter der Wiederholung. Das Ereignis hat

35 *Inszeniert* meint hier nicht in der Bedeutung von »nicht echt«, sondern in der Grundbedeutung des Wortes von »etwas in Szene setzen«. Im russischen Nomen *pokazanie* (Aussage) schwingt das Verb »zeigen« (*pokazat'*) mit.

36 Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S. 19f.

37 Brecht, Bertolt. »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: ders. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 22.1*. Frankfurt a.M. 1993, S. 370–381.

38 Brecht, »Die Straßenszene«, S. 371.

stattgefunden, hier findet die Wiederholung statt. Folgt die Theaterszene hierin der Straßenszene, dann verbirgt das Theater nicht mehr, dass es Theater ist [...].³⁹

In Brechts epischem Theater wissen die Zuschauerinnen und Zuschauer, dass sie bloss sekundäre Zeugen der »Demonstration«, der Wiederholung und nicht des Ereignisses selbst sind. Der Zeuge bleibt bei der Demonstration des Vorgangs stets in einer kommentierenden Distanz zum Vorfall, er kann – daran erklärt Brecht auch die Möglichkeit des Verfremdungseffektes bei der »Straßenszene« – Details herausgreifen und stets unvermittelt von der Darstellung zum Kommentar übergehen: »Der Straßendemonstrant unterbricht, so oft es ihm möglich erscheint, seine Imitation mit Erklärungen«⁴⁰. In diesem laut Brecht »natürlichen epischen Theater« ist das Spiel nicht darauf ausgelegt, die Szene zu einem Erlebnis für das Publikum zu machen, sondern vielmehr hat die Wiederholung des Ereignisses gemäss Brecht »praktische Bedeutung«.⁴¹ Trotzdem oder gerade deswegen können und sollen die Zuschauerinnen und Zuschauer sich ein Urteil bilden. Dabei wissen sie laut Modell stets, dass sie das Urteil nicht aufgrund ihrer eigenen Wahrnehmung, sondern aufgrund der Vermittlung durch den Zeugen fällen. Wie im Gericht geht es in der »Straßenszene« um die Rekonstruktion eines Ereignisses durch den Zeugen mit dem Zweck, dass sich die Anwesenden ein Urteil bilden über die »Wirklichkeit« oder »Wahrheit« des Vorfalls.

Gerade dieses Moment der epischen Vermittlung versuchen die Agitgerichtsstücke mit dem Verfahren der »inszenierten Zeugenaussagen« zu entepisieren. Die Autoren Petrov und Vetrov, die dem szenischen Inszenieren von Zeugenaussagen ein ganzes Kapitel ihrer theoretischen Reflexionen über das Gerichtstheatergenre widmen, beschreiben den Moment des Übergangs der *Zeugenaussage* zur szenischen Darstellung folgendermassen: »Wir öffnen den Vorhang, geben volles Licht, und unsere Zuhörer sehen sich an den Ort der allen bekannten Versammlung versetzt, über die Lykov [der Zeuge, G. F.] dem Richter gerade erzählte.«⁴²

Der Vorhang und das Licht als theatrale Mittel markieren den Szenenwechsel und mit ihm den Ort- und Zeitsprung von der in die Gerichtshandlung eingebetteten Zeugenaussage zur szenischen Darstellung des Erzählten. Aus den *Zuhörerinnen*, die nur aus zweiter Hand und vor allem auditiv über das Vergehen erfahren, werden *Zuschauerinnen* und damit primäre Augenzeugen. Petrov und Vetrov schreiben, dass die inszenierten Zeugenaussagen nicht nur die Handlung beleben, son-

39 Ebd., S. 372.

40 Ebd., S. 378.

41 Ebd., S. 373.

42 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živa gazeta v derevne*, S. 35. »Мы открываем занавес, даем полный свет, и наши слушатели видят себя как бы перенесенными на то всем памятное собрание, о котором рассказывал суду Лыков.«

dern »grosse Wirkung auf unsere Zuschauer entfalten, wenn man bedenkt, dass das Zeigen viel stärker wirkt als die Erzählung.«⁴³ Damit reihen sie sich in einen Diskurs ein, der in den 1920er Jahren nicht nur das Theater als visuelles Medium akzentuierte, sondern auch durch das neue visuelle Medium des Kinos geprägt war. Die inszenierten Zeugenaussagen würden das Genre »beleben«, damit die Gerichtsprozesse nicht weniger unterhaltsam als andere Theaterstücke seien, schreiben die beiden Autoren.⁴⁴ Sie unterstreichen damit die Möglichkeiten der theatralen Inszenierung, die in den inszenierten Gerichtsprozessen – gerade wenn diese sich möglichst an »echten« Gerichtsprozessen orientierten – nicht ausgeschöpft werden. In der kontroversen Diskussion um die »Realitätstreue« der Gerichte beziehen Petrov und Vetrov eine klare Position für markierte Theatralität. Für sie sind inszenierte Zeugenaussagen ein dezidiert theatrales Mittel, das dem Publikum vermittelt, dass es sich im Theater und nicht in einem Gerichtssaal befindet.⁴⁵ Trotzdem spielte auch in der Diskussion um die »inszenierten Zeugenaussagen« die Frage nach Realität und Fiktion eine Rolle. Denn während zwar das rückblendende Nachspielen auf der Bühne ein klar theatrales Moment war, so konnte laut Petrov und Vetrov auch ein Ereignis nachgespielt werden – in einer Art Reenactment –, das »wirklich« stattgefunden hatte, beispielsweise eine Dorfversammlung: »Stell dir vor, dass in deinem Dorf wirklich eine solche öffentliche Versammlung stattgefunden hat. [...] Du zeigst sie den gleichen Leuten, die an dieser Versammlung waren und sich gut daran erinnern. Sie werden sich selber im Spiegel deiner Aufführung sehen.«⁴⁶

In einem Agitgericht mit dem Titel *Gericht über die Hausfrau* (*Sud nad domašnej chozajkoj*, 1928)⁴⁷ werden zwei Zeugenaussagen szenisch inszeniert. Wiederum handelt es sich um typische Augenzeuginnen: Beide sind Nachbarinnen der angeklagten Hausfrau und wohnen mit ihr zusammen in einer Kommunalwohnung.

43 Ebd., S. 38. »Мало того, что они оживляют ход агитсуда, они могут сильно подействовать на наших зрителей, если принять во внимание, что показ действует куда сильнее, чем рассказ.«

44 Ebd., S. 34. »До сих пор мы толковали об обычном ходе агитсуда. Порядок этого хода сам по себе интересен. Он позволяет увлекательно и глубоко развернуть перед массой – с участием самой массы – тот или иной политико-просветительный материал. Порядок этот мы берем из жизни, от настоящих судов. [...] Но даже редкие постановки в конце концов покажутся однообразными. Надо поставить перед собой задачу: оживлять постановку судов; сделать суды не уступающими по занятости живой газете, постановкам пьес.«

45 Vgl. Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse (Hg.). *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*. Leipzig 2015, S. 17f.

46 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živaja gazeta v derevne*, S. 38. »А представь себе, что в твоём селе на самом деле произошло подобное общее собрание. [...] Показываешь тем же самым людям, которые были на том собрании и хорошо помнят его. Они увидят самих себя в зеркале твоей постановки.«

47 R. D. *Sud nad domašnej chozajkoj*. Moskva, Leningrad 1927.

Die inszenierten Szenen finden so immer im Raum der gemeinsamen Kommunalwohnung statt. Die Befragung der Zeuginnen beginnt wie immer durch den Vorsitzenden des Gerichts mit der Frage, was die Zeugin zum vorliegenden Fall aussagen könne. Doch als die Zeugin mit dem Satz »Einmal komme ich zu ihr ...« zu erzählen beginnt, geht das Licht aus und der Vorhang öffnet sich.⁴⁸ Die Zeugin erzählt nicht mehr, sondern tritt selbst in Szene, indem sie an die Zimmertüre der Angeklagten klopft und eintritt. Die Bühne funktioniert jetzt wie ein Guckkasten, durch dessen vierte Wand die Zuschauer Einsicht in das Geschehen bekommen. Sie übernehmen nicht direkt die Perspektive der Zeugin und sind nicht in die Handlung involviert, sondern blicken aus einer Aussenperspektive auf das Geschehen, während sie selbst als Beobachtende nicht sichtbar sind. Zugleich wird das Publikum zum Bürgen der Zeugin, denn es sieht, was die Zeugin sieht. Das Zeugnis selbst wird durch den Zeige-Akt legitimiert. Das Publikum wird in der langen Sequenz der »inszenierten Zeugenaussage« selbst zum Zeugen dessen, dass die Angeklagte auf den Kommunismus schimpft und ihre Kinder schlecht behandelt. Auch die Zeugenaussage einer zweiten Nachbarin aus der Kommunalwohnung wird nach dem gleichen Muster inszeniert. Dabei wird aber nicht etwa eine andere Version derselben Geschichte erzählt, sondern eine andere Szene gezeigt, die das Bild der Angeklagten bestätigt: Diesmal ist der Schauplatz die gemeinschaftliche Küche, in der die Angeklagte das kollektive Zusammenleben verdirbt und mit einem Ausraster beendet.

Sprichwörtlich wird dem Publikum das vergangene Geschehen vor Augen geführt, wodurch es selber zum Augenzeugen des Verbrechens wird. Evidenz wird nicht durch Sprache erzeugt, sondern zeigt sich in der unmittelbaren Darstellung. Die nach Brecht epische Distanz, zu der die Demonstration, eine Mischung aus Spiel und Kommentar, die Zuschauerinnen und Zuschauer zwingt und die durch sprachliche Brüche und Widersprüche noch vergrößert wird, wird beim Zeigeakt der »inszenierten Zeugenaussagen« minimiert. Das grundsätzlich nicht sichtbare Ereignis, welches nur über die Erzählung der Zeugenfigur erfahrbar wird, wird direkt dargestellt. Durch die Re-Inszenierung verliert sich so das, was bei Brecht gerade die (epische) Theatralität der Zeugenschaft ausmacht. Das performative Potenzial des Bezeugens, d.h. die Möglichkeit der Vermittlung und Schaffung von Wahrheit, wird hier zur tatsächlichen Performance.

Und die Darstellung von vergangenen Ereignissen durch »inszenierte Zeugenaussagen« erzeugt eine Umkehrung: Das Zeugnis verwandelt sich zurück in ein Ereignis, das wahrgenommen wird. Das Publikum wird zum Mit-Zeugen und die subjektive Perspektive des Zeugen wird von der quasi-objektiven Perspektive eines kollektiven Blicks abgelöst.

48 Vgl. ebd., S. 5.

Obwohl gerade die Inszenierung des Ereignisses auf der Bühne in seiner Theatralität klar im Bereich des Fiktionalen stattfindet, verliert dabei zugleich das Zeugnis sein »Moment der Möglichkeit zur Fiktion«, das nach Barthes jede Erzählung als etwas primär Sprachliches hat. Durch das Verfahren des Medienwechsels wird versucht, gerade das Moment der Vermittlung und damit der potentiellen Fiktionalität zum Verschwinden zu bringen. Könnte durch das Verfahren – indem etwa verschiedene Versionen ein und desselben Vergehens gezeigt würden – gerade die Subjektivität von Wahrnehmung und Erinnerung und damit die Fallibilität eines jeden Zeugnisses thematisiert werden, bezweckt dieses Verfahren in den Agitgerichten das Gegenteil: Die Zeugenposition, in die das Publikum versetzt wird, suggeriert, dass es nur eine Perspektive auf den Fall gibt. Aus dieser Position heraus, in der das individuelle Zeugnis kollektiviert und objektiviert wird, gibt es keine Zweifel über das, was gesehen wird. Durch die Inszenierung des Zeugnisses wird dieses transformiert: Die subjektive Wahrnehmung wird objektiviert, was sich im Perspektivenwechsel von der Erzählerperspektive zu einer Aussenperspektive manifestiert. Gerade die Urteilskraft, die nach Hannah Arendt von jedem Einzelnen fordert, durch Einbildungskraft eine Perspektive einzunehmen, die wir in Wirklichkeit nicht innehaben⁴⁹, wird durch dieses Bühnenverfahren harmonisiert.

Zum letzten Mal wird das Verfahren der »inszenierten Zeugenaussagen« zwei Jahre später, 1929, eingesetzt, im oben bereits zitierten *Gericht über den Erntedeserteur*⁵⁰. Hier tritt aber gerade der Akt der Zeugenschaft ganz in den Hintergrund und der Zeigeakt wird zum Entblössungsakt. Der Zeuge Serezkin entscheidet sich bei seiner Befragung aufgrund seiner angeblichen rhetorischen Schwäche gegen das Sprechen und »zeigt« stattdessen ein »lebendiges, sprechendes Bild«: »Jetzt, Bürger, zeige ich Euch ein lebendiges sprechendes Bild in fünf Teilen aus dem heutigen Leben mit dem Titel ›Störenfriede‹ oder ›Was stört bei der Steigerung der Ernteerträge‹. Das Bild an und für sich ist sehr verständlich, benötigt jedoch ein paar wenige Erläuterungen.«⁵¹

Der Zeuge tritt hier wie ein Regisseur auf, der seiner Vorführung sogar einen Titel gibt. Im Gegensatz zum *Gericht über die Hausfrau* schaut der Zeuge vorerst mit

49 Arendt, *Das Urteilen*, S. 146.

50 Die »inszenierten Zeugenaussagen« sind nur eines der Verfahren, die sein Stück unterhaltsam und theatral machen sollen und mit dem strikten, einen realen Gerichtsprozess abbildenden Ablauf des Gerichts brechen. In seinem Stück gibt es viele komische Momente, Musik und Gedichte werden rezitiert. Nur der erste Zeuge »zeigt« sein Zeugnis, ein anderer Zeuge ist stumm und spielt die Antworten auf dem Akkordeon, indem er bekannte Lieder spielt, deren Text die Fragen beantwortet.

51 Grigor'ev, *Sud nad dezertirovom pochoda za urožaj*, S. 44. »Сейчас, граждане, я вам покажу живую говорящую картину в пяти частях из современной жизни под названием ›сучки и задоринки‹ или ›что мешает поднять урожай‹. Картина сама по себе очень понятная, но требует некоторых пояснений.«

den Zuschauern zusammen dem Geschehen auf der Bühne zu. Er wertet und kommentiert das Dargestellte aus der Aussenperspektive. Die Vorstellung »in fünf Teilen« zeigt die angeklagten Arbeitsverweigerer in verschiedenen Szenen. Die Zeugenaussage endet damit, dass der Zeuge aktiv wird und in das Geschehen »eintritt« und einen der Deserteure auf frischer Tat beim Faulenzen bei der Arbeit erwischt. Daraufhin wendet der Zeuge sich mit folgenden Worten ans Publikum: »So, Bürger, damit hören meine Aussagen auf. Hier habt ihr die Störenfriede, die uns an der Erhöhung des Ernteertrages hindern, direkt gesehen. Was soll man denn mit ihnen machen?« Laut Skript antwortet eine Stimme aus dem Publikum: »Sie vernichten!« und der Zeuge sagt: »Genau richtig, Genossen. Ich bin fertig.«⁵²

Der Zeigeakt der inszenierten Zeugenaussage wird in diesem späten Agitgericht als einziger Akt der Entlarvung aufgeführt. Der Zeuge weist aus dem Publikum heraus, das hier sehr explizit in die Position von primären Zeugen versetzt wird, auf das »Übel« in der Gesellschaft hin, führt es vor und entlarvt es letztendlich, indem er ins Geschehen eingreift. Zusammen mit dem Publikum wird auch der Zeuge im Moment der Demonstration zum Augenzeugen des Vorgeführten. Aus der Zeugeschaft resultiert auch sogleich ein Urteil über die Angeklagten, das der Zeuge zusammen mit dem Publikum bzw. einer fingierten Publikumsfigur fällt: Die Störenfriede müssen vernichtet werden. Das Medium der Sprache, auf welches zuvor zugunsten des unmittelbaren visuellen Verfahrens verzichtet wurde, kommt im abschliessenden Urteil wieder ins Spiel, das die bewussten und aktiven Zeugen als Schluss aus dem Gesehenen ziehen. Im Gegensatz zu den Zuschauern in Brechts Stück »Massnahme«, in dem, wie Sylvia Sasse schreibt, die Zuschauerinnen und Zuschauer zu »Zeugen eines Urteils [werden], auch eines ästhetischen Urteils, das sie hätten verurteilen sollen, um nicht selbst passiv, als Zuschauer, zum Täter zu werden«⁵³, werden die Zuschauer der Agitgerichte zu Zeugen eines Urteils, das sie auf jeden Fall unterstützen müssen, sind sie doch selbst zu Mitzeugen und Mitwissenden des antigesellschaftlichen Verhaltens der Angeklagten geworden. Verurteilen sie dieses Verhalten nicht aktiv, so machen sie sich potentiell selbst schuldig. Grigor'evs Säuberungsgerichtsstück bringt die inszenierten Zeugenaussagen mit einem veränderten Zeugeschaftskonzept zusammen, das dem Sehen stets das Erkennen zugrunde legt und Bezeugen mit aktivem Entlarven und Verurteilen gleichsetzt.

52 Grigor'ev, *Sud nad dezertirov pochoda za urožaj*, S. 50. »Вот, граждане, на этом и кончаются мои показания. Здесь вы видели перед собою сучки и задоринки, которые нам мешают поднять урожай. Что же с ними нужно сделать? Голос из публики. – Уничтожить их! Свидетель. – Совершенно правильно, товарищи. Я кончил.«

53 Sasse, »Gerichtsspiele«, S. 126.

3.3 ›Richtig‹ sehen und ›aktiv‹ bezeugen: Die Schaffung von Bewusstseinszeugen

3.3.1 Die eigene Einstellung bezeugen: Zeugenfiguren im Blick

In den zwei oben vorgestellten Konzeptionen von Augenzeugenschaft hat sich gezeigt, dass nicht bloss wichtig ist, *was* gesehen wird, sondern ebenso *wer* schaut, *wie* und vor allem *von wo aus* geschaut wird. ›Gute‹ Zeugen haben die ›sowjetische Sichtweise‹ sozusagen internalisiert, beurteilen also das, was sie sehen, stets. Vor Gericht bezeugen sie nicht nur das, was sie als Augenzeugen gesehen haben, sondern zugleich auch ihre Einstellung zum Gesehenen. Das sowjetische Gerichtstheater konzipierte wie weiter oben bereits erwähnt auch Zeugenfiguren, die nur sich selbst und ihre Einstellung bezeugen.

Die Autoren Speranskij und Manevič formulieren ein solches Zeugenkonzept in ihrem Vorwort zum *Gesellschaftsgericht über die Genossenschaftsführung (Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa, 1925)*. Die Funktion der Zeugen liege nicht in der »Bestätigung der Anklageschrift«⁵⁴, schreiben die Autoren, sondern die Gruppe der Zeugen solle »verschiedene typische Arbeitergruppen und ihre Beziehung zur eigenen Genossenschaft und zu Genossenschaften überhaupt zeigen.«⁵⁵

Speranskij und Manevič konzipieren damit Zeugentypen, deren Aussagen nicht als Beweis für den Gerichtsprozess funktionalisiert werden. Die Zeugen sind keine Augen- oder Ohrenzeugen, die ein Zeugenwissen vermitteln, das direkt für die Verurteilung der Genossenschaftsleitung relevant sein könnte, sondern bezeugen ihre ›eigene‹ Einstellung, ihren Standpunkt zu einer gewissen Frage. In diesem Zeugenkonzept wird man zum Zeugen »nicht dadurch, dass man etwas sieht, sondern wie man es sieht.«⁵⁶ In einer Typologie der Zeugenschaft gleichen die Zeugen damit – so auch unsere These in dem Artikel »Das ›richtige‹ Sehen« – eher dem religiösen Bekenntniszeugen⁵⁷, »der nicht wie ein Gerichtszeuge ein Ereignis, sondern seine innere Einstellung zu einem Ereignis bezeugt.«⁵⁸ Dabei sollen die Zeugen auf einer

54 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Formulierung »Bestätigung der Anklageschrift«, denn es gibt scheinbar keine entlastenden Zeugen.

55 Speranskij und Manevič, *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa*, S. 9. Deutsche Übers. aus: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 68. »Разнообразные человеческие типы должны быть даны и в группе свидетелей. При постановке кооперативного показательного процесса в их показаниях нам важно не столько подтверждение данных обвинительного акта, сколько выявление отдельных типичных групп рабочих и их отношения к своему кооперативу и к кооперации вообще.«

56 Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 67.

57 Vgl. Krämer, »Vertrauen schenken«, S. 134.

58 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 62.

zeitlichen Achse verschiedene Grade an Bewusstsein darstellen, wie die beiden Autoren weiter präzisieren:

»Es ist interessant, einen sowohl politisch als auch gesellschaftlich entwickelten Arbeiter zu zeigen, einen Arbeiter, der sich zur Genossenschaft so verhält, wie es aktuell oft der Fall ist, und einen Arbeiter, der sich ihr gegenüber im Zusammenhang mit verschiedenen Mängeln der Arbeit der Genossenschaft negativ verhält. In der Gruppe der Zeugen sollte unbedingt auch eine Arbeiterin sein, um die Gewinnung von Frauen für die Genossenschaft zu propagieren.«⁵⁹

Vom zukünftigen Arbeiter, der über ein weit entwickeltes gesellschaftliches Bewusstsein verfügt, bis hin zum Arbeiter, der eine negative Einstellung zur Genossenschaft vertritt, sollen alle »Typen« vertreten sein. Damit bezeugen die Zeugen das sowjetische Narrativ des »Weges zum Bewusstsein«, das Clark in ihrem Buch *The Soviet Novel. History as Ritual*⁶⁰ als Masterplot des sowjetischen Romans der 1930er Jahre formuliert hat, der auf Lenins Geschichtsbegriff zurückgeht. Die »road to consciousness« durchläuft nach Clark der Romanheld von der anfänglichen ungestümen Spontaneität (*stichijnost'*) zu Bewusstheit (*soznatel'nost*).⁶¹ Konnte in den in Echtzeit inszenierten Gerichtsprozessen die Entwicklung zu einem höheren Bewusstsein anhand einzelner Figuren nur in Ansätzen gezeigt werden, bezeugten die Zeugen exemplarisch verschiedene Entwicklungsstufen. Die Perspektive der Zeugen wird aber nicht durch ihr Subjekt, sondern durch ihre soziale Zugehörigkeit geschaffen.

Das in dieser Zeugenkonzeption geforderte Bekenntnis zu einer gewissen Einstellung gegenüber einer Frage wird im Verlauf und insbesondere Ende der 1920er Jahre im Gerichtstheater zu einer Grundlage von Zeugenschaft: Die Zeugen sind zuallererst aufgefordert, ihr Bewusstsein zu bezeugen. Man könnte sagen, dass die Zeugen damit selbst zum Objekt der Betrachtung und damit auch zum Objekt der Kontrolle werden: Sie werden darauf getestet, ob sie den »richtigen« Blick, das »richtige« Bewusstsein verinnerlicht haben. Auch bei dieser Form der Zeugenschaft geht es darum, etwas Unsichtbares sichtbar zu machen, nun aber auch im »Innen« des

59 Speranskij und Manevič, *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa*, S. 9; deutsche Übers. aus: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 68. »Интересно показать достаточно развитого в общественном и политическом отношении рабочего, интересно вывести и рабочего, который относится к кооперативу с точки зрения интересов сегодняшнего дня, и рабочего, который отрицательно относится к нему, в связи с отдельными недостатками в работе кооператива. Обязательно нужно включить в группу свидетелей работницу-хозяйку, в целях пропаганды вовлечения в кооперацию женщин.«

60 Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Bloomington, Indianapolis 2000.

61 Vgl. ebd., S. 16.

Zeugen: Sein Denken und seine Einstellung werden geprüft. Offenbaren die Zeugenfiguren das ›falsche‹ Bewusstsein, so sind sie nicht nur keine verlässlichen Zeugen, sondern geraten selbst unter Verdacht.

In einem weiteren *Gericht über eine Delegierte (Sud nad delegatkoj, 1926)*⁶² der Autorin Glebova führt eine Zeugin diesen richtigen Blick beispielhaft vor. Die Arbeiterin, die wie die Angeklagte Delegierte ist, wird als positives Gegenbeispiel zur Angeklagten dargestellt. Bei ihrer Befragung zeigt sie Unverständnis für das Verhalten der Angeklagten:

»Nun, obwohl es hart war, habe ich die Delegiertenversammlungen besucht, habe nach Kräften gearbeitet. Ich bedanke mich bei unserer sowjetischen Macht, dass sie mir die Augen geöffnet hat. Ich sage nur eins, die Delegierte Tichonova hat sich überhaupt nicht proletarisch verhalten, hat sich für nichts interessiert und ihr war alles egal ... (Pause) Mehr kann ich dazu nicht sagen.«⁶³

Die Zeugin hat also selbst einen Prozess durchlaufen, bei dem sie sich den ›richtigen‹ Blick auf die Dinge zugelegt hat. Bildlich drückt sie das aus mit dem Ausdruck, die sowjetische Macht habe ihr die »Augen geöffnet«. Mit diesen Augen kann sie nun erkennen, dass die Arbeitskollegin sich »nicht proletarisch verhalten« hat. Mit der Denunziation der Kollegin beweist die Zeugin gleichzeitig, dass sie den ›richtigen‹ Zeuginnenblick internalisiert hat, einen Blick, der das Fehlverhalten aus Sicht des sowjetischen (hier mit Betonung auf das proletarische) Bewusstseins beurteilen kann. Das Zeugnis referiert also auf zwei Objekte: sowohl auf das Verhalten der Kollegin als auch auf das eigene Verhalten.

›Richtig‹ sehen bedingte aber auch, dass es ein ›falsches‹ Sehen gab. Vertrat ein Zeuge – das haben wir ebenfalls im Artikel »Das ›richtige‹ Sehen« analysiert – ein falsches Bewusstsein, so war er entweder kein verlässlicher Zeuge oder konnte selbst unter Verdacht geraten. Ende der 1920er Jahre wechseln im Gerichtstheater immer öfters Figuren vom Zeugenstand auf die Anklagebank: In Vlasovs *Gericht über die Steuerhinterzieher und falschen Genossenschaftler (Sud nad rastratčikami i lžekooperatorami, 1928)*⁶⁴, in dem gleich fünf Angeklagte vor Gericht stehen, stellt sich im Verlauf des Stückes heraus, dass vom ersten Zeugen die eigentliche »Gefahr« ausgeht: Er hat

62 Glebova, N. *Sud nad delegatkoj. Delo po obvineniju delegatki Tichonovoj, ne vpolnivišej svoego proletarskogo dolga*. Moskva, Leningrad 1926.

63 Glebova, *Sud nad delegatkoj*, S. 18. »Ну, да ничего, хоть тяжело было, все-таки я делегатские собрания посещала, по мере сил работала. Спасибо скажу нашей Советской власти, что открыла мне глаза. Скажу только одно, что делегатка Тихонова вела себя совсем не по-пролетарски, ничем не интересовалась, и ей все было безразлично... (Пауза.) Больше сказать ничего не могу.«

64 Vlasov, P. *Sud nad rastratčikami i lžekooperatorami*. Moskva 1928.

alle fünf Angeklagten zum Verbrechen verführt. Nach und nach offenbart der Zeuge seine »antigesellschaftliche Einstellung« und wird dadurch am Ende des Stückes selbst zum Hauptangeklagten. Mit folgenden Worten wendet sich der Gerichtsvorsitzende abschliessend ans Publikum:

»Angesichts dessen, dass sich die Verbrechen von Ordynskij erst während der Befragung offenbarten, und er sich im Verlauf des Prozesses vom Zeugen zum Angeklagten wandelte, schlage ich der Versammlung vor, ihre Meinung zu den Vergehen von Ordynskij mithilfe einer Abstimmung kundzutun. Wer für den Freispruch Ordynskijs ist, bitte ich aufzustehen. Alle bleiben sitzen? Das heisst, Ordynskij wird vom Gesellschaftsgericht verurteilt.«⁶⁵

In einer Broschüre mit verschiedenen stichwortartigen Szenarien für Agrargerichte, die Ende 1929 herausgegeben wurde, wird in einem Stück ein Antrag auf Anhörung eines Zeugen – ein angeblicher Kulak – vom Gericht abgelehnt, was Indenbom folgendermassen paraphrasiert: »Das Gericht lehnt den Antrag schon nur aus dem Grund ab, dass man von so einem Zeugen sowieso keine Wahrheit erwarten kann und das Gericht seinen Aussagen nicht trauen kann.«⁶⁶ Das Vertrauen, das eine Grundvoraussetzung für jegliches Zeugnis ist⁶⁷, wird diesem Zeugen also von vornherein abgesprochen: Wer das falsche Bewusstsein hat, der kann kein zuverlässiger Zeuge sein. Die »Wahrheit« aber wird in den Stücken im Grunde mit der ersten performativen Setzung des Gerichts, mit der Verlesung der Anklageschrift, festgelegt. Die Zeugen sagen dann nicht mehr zum eigentlichen Fall aus, sondern bestätigen vielmehr ihre Loyalität zum sowjetischen Regime, als dessen mächtiges Organ das Gericht Ende der 1920er Jahre im Gerichtstheater inszeniert wird.

Dieses Zeugenkonzept des Gerichtstheaters offenbart, dass es Ende der 1920er Jahre nicht um einen Versuch der Rekonstruktion der »Wahrheit« ging, bei der verschiedene (An-)Sichten auf eine Sache oder ein Ereignis angehört wurden. Vielmehr waren gewisse Perspektiven und mit ihnen gewisse Zeugen von vornherein ausgeschlossen. Zeugenschaft wurde instrumentalisiert, damit sie immer wieder die »Wirklichkeit« so darstellte, wie sie sein sollte. Die Zeugenschaft verliert dadurch ihre Spezifik, nämlich die des Berichts einer singulären Erfahrung – zugunsten des

65 Vlasov, *Sud nad rastratčikami i lžekooperatorami*, S. 26. »В виду того, что преступления Ордынского выявлены были лишь во время прений, и он в ходе процесса обратился из свидетелей в обвиняемые, предлагаю собранию выразить свое мнение по поступкам Ордынского голосованием. Кто за оправдание Ордынского, прошу встать. Все сидят? Значит, Ордынский осужден общественным судом.«

66 Indenbom, *Agrosudy*, S. 15. »Суд отклонит это ходатайство хотя бы под тем предлогом, что все равно от такого свидетеля правды не добьешься, что показаниями его все равно суд доверять не может.«

67 Vgl. Krämer, »Vertrauen schenken«.

Bezeugens einer kollektiven Wahrheit. Gleichzeitig offenbart das Gerichtstheater mit dieser Zeugenkonzeption, dass gerade Zeugenschaft in ihrer Möglichkeit, eine gewisse Sicht zu zeigen oder etwas sichtbar zu machen, für ein Gericht, das von Anfang an weiss, welche Erzählung die ›richtige‹ ist, eine gewisse Gefahr darstellt.

3.3.2 Das Konzept der ›aktiven‹ Zeugenschaft

Bewusstseinszeugen müssen aber nicht nur ›richtig‹ sehen, sondern in ihrem Sehen auch ›aktiv‹ sein. Wie Sylvia Sasse und ich im Artikel »Das ›richtige‹ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater« gezeigt haben, müssen die Zeugenfiguren nämlich, um sich nicht selbst strafbar zu machen, bezeugen, dass sie die internalisierte Norm der sowjetischen Gesellschaft aktiv einbringen und im Alltag antigesellschaftliches Verhalten entlarven. Während sich das Verbrechen der Angeklagten meistens gerade dadurch auszeichnet, dass es sich dem Blick der Öffentlichkeit zu entziehen versucht, wird diese Art von Zeugenschaft als sichtbare aktive gesellschaftliche Partizipation gezeigt.⁶⁸ Im oben besprochenen *Gericht über eine Arbeiterinnen-Delegierte* müssen die Zeuginnen ihr eigenes Verhalten vor Gericht rechtfertigen. Die Zeugin Usova, die als bewusste Arbeiterin dargestellt wird, wird von der Verteidigung nach ihrem eigenen Verhalten befragt: »Sagen Sie, Zeugin Usova, haben Sie, die bewussten Arbeiterinnen, sich bemüht, Zubarova so zu behandeln, dass sie versteht, wie man ein Kind erziehen muss und wie eine gewählte Delegierte sein sollte?«⁶⁹

Angesprochen wird die Zeugin also auf ihr eigenes ›bewusstes‹ Verhalten gegenüber der Angeklagten. Sie muss wie oben schon dargelegt vor Gericht bezeugen, dass sie aktiv versucht hat, in das Geschehen einzugreifen und die Angeklagte auf den richtigen Weg zu bringen, nachdem sie beobachtet hatte, dass sich die Angeklagte nicht ›richtig‹ verhält.

Das Konzept von Zeugenschaft, zu dem die Zeuginnen vor Gericht aufgefordert werden, basierte also nicht auf einem zufälligen und unbeteiligten Beobachten, sondern auf einem wachsamem Schauen, Erkennen, Einschreiten und schliesslich Denunzieren von antigesellschaftlichem Verhalten.⁷⁰

Die Idee einer aktiven Zeugenschaft war aber nicht eine ›Erfindung‹ des Gerichtstheaters, sondern findet sich Ende der 1920er Jahre auch in der juristischen Definition des Zeugen wieder. Der sowjetische Jurist Naum Lagowier, der vor allem in den 1920er Jahren und in den 1930er Jahren viel zum sowjetischen Gerichtswesen

68 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 75f.

69 Božinskaja, *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, S. 13. »Защитник. Скажите, свидетельница Усова, старались ли вы, сознательные работницы, так подойти к Зубаревой, чтобы она поняла, как надо воспитывать ребенка, какой должна быть выборная делегатка[...]?«

70 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 75f.

publiziert hat, schrieb Ende der 1920er Jahre ein Buch mit dem Titel *Der Zeuge in unserem Strafprozess (Svidetel' v našem ugovnom processe, 1928)*, erschienen im Verlag des Innenministeriums der Sowjetunion. Darin benutzte er den Begriff der »Zeugeninitiative« (*svidetel'skaja iniciativa*), den er folgendermassen definierte:

»Wenn grössere Massen von Werktätigen in den täglichen Kampf mit dem Verbrechen einbezogen werden, so werden zweifelsohne auch die Zahlen der faktischen »Zeugeninitiativen«, im besten Sinne dieses Wortes, zunehmen. Zeugeninitiative ist eine Form der aktiven Mithilfe im Kampf gegen das Verbrechen.«⁷¹

Zeugeninitiative ist nach Lagovier also eine Form der aktiven Zeugenschaft, die dadurch entsteht, dass die »Werktätigen« in ständiger Zeugenbereitschaft sind. Diese Zeugeninitiativen stellt der Jurist in »eine Reihe mit anderen Formen der Mitwirkung«, wie beispielsweise Beschwerden, das Mitwirken an Gerichtsprozessen als gesellschaftlicher Ankläger oder auch Meldungen an die sowjetische Presse über Missbräuche oder Vergehen.⁷² Bei allen diesen »Aktivitäten«, wie Lagovier sie nennt, geht es um das Zuspätspielen von Informationen an staatliche Organe oder um die direkte Anklage von Personen vor Gericht. Die Bedeutung dieser Aktivitäten sei bei der »erfolgreichen Verbrechensbekämpfung« offensichtlich, »wenn man deutlich macht, dass die Tat eines Pferdediebes oder eines boshaften Rowdys, eines Defraudanten nicht in der Wüste passiert, sondern häufig unter den Augen sehr vieler Staatsbürger.«⁷³

Lagovier macht in seiner Abhandlung über den Zeugen klar, dass es vor allem um das Erkennen von Vergehen geht – was nur mit dem richtigen (Rechts-)Bewusstsein möglich ist: Denn dient eine Zeugenaussage nicht der proletarischen Sache, so ist sie laut Lagovier »eine grosse Lüge«. Wahr ist, was der proletarischen Sache dient. Wer als Zeuge dem Feind helfe und etwa vor einem bourgeoisen Gericht aussage, sei ergo kein »wahrer Zeuge« (*pravdivyj svidetel'*), sondern ein Verräter und Provokateur.⁷⁴

In Lagoviers juristischem Konzept der »Zeugeninitiative« kommen Bezeugen, Beurteilen und Denunzieren zusammen. Spätestens seit Stalins Selbstkritik- und

71 Lagovier, Naum. *Svidetel' v našem ugovnom processe (prava, objazannosti i značenie)*. Moskva 1928, S. 8f. »По мере того как более широкие массы трудящихся будут втянуты в повседневную борьбу с преступностью, будет, несомненно умножатся и число фактов «свидетельских инициативы» в лучшем смысле этого слова. Свидетельская инициатива – одна из форм активного содействия советскому государству в борьбе с преступностью.«

72 Lagovier, *Svidetel' v našem ugovnom processe*, S. 9.

73 Ebd. »Значение ее для успешной борьбы с преступностью очевидно, если принять в внимание, что деятельность, скажем, конокрада или злостного хулигана, растратчика происходит не в пустыне, а нередко на глазах очень и очень многих граждан.«

74 Vgl. ebd., S. 21. Vgl. dazu ausführlicher auch: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 75.

Kritikkampagne waren Wachsamkeit, gegenseitige Beobachtung, auch Selbstbeobachtung, und Denunziationsbereitschaft zu einem gesellschaftlichen Modell geworden. Wie Sylvia Sasse und ich im Artikel »Das ›richtige‹ Sehen« dargelegt haben, kann man sagen, dass der Zeuge in der totalitären Gesellschaft zum Normalfall wurde, da jeder stets potentiell aktiver Zeuge sein sollte.⁷⁵ Das Bezeugen und mit ihm das Richten wird Ende der 1920er Jahre als in den Alltag eines jeden Menschen integriert gezeigt und wird zu einem Teil eines totalitären Überwachungssystems, das nicht nur bestimmten Orten oder Institutionen eigen ist, sondern sich in alle zuvor noch ›privaten‹ Räume erstreckt.

Das oben beschriebene panoptische Überwachungsmodell, das beim Experten noch durch einen Standpunkt gekennzeichnet ist, von dem aus der Experte alles und jeden sehen kann, selbst aber als Sehender hinter dem ›objektiven Blick‹ gleichsam verschwindet, wird durch die »gegenseitige Kontrolle« weiterentwickelt. Oleg Kharkhordin zeigt in seinem Buch *The Collective and the Individual in Russia* (1999) wie das Modell der gegenseitigen Überwachung in der Sowjetunion zur doppelten Inversion des Panopticons wird, denn jede einzelne Person wird von vielen überwacht. Nicht der Beobachter steht jetzt gleichsam in der Mitte des Kreises und ist selber als Blickender unsichtbar, kann aber alle sehen, sondern der Beobachtete steht im Kreis, sieht alle und wird von allen gesehen, die ihn sehen und kann sich an niemanden wenden, da er nicht weiss, wer ihn wie sieht und potentiell denunzieren könnte.⁷⁶

3.3.3 ›Aktiv‹ (zu)schauen: Zuschauerinnen und Zuschauer als wachsame Zeugen

Die Zeugenfiguren führten im Gerichtstheater nicht zuletzt auch dem Publikum vor, wie ›richtiges‹ Sehen funktionierte: Gezeigt wurde eine Rezeptionshaltung, die durch Wachsamkeit, aktives Beobachten und Beurteilen gekennzeichnet war. Dabei wurde das Publikum selbst in die Rolle von Zeugen versetzt, wozu gehörte, dass auch die Zeugenwachsamkeit eingeübt wurde. Gerade als wachsame Zeugen – das vermitteln die Stücke – konnten die Zuschauer aktiv sein.

In den Stücken der Autoren Petrov und Vetrov konnten sich etwa Zuschauerinnen oder Zuschauer spontan als sogenannte »freiwillige Zeugen« (*dobrovol'nye svideteli*) in die Diskussion einbringen:

»Nehmen wir an, dass unser Gericht über die Dreifelderwirtschaft läuft. Unsere ›geplanten‹ Zeugen sind aufgetreten. Jetzt muss man erreichen, dass auch ›unge-

75 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 73 und 75.

76 Kharkhordin, *The Collective and the Individual*, S. 114. Vgl. dazu ausführlicher auch: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 73f.

plante auftreten. Sie haben etwas zu bezeugen. Wird der Boden heruntergewirtschaftet? Ist die Dreifelderwirtschaft der Grund dafür? Helfen der örtliche Agronom oder die Lesehütte den Bauern, sich in diesen Fragen zurechtzufinden? Haben die vorangegangenen Zeugen die Lage richtig beleuchtet? Gibt es im Dorf solche Leute wie den Angeklagten Sergeev? Wie äussert sich ihr Verhalten?»⁷⁷

Wenn es um die moralische Beurteilung eines bestimmten Verhaltens ging, konnten Zeugen aus dem Publikum bezeugen, dass das Problem vor Gericht ›richtig‹ dargestellt wurde. Die Autoren geben den »freiwilligen Zeugen« aus dem Publikum aber nicht nur die Möglichkeit, die Handlung des Gerichts und die bisherigen Zeugenaussagen zu beurteilen, sondern auch eine Parallele der Theaterhandlung zu ihrer Lebensrealität im Dorf herzustellen.

Sollte sich jedoch niemand ›freiwillig‹ aus dem Publikum melden, so schlugen Petrov und Vetrov vor, fingierte Zeugen im Publikum zu platzieren:

»Wenn niemand sofort auf seinen Vorschlag reagiert, so kann man das oft in der Massenarbeit im Klub angewendete Verfahren nutzen. Im Saal verteilt man im Vorfeld zwei, drei eigene Leute, deren Auftritt mit dem Zirkel frühzeitig abgemacht wurde. Wenn sich auf den Aufruf des Vorsitzenden keiner der Zuschauer meldet, so tritt einer dieser ›untergeschobenen Freiwilligen‹ als freiwilliger Zeuge auf.«⁷⁸

Mit dem ›Unterschieben‹ von freiwilligen Zeugen – zuvor instruierte Mitglieder des Dramenzirkels oder aktive Arbeiter – wurde eine spontane Aktivität des Publikums simuliert, um das Publikum an die eigene Zeugenrolle zu erinnern. Viele andere Stücke lassen die Option spontaner Publikumsbezeugungen ganz weg und zeigen nur die Möglichkeit von Partizipation durch Publikumszeugen; also durch das Skript vorgesehene Figuren mit festem Text, die nicht wie die anderen Zeugen ›regulär‹ aufgerufen werden, sondern vor dem Stück im Publikumsraum platziert

77 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živaja gazeta v derevne*, S. 32. »У нас, предположим, идет наш суд над трехпольем. Выступили наши ›плановые‹ свидетели. Теперь надо добиться, чтобы выступили и ›сверхплановые‹. Им есть о чем посвидетельствовать. Истощается ли земля? Трехполька ли тому причиной? Помогают ли крестьянину разобраться в этих вопросах местные агроном и избачитальня? Правильно ли предыдущие свидетели освещали положение? Есть ли на селе такие люди, как подсудимый Сергеев? В чем проявляется их деятельность?»

78 Ebd., S. 33. »Если сразу никто на его предложение не откликнется, то можно употребить часто применяемый в клубной массовой работе прием. В зале среди слушателей заранее рассаживаются два-три своих парня, с которыми кружок заблаговременно договорился об их выступлении. Если на призывы председателя никто из зрителей отозваться не решается, то один из этих ›подставных добровольцев‹ выступает в качестве добровольного свидетеля.«

werden. Mitten im Stück melden sich diese Figuren dann ›spontan‹ aus dem Publikum. Als etwa die Angeklagte im *Gericht über eine alte Kurpfuscherin* behauptet, sich nie als Geburtshelferin betätigt zu haben, ertönt laut Skript »in diesem Moment ein Schrei aus dem Publikum: Sie lügt, das ist alles unwahr.«⁷⁹ Aus dem Publikum tritt eine Bäuerin hervor, die sich mit der Bitte ans Gericht wendet, eine Aussage zu machen. Nach kurzer Beratung entscheidet das Gericht, die Frau als Zeugin zuzulassen und nimmt sie in den Zeugenstand. Bei der Befragung entblösst die Zeugin aus dem Publikum die Aussagen der Angeklagten als Lüge und gibt mit ihrem Zeugnis dem Fall die entscheidende Wende.

Die Zeugenfiguren aus dem Publikum sollen den Anschein von Spontaneität und auch von Authentizität erwecken. Wie im Kapitel zu den Zuschauerfiguren bereits gezeigt, wird der von der Avantgarde als aktiv und partizipierend konzipierte Zuschauer im Gerichtstheater umgedeutet: Aktiv sollen die Zuschauerinnen und Zuschauer bloss im wachsamem Zuschauen und Beobachten sein.

3.4 Fazit: Zeugenschaft als Überwachung

Die Autorinnen und Autoren des sowjetischen Gerichtstheaters wussten um das performative Potenzial der Zeugenfiguren und setzten diese gezielt zur theatralen Unterhaltung und Steigerung der dramatischen Spannung ein. Anstatt Zeugenschaft jedoch als Instrument der epischen Verfremdung einzusetzen, kommt im agitatorischen Gerichtstheater vielmehr das Sehen selbst – auch das Sehen des Publikums – in den Blick und wird mit Kontrolle und Überwachung verknüpft. Zeugenschaft wird zu einem grundlegenden Verhaltensmuster gemacht, das überall und immer – nicht nur vor Gericht – stattfinden kann und soll. So wird in den Gerichtsstücken Augenzeugenschaft als Instrument für die Durchleuchtung von Räumen, die sich dem Blick der Justiz und mit ihr des Staates entziehen, dargestellt; sei es der Raum der Kommunalwohnung durch den Blick der Nachbars-Zeugin oder der Körper der Opfer durch die obduzierende Sicht des Experten-Zeugen, der von überall und gleichzeitig von nirgends, da sein Blick keine ›Subjektivität‹ besitzt, auf das Objekt der Observation blicken kann. Augenzeugenschaft wird instrumentalisiert als Teil eines Systems, das einen transparenten Raum zu schaffen versucht, in dem nichts im Verborgenen stattfinden soll, sondern alles dem kontrollierenden Blick eines Zeugenkollektivs ausgeliefert wird.

79 Sigal, *Sud nad babkoj-znacharkoj*, S. 18f. »(В это время крик из публики).- Да врет она. Все неправду говорит. Председатель. – Кто это говорит? (Выходит крестьянка лет 35-ти и идет к суду).- Позвольте, я вам расскажу, что эта бабка делала. [...] Председатель – (Совещается с судьями) Пожалуйте сюда. Суд решил вас допросить. Только напоминаю, что вы должны показывать правду. За ложные показание вы будете привлечены к ответственности.«

›Aktive‹ Zeugenschaft wird zu einem Vorbild jeglicher Rezeption gemacht. So sollen auch die Zuschauerinnen und Zuschauer die Rolle von (Augen-)Zeugen einüben, indem sie in die Position von Zeugen versetzt werden, die nicht als sekundäre Zeugen am Geschehen teilnehmen, sondern aus einer gemeinsamen, übergeordneten und eindeutigen (primären) Perspektive alles klar sehen können, das sich den Blicken entziehen könnte.

Die Stücke gehen aber noch einen Schritt weiter, denn die Zeugenfigur selbst wird zum Objekt der Beobachtung. Denn um eine zuverlässige Zeugin zu sein – das zeigen die Stücke –, braucht es den ›richtigen‹ Sehstandpunkt und damit das ›richtige‹ Bewusstsein. Der Akt der Zeugenschaft vor Gericht legt so oft vor allem über das ›richtige‹ Sehen Rechenschaft ab. Der Zeuge muss also zuallererst sein eigenes Bewusstsein, seine Einstellung und seinen Standpunkt bezeugen und damit vor allem sichtbar machen, was in ihm selbst vor sich geht. Fremd- und Selbstbeobachtung gehen Hand in Hand. Wie Sylvia Sasse und ich in unserem Artikel zur sowjetischen Zeugenkonzeption gezeigt haben, schuf das Gerichtstheater geradezu ein Regelwerk für einen neuen Typus des Gerichtszeugen, und darauf aufbauend für ein gesellschaftliches Modell von Zeugenschaft insgesamt: Den Bewusstseinszeugen, wie wir ihn genannt haben, zeichnet aus, dass das ›richtige‹ Bewusstsein zur Grundvoraussetzung der Wahrnehmung wird. Zudem ist Zeugenschaft als aktive Tätigkeit konzipiert, sie besteht im aktiven Beobachten und potentiellen Entlarven antisowjetischer Handlungen.⁸⁰ Die Verschiebung des kontrollierenden Blickes, die sich im Gerichtstheater vom Angeklagten auf die Zeugen und damit alle am Gericht Beteiligten – auch das Publikum als primärer oder sekundärer Zeuge – vollzieht, hat Hannah Arendt in Bezug auf das Funktionieren totalitärer Bewegungen beschrieben. In totalitären Systemen, so Arendt, geht es nicht mehr nur darum, einzelne Personen aus der Gesellschaft auszuschließen, sondern jede Person ist dazu aufgefordert, zu beweisen, dass sie kein Feind ist. Denn jede Person, die nicht ausdrücklich eingeschlossen ist, ist ein Gegner.⁸¹ Alle müssen also aktiv ihre Zugehörigkeit beweisen, was sich gerade an der Konzeption von Zeugenschaft im Gerichtstheater veranschaulichen lässt.

Gerade Ende der 1920er Jahre wird verstärkt eine Art von aktiver Augenzeugenschaft konzipiert, die einen panoptischen gesellschaftlichen Beobachtungs- und Kontrollraum etablieren soll. In diesem Raum findet Gericht ständig und überall statt, da die Zeuginnen und Zeugen nicht nur beobachten, sondern auch beurteilen, anklagen und denunzieren. Gleichzeitig richtet sich ihre Zeugenschaft immer auch auf das Innere des Zeugen. Das aktive Entlarven von Devianz ist ein Mittel, um zu beweisen, dass man selbst ›richtig‹ sieht. So müssen Zeugen auch für sich selbst,

80 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 67f.

81 Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München, Zürich 2015, S. 793.

für ihre Einstellung und ihr Bewusstsein Zeugenschaft ablegen, sie müssen sich also ständig selbst beobachten. ›Nur‹ sehen reicht nicht, sie müssen ›richtig‹ sehen. Diese Zeugen sind keine reinen Augenzeugen, vielmehr bezeugen sie ihre ›eigene‹ Einstellung, ihren Standpunkt.

Dieser im sowjetischen Gerichtstheaters angelegte Zeugentypus wird geradezu zur Grundlage für eine Konzeption von gesellschaftlicher und juristischer Zeugenschaft in der Sowjetunion, die das Gerichtstheater bei Weitem überdauert und Vorbild für die künftige Rechtsprechung wird: Wichtiger als die Vermittlung von Zeugenwissen ist bei diesem Zeugenschaftskonzept das Bezeugen der eigenen Einstellung zur politischen Ordnung, das sich als Bekenntnis äussert.⁸² Der Ruf nach aktivem Beobachten, nach ›aktiver‹ Zeugenschaft, gipfelt in der juristischen Definition der »Zeugeninitiative« Ende der 1920er Jahre.

Kehren wir nochmals zu Brecht und zu seinem Modell eines epischen Theaters zurück: Für Brecht liegt gerade in der Vermittlung, in der Geste der Wiederholung, Darstellung und Erzählung des (Augen-)Zeugen der Schlüssel für ein »natürliches episches Theater«. Denn der Akt der Zeugenschaft, das hatte Brecht wohl an der Figur des Zeugen interessiert, vereint Wahrheit bzw. Wirklichkeit und Fiktion auf eine interessante Art und Weise: Während gerade der Wiederholung, der Erzählung und Darstellung stets ein Akt der Fiktion zugrunde liegt, der auch als solcher erkannt wird, so versucht der Zeuge mit seiner Zeugenschaft Wahrheit bzw. Wirklichkeit zu reproduzieren. Theater zu spielen, sich im Bereich des Fiktionalen zu befinden und Wahrheit zu vermitteln, widersprechen sich bei Brecht keinesfalls. Den Autoren der späten Agitgerichte schwebte nun aber ein Zeugenkonzept vor, bei dem sie gerade den Moment der Fiktion zu tilgen versuchten, indem die Zeugen sich gleichsam selber transparent machen mussten, für ihr eigenes Bewusstsein Zeugnis ablegten, damit genau eruiert werden konnte, ob der Zeuge die ›Wahrheit‹ auch wirklich sah oder ob ihm seine antisowjetischen Einstellung den Blick versperrte. Gleichzeitig dient der Blick in den Zeugen hinein wiederum dem Ende der 1920er Jahre installierten totalitären Überwachungsdispositiv, in dem das Beobachten selbst auch beobachtet wurde.

82 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 62.

Abbildung 7: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über einen Erntedeserteur« (1929) von Vasilij Grigor'ev



4. WISSEN

Verschiebung der Autorität, Auktorialität und Expertise vom Gerichtsexperten auf den Staatsanwalt

4.1 Einleitung: Ein ungewöhnliches Agitgericht aus Paragraphen und Gesetzestexten

Ein Autor namens M. Atraškevič publizierte Mitte der 1920er Jahre ein Agitgericht mit dem Titel *Gericht über einen Kasernendieb* (*Sud nad kazarmennym vorom*, 1926)¹. Auf den ersten Blick unterscheidet sich das Stück kaum von anderen Agitgerichten der Zeit: Angeklagt wird, wie der Titel sagt, ein Soldat der sowjetischen Armee, der nicht nur in grösseren Mengen Zucker und andere Esswaren, sondern auch Woldecken und warme Kleider aus einer Kaserne gestohlen hat. Das Diebesgut soll er an seinen Onkel, einen privaten Händler, verhökert haben. Überführt hat ihn ein anderer Soldat durch seine vorbildliche ›Zeugeninitiative‹²: Er stellte sich schlafend und konnte den Dieb so auf frischer Tat ertappen.

Auf den zweiten Blick zeigt sich in diesem Stück von 1926 jedoch eine entscheidende Differenz zu früheren Agitgerichten: Alleine auf den ersten vier Seiten des Gerichtsskriptes, auf denen der Gerichtsprozess eröffnet und die Anklageschrift verlesen werden, kommen sechs verschiedene Paragraphen nicht nur des geltenden Strafrechts, sondern auch des Strafprozessrechtes vor, die zusätzlich in ausführlichen Fussnoten erläutert werden. Diese detaillierte Aufführung und gar Erläuterung von Paragraphen ist für das Theatergenre in seiner früheren Phase ungewöhnlich, spielten doch kodifizierte Rechtstexte zumindest zu Beginn der 1920er Jahre kaum eine Rolle. Die Affinität zur Anwendung von Gesetzesparagraphen nimmt im Gerichtstheater – parallel zur Kodifizierung der Gesetze in der Sowjetunion – im Verlaufe der 1920er Jahre jedoch zu. Das Gerichtstheater wird so mehr

1 Atraškevič, M. *Sud nad kazarmennym vorom. Inscenirovka agitsuda*. Moskva, Leningrad 1926.

2 Die Überführungsmethode des anderen Soldaten wird im Stück nicht explizit Zeugeninitiative genannt, könnte aber als eine frühe Form einer solchen ›aktiven‹ Zeugenschaft bezeichnet werden. Vgl. dazu Kapitel 3 zu den Zeugenfiguren in den Agitgerichten.

und mehr auch zur Plattform für die Erprobung, Propagierung und Legitimierung neu kodifizierter Gesetze.

Bereits im Vorwort des Stücks wird diese Neuerung, also die strenge Orientierung an geltendem Recht, angekündigt und begründet:

»Man muss [...] anmerken, dass die heute in den Arbeitern- und Rotarmeeclubs aufgeführten Inszenierungen von Gerichten über verschiedene hässliche Erscheinungen des Lebens einen höchst wesentlichen Mangel aufweisen, nämlich dass der Aufbau und Ablauf des Gerichtsprozesses zuweilen absichtlich überhaupt nichts gemeinsam hat mit dem, was tatsächlich im sowjetischen Gericht passiert. Dieser Mangel wird in der vorliegenden Broschüre beseitigt. Die Inszenierung wird streng nach Prozessrecht durchgeführt und bildet alle Handlungen nach, die ein Gericht bei der Verhandlung eines beliebigen Straffalls ausführt und diese Handlungen werden durch die entsprechenden Artikel des Strafprozesskodexes der RSFSR begründet.«³

Weiter schreibt der Autor in der Inszenierungsanweisung, mit seiner Gerichtsinzenierung verfolge er eine doppelte Aufgabe (*dvustoronnaja zadača*): Erstens, den »Abszess des Diebstahls« im Alltag der Roten Armee aufzudecken und zweitens die Form des sowjetischen Gerichtsprozesses zu propagieren (*propagandirovat' formu sovetского sudoproizvodstva*).⁴ Mit der strengen Einhaltung und gleichzeitigen Propagierung der Gerichtsform auf der Bühne kommt auch die Frage ins Spiel, wie sehr das Gerichtstheater einem »echten« Gerichtsprozess gleichen soll. Atraškevič vertritt hier eine dezidierte Meinung. Er schreibt, man müsse der Inszenierung eine Realität verleihen,

»[...] die dem Zuschauer keine Möglichkeit gibt, eine klare Linie zwischen Inszenierung und echtem Gericht zu ziehen. Damit eine solche Illusion erzeugt werden kann, muss die Theatralität sowohl aus den Gesprächen aller Teilnehmenden als auch aus dem gesamten Setting radikal verbannt werden. Nur dann erreicht die Inszenierung ihr Ziel.«⁵

3 Atraškevič, *Sud nad kazarmennym vorom*, S. 3. »Нельзя, однако, не отметить, что ставящиеся сейчас в рабочих и красноармейских клубах инсценировки суда над различными уродливыми явлениями жизни страдают весьма существенным недостатком – произвольным построением и ведением судебного процесса, иногда не имеющим ничего общего с применяющимся в действительности в Советском суде. Этот недостаток устранен в издаваемой брошюре. Инсценировка строго выдержана в процессуальном отношении и жизненно воспроизводит все действия, которые совершает суд при разборе любого уголовного дела, основывая эти действия на соответствующих статьях Уголовно-Процессуального кодекса РСФСР.«

4 Ebd., S. 4.

5 Ebd., S. 5f. »Из этого нужно исходить при постановке агитсуда, сумев придать инсценировке реальность, не дающую зрителю возможности провести отчетливую грань между

Nicht nur die Bedeutung des Strafgesetzes und des Strafprozessrechts sowie der Ruf nach Verbannung der Theatralität aus dem Theater⁶ sind augenfällig im *Gericht über den Kasernendieb*, sondern anhand dieses Stückes lässt sich noch eine weitere Neuerung nachvollziehen. Es tritt anstatt eines unbestimmt bleibenden Anklägers eine neue Figur auf die Bühne des Gerichts: der Staatsanwalt (*prokuror*). Auffallend an der Figur des Staatsanwaltes in Atraškevičs Stück ist neben ihrer Dominanz vor allem ihre direkte Verbindung zum Autor des Stückes. So schreibt Atraškevič in der Fussnote zur Rede des Prokurors: »Veröffentlicht wird hier in voller Länge die stenographisch aufgezeichnete Rede, die ich am 3. März 1925 vor Gericht bei der ersten Aufführung des Agitgerichts im Haus der Roten Armee und Flotte in Leningrad hielt.«⁷

Die sieben seitige Rede des Staatsanwaltes, in der der Diebstahl des Kasernendiebes analysiert und schliesslich mit dem Paragraphen 180 b) des Strafgesetzbuches über Diebstahl abgeglichen wird, ist die aufgezeichnete Performance des Autors selbst. In der Staatsanwaltsrede kulminiert die allgemein in diesem Stück immer wieder penetrant zur Schau gestellte Kenntnis der sowjetischen Gesetzestexte, um deren Auslegung es im Agitgericht geht. Es weist alles darauf hin, dass Atraškevič ein juristischer Experte war und seine Expertise sich in der Figur des Staatsanwaltes, die er selber »spielte«, manifestierte. Nicht verwunderlich ist, dass das Gericht im Skript auf die vom Verteidiger in einer knapp dreiseitigen Rede geforderte Milde nicht einsteigt und den Dieb am Ende des Stückes hart bestraft: zu einer unbedingten Haftstrafe von einem Jahr nach Paragraph 180 b). Die durch den Staatsanwalt verkörperte Expertise, die sich durch die Kenntnis der sowjetischen Gesetze und Regelwerke äussert, bleibt dabei die einzige »Expertise« in diesem Stück: Es fehlt im *Gericht über einen Kasernendieb* die sonst dominante Figur des sachkundigen Gerichtsexperten – zumeist eine Figur mit einem »objektiven« naturwissenschaftlichen, gesellschaftlichen oder statistischen Wissen.

инсценировкой и настоящим судом. Для создания этой иллюзии необходимо коренным образом изгнать театральность как из разговоров всех участвующих, так и из общей обстановки. Только тогда инсценировка достигнет своей цели.«

- 6 Mit dem Ruf nach einer Verbannung des Theaters und der Erzeugung einer Realitätsillusion im Agitgerichtstheater ist Atraškevič 1926 nicht alleine, trotzdem markiert der Grossteil der Agitgerichte Mitte der 1920er Jahre (noch) klar das Theater. Atraškevičs Auffassung des Genres ebnet dabei aber bereits den Weg hin zu einer gänzlichen Verwischung der Grenzen des Gerichtstheaters zwischen Realität und Fiktion Ende der 1920er Jahre und zum Übergang des Theaters in eine Schaujustiz zu Beginn der 1930er Jahre. Mehr dazu in weiteren Kapiteln dieser Arbeit und insbesondere im siebten und letzten Kapitel.
- 7 Ebd., S. 55. »Помещается целиком записанная stenографическая речь, произнесенная мною перед судом 3 марта 1925 г. при первой постановке агитсуда в Доме Красной армии и флота в Ленинграде.«

Ausgangspunkt dieses Kapitels war die wiederholte Beobachtung dieses Phänomens: Die Expertenfigur, die noch in der Hochphase des Genres Mitte der 1920er Jahre eine sehr dominante Rolle innerhalb der Agitgerichte einnimmt, verschwindet gegen Ende der 1920er Jahre mehr und mehr aus dem Genre, während eine andere Figur auftaucht, die jäh an Wichtigkeit gewinnt: der Staatsanwalt. Das Verschwinden der Expertenfigur und das Auftauchen des Staatsanwaltes können dabei nicht unabhängig voneinander geschehen werden, so das Argument des folgenden Kapitels, sondern vielmehr haben wir es mit einer Verschiebung innerhalb des Genres zu tun. Es geht um die Verschiebung vom Wissens- und Machtmonopol von einer objektiv-wissenschaftlichen Expertenfigur hin zu einer Instanz einer zentralisierten Macht: zu der eng mit dem Gericht verflochtenen, das Gericht steuernden, anklagenden Staatsanwaltsfigur. Um diese Verschiebung mit allen ihren Implikationen geht es im folgenden Kapitel.

4.2 Wissen und Autorität: Die Figur des Gerichtsexperten

4.2.1 Mikroskopischer Blick, statistisches Wissen und auktoriale Stellung

Bevor der Staatsanwalt zur dominanten Figur in den Agitgerichten wird, sind Expertenfiguren in den Gerichtsstücken, die im Zuge der Aufklärungs- und Zivilisierungskampagnen insbesondere während der NEP-Zeit bis ca. Mitte der 1920er Jahre publiziert wurden, mitunter die wichtigsten Figuren.⁸ Rein vom Umfang ihrer Redezeit und dem Gewicht ihrer Beurteilung des Falles dominieren sie alle anderen Einzelfiguren. Je nach Thema des Agitgerichts sind die Expertenfiguren Agronome⁹, Ärzte¹⁰, Religionsexperten¹¹, Förster¹², Tierzuchtspezialisten oder Ve-

8 Den Experten habe ich bereits im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit (unveröffentlicht) untersucht: Frölicher, Gianna. *Zeugenschaft und die Rolle des svidetel' (Zeugen) im Agitsud*. Zürich 2011. Ebenfalls kurz auf den Experten in den Agitgerichten wird eingegangen in: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 61-83.

9 Vgl. Antonov, *Sud nad plochim krest'janinom*; Ulitin, M. N. *Sud nad trechpolkoj*. Gomel' 1925; Safonov, *Sud nad obščinoj*.

10 Vgl. Demidovič, Elizaveta Borisovna. *Sud nad polovoj raspuščennost'ju*. Moskva, Leningrad 1927 (Erstpublikation 1926); Lapin, K. und S. Stepanov. *Sud nad bacilloj kocha*. Inscenirovka. Moskva 1924; Sigal, Boris. *Das Gericht über den Trunkenbold (Inszenierung)*. Pokrowsk 1925; Sigal, Boris. *Sud nad Stepanom Korolevym. Posledstvija p'janstva*. Inscenirovka suda v 2-ch aktach. Moskva 1924; Sigal, *Sud nad graždanami Ivanom I Agafej Mitrochinyimi*; Sigal, *Sud nad mater'ju vinovnoj v rasprostranenii skarlatiny*; Sigal, Boris. *Sud nad babkoj-znacharkoj*; Sigal, Boris. *Sud nad Ivanom Lobačovyj po obvineniju v p'janstve i chuliganstve*. San.-prosvet. Inscenirovka v dvuch aktach. Leningrad 1926.

11 Vgl. Rezvuškin, *Sud nad bogom*.

12 Vgl. Rosljakov, P. *Sud nad podžigatelem lesa*. Agit-inscenirovka k »dnju lesa«. Archangel'sk 1924.

terinär-Experten¹³ und, wie im Kapitel 3 zu den Zeugenfiguren dargelegt, fast durchwegs männlich¹⁴. Normalerweise – wenn sie nicht, wie in ebenjenem Kapitel gezeigt, als Zeuge in das Geschehen involviert ist – tritt die Figur des Experten in den Theaterstücken als nicht in den Fall involvierte, ausenstehende Instanz der Wissenschaft auf, die das Gericht (und vor allem das Gerichtspublikum) mit sachlichen Informationen, Fakten und Zahlen beliefert. Eine grosse Eigenheit des Agitgerichtstheaters ist es, dass die Experten als Instanzen eines »objektiven Wissens« als übergeordnete Figuren dargestellt werden. Sie sind im kontradiktorischen Prozess weder an die Position der Anklage, noch an die Position der Verteidigung gebunden. Ausserdem tritt in den allermeisten Stücken nur *ein* Experte auf, der in den Skripten fast immer namenslos bleibt – ein Verfahren, das, wie Elizabeth Wood schreibt, die mit dieser Figur verbundene allgemeine Unparteilichkeit und Objektivität unterstreichen soll¹⁵.

Die beiden Agitgerichtsautoren Speranskij und Manevič beschreiben 1925 im Vorwort zu ihrem Skript die Rolle der Expertenfigur folgendermassen:

»Der Auftritt des Experten hat [...] den Charakter einer populärwissenschaftlichen Vorlesung, als deren Resultat der Hörer eine definitive Antwort auf alle im Zusammenhang mit dem Prozess auftauchenden fachlichen Fragen erhalten sollte. Vom Darsteller dieser Rolle erfordern wir Deutlichkeit und Zugänglichkeit der Darstellungsweise, volle Vertrautheit mit der vor Gericht verhandelten Frage und die Fähigkeit, sein Wissen anderen weiterzugeben.«¹⁶

Der Experte hält also eine Art Vorlesung (*lekcija*) und beantwortet Fragen rund um die moralische oder lebenspraktische Frage, die in den Agitgerichtsstücken verhandelt wird. Gerade die Möglichkeit, dramatisches Gerichtstheater mit dem Genre der populärwissenschaftlichen Vorlesung, die im Zuge der Alphabetisierungs- und Aufklärungskampagnen der 1920er Jahre sehr verbreitet war, zu verbinden, heben die

13 Vgl. Frolov, A. E. *Sud nad svin'ej. P'esa v 3-ch dejstvijach dlja postanovki v narodnych domach, domach krest'janina i izbach-čital'njach*. Pokrovsk 1927.

14 Aus diesem Grund verwende ich im vorliegenden Kapitel in Bezug auf Experten und Staatsanwalt die maskuline Form, es sei denn, in einem Stück kommt explizit eine Expertin oder Staatsanwältin vor.

15 Wood, *Performing Justice*, S. 114.

16 Speranskij und Manevič, *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa*, S. 10. »Выступление эксперта носит [...] характер научно-популярной лекции, в результате которой у слушателя должен получиться определенный ответ на все возникающие в связи с процессом технические вопросы. От исполнителя этой роли мы должны требовать ясности и популярности изложения, полного знакомства с разбираемым на суде вопросом и умения передать свои знания другим.«

Autorinnen und Autoren immer wieder als Vorteil des Gerichtstheaters hervor.¹⁷ Wie Petrov und Vetrov in ihrer Broschüre *Wie man ein Agitgericht in der Lesehütte inszeniert* schreiben, bringen Agitgerichte in theatraler Form das zur Vollendung, was in der Aufklärungsarbeit gemacht wird:

»In seiner Arbeit macht der Politaufklärer immer dasselbe: er führt Gericht, er beurteilt aus kommunistischer Sicht alle möglichen Lebenserscheinungen und belehrt die Masse, die er betreut. Darin liegt auch die Bedeutung des Agitgerichts. Er ist eine Form, in der wir Lebenserscheinungen in der breitesten, anschaulichsten und vollständigsten Weise beurteilen.«¹⁸

Um die Beurteilung des Falles aus wissenschaftlicher Sicht geht es in den Expertenreden, die nicht selten die Form einer ›Vorlesung‹ annehmen und in den schmalen Agitgerichtsbrochüren mehr als 10-15 Seiten füllen. Doch nicht in erster Linie der Fall sollte aufgeklärt werden, sondern vielmehr das proletarische Publikum der Stücke. Dass sich die ›Vorlesung‹ nicht in erster Linie an die Figuren oder urteilenden Instanzen auf der Bühne, sondern vielmehr direkt an die Zuschauerinnen und Zuschauer richtet, zeigt sich unter anderem daran, dass die Gerichtspause oft für die Fortführung der Vorlesung oder für Fragen aus dem Publikum an den Gerichtsexperten genutzt wurde.

Expertenfiguren verfügten in den Gerichtstheaterstücken über verschiedene Formen von Wissen, wie folgender Ausschnitt einer Expertenbefragung aus dem *Gericht über sexuelle Unzucht (Sud nad polovoj raspuščenost'ju, 1926)* von der Ärztin und Sexualexpertin Elizaveta Demidovič in kondensierter Form offenbart. Der namenlos bleibende *ěkspert-vrač*, also Experten-Arzt, wird gegen Ende des Stücks vom Vorsitzenden und der Vorsitzenden zum Fall des 26-jährigen Metallarbeiter und Parteikandidat namens Vasil'ev befragt, der eines liederlichen Sexuallebens und der Verbreitung von Geschlechtskrankheiten angeklagt wird:

17 Die Expertenlesung hatte in den Agitgerichten oft die Funktion, den verhandelten Fall einer auslegenden Lektüre zu unterziehen. Eine explizite Lektüre des Falles finden wir im *Gericht über einen Leser (Sud nad čitatelem, 1924)*, in dem verschiedene (fiktionale) Bücherhelden vor Gericht gestellt werden. Als Gerichtsexperte tritt ein Literaturwissenschaftler auf, der zugleich Vorsteher des Literaturzirkels ist. Der Experte legt als vorbildhafter Leser seine Lektüre der Bücher dar und stellt die Frage, ob sich die Helden für die gute gesellschaftliche Sache hingegeben haben. Vgl. Andreev, *Sud nad čitatelem*.

18 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živaja gazeta v derevne*, S. 6. »На каждом шагу своей работы политпросветчик производит то же самое: производит суд, коммунистическую оценку всевозможных явлений жизни и учит тому же ту массу, которую он обслуживает. В этом состоит и значение агитсуда. Он является формой, в которой мы продельваем нашу оценку жизненных явлений в наиболее развернутом, наглядном, полном виде. [...] Мы же в нашем агитсуде имеем возможность передать весь этот материал в живых лицах, в показе живых картин.«

»Vorsitzender: Sagen Sie, Genosse Experte, hatte Vnučkina zu Recht Angst, sich bei Vasil'ev mit einer Geschlechtskrankheit anzustecken, obwohl er in den letzten Jahren, so wie es aussieht, überhaupt keinen Verkehr mit Prostituierten mehr hatte?

Experte: Völlig zu Recht. Die Statistik der II. Moskauer Fürsorgestelle für Geschlechtskrankheiten zeigt auf, dass in den letzten Jahren die Männer seltener Prostituierte aufsuchten und der prozentuale Anteil der Ansteckungen durch Prostituierte auf 30 % fiel. Dafür liegt der prozentuale Anteil der Ansteckungen von sogenannten freien Verbindungen bei 59; 70 % der Erkrankten bei der Fürsorgestelle für Geschlechtskrankheiten sind verheiratet. 68 % der Ansteckungen durch Geschlechtskrankheiten in der Familie erfolgen durch den Ehemann.

Vorsitzende (Frau): Und hat Vnučkina Vasil'ev zu Recht nicht zu dessen Tochter gelassen?

Experte: Auch hier hatte sie Recht. Kinder haben Mühe, mit dem Fehlen des Vaters umzugehen. Wenn dieser nur ab und zu auftaucht, stört das ihren Frieden.

Vorsitzende: Warum erkrankte Ida Kozlova nach dem Abort?

Experte: Offensichtlich steckte die unerfahrene Hebamme sie mit ihren Händen und Instrumenten an, ausserdem liess sie in der Gebärmutterhöhle das Köpfchen des Fötus, das dann begann, sich zu zersetzen. [...] Durch die Blut- und Lymphgefässe gelangten Mikroben ins Blut und verursachten eine Reihe Eiterherde im ganzen Körper.«¹⁹

Dieser kurze Ausschnitt aus der Expertenbefragung zeigt gleich mehrere Arten von Expertenwissen: Erstens verfügt die Expertenfigur über statistisches Wissen und kann daraus die Wahrscheinlichkeit einer Ansteckung ablesen. Über ein solches statistisches Wissen verfügen sehr viele Expertenfiguren in den Agitgerichten. Die Zahlen und Statistiken abstrahieren die Informationen, machen sie

19 Demidovič, *Sud nad polovoj raspuščenost'ju*, S. 29. »Председатель. Скажите, тов. эксперт, права ли была Внучкина, что боялась получить венерическую заразу от Васильева, ведь он за последние годы, повидимому, совсем не имел сношений с проститутками? Эксперт. Совершенно права. Статистика II Московского венерологического диспансера указывает, что за последние годы мужчины стали реже пользоваться проституцией, и процент заражения от проституток пал до 30 %. Зато % заражений от так называемых свободных связей равен 59; 70 % больных вендиспансеров – женаты. Венерическая зараза в 68 % вносится в семью мужем. Заседатель (женщина). А права Внучкина, что не пускала Васильева к дочери? Эксперт. И здесь она права. Дети тяжело переносят отсутствие отца, и случайные его появления только нарушают их покой. Председатель. Почему болела Ида Козлова после аборта? Эксперт. Неопытная акушерка, очевидно, занесла ей заразу своими руками и инструментами, кроме того, оставила в полости матки головку плода, которая начала разлагаться. [...] По кровеносным и лимфатическим сосудам микробы попали в кровь и дали целый ряд гнойников по всему телу.«

aber gleichzeitig objektiv und potentiell nachzählbar, sichtbar und erklärbar.²⁰ Dabei verbinden die Zahlen und Statistiken den verhandelten Gerichtstheaterfall mit der aussertheatralischen Wirklichkeit, da sie den fiktionalen Einzelfall in einen gesellschaftlichen Gesamtkontext stellen. Zweitens verbindet der Experten-Arzt biologisches mit psychologischem Wissen: Vom Angeklagten geht nicht nur die Gefahr einer körperlichen Übertragung von Geschlechtskrankheiten aus, sondern ein Zusammentreffen des Vaters mit dem Kind kann sich darüberhinausgehend störend auf dessen Psyche auswirken. Drittens verfügt die Expertenfigur über den wissenschaftlich-mikroskopischen und »obduzierenden« Blick²¹: Sie sieht, was mit blossem Auge nicht sichtbar ist. Durch ihren Blick in die Gebärmutter und in die Blut- und Lymphgefässe kann sie die Bewegung der unsichtbaren Mikroben nachzeichnen und so die äusseren, sichtbaren Symptome der Krankheit auf eine missglückte Abtreibung zurückführen.

Der Gerichtsexperte kann also ganz unterschiedliche, entsubjektivierte Mikro- und Makroperspektiven einnehmen, die ihm einen objektiv-wissenschaftlichen Blick verleihen. Das Wissen wird also nicht nur vermittelt, sondern gleichzeitig werden durch die Art und Weise der Präsentation dieses Wissens Machteffekte erzeugt. Denn der Experte verfügt über Techniken des Sehens, die seinem Publikum nicht zur Verfügung stehen.

Zum Schluss des *Gerichts über sexuelle Unzucht* nimmt die Expertenfigur die Perspektive des Kollektivs ein und macht deutlich: Der Angeklagte hat mit seinem promiskuitiven Sexualleben nicht nur sich, den Frauen und deren Kindern geschadet, sondern stellt eine Last und Gefahr für »das gesamte Kollektiv« dar. Auf die Frage, was zum Verhalten des Angeklagten zu sagen sei, antwortet der Experten-Arzt Folgendes:

»Nur etwas, nämlich dass das Geschlechtsleben eines jeden nicht nur die Interessen des Mannes, der Frau und des Kindes betrifft, sondern sehr oft auch die Interessen anderer Bürger und natürlich immer die Interessen des Kollektivs als Ganzes. [...] Fremd sind ihm [dem Angeklagten, G. F.] die gesunden Grundzüge des Geschlechtslebens, die sogar für Tiere typisch sind. [...] Fremd ist ihm Treue, die sogar

20 Oder wie Theodore Porter in seinem Buch »Trust in Numbers. The Pursuit of Objectivity in Science and Public Life« schreibt, hat der Glaube an Zahlen auch mit Entscheidungsmacht zu tun, da der Anschein gemacht werden kann, dass etwas Aussenstehendes, Unparteiisches und Objektives entscheidet »A decision made by the numbers (or by explicit rules of some other sort) has at least the appearance of being fair and impersonal. Scientific objectivity thus provides an answer to a moral demand for impartiality and fairness. Quantification is a way of making decisions without seeming to decide.« Vgl. Porter, Theodore M. *Trust in Numbers. The Pursuit of Objectivity in Science and Public Life*. Princeton, New Jersey 1995, S. 8.

21 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das »richtige« Sehen«, S. 61-83.

für die allerstärksten, energievollsten Tiere, wie Löwen, Leoparden, Adler und viele mehr charakteristisch ist. [...] Vasil'ev trennt das Geschlechtsleben vom öffentlichen Leben und bemerkt nicht, dass ein unzüchtiges Geschlechtsleben ihn zur Erschlaffung und in den Zerfall treibt, wobei er nicht selten die Allerschwächsten von denen, mit denen er verkehrt, mit in den Untergang reisst.«²²

Der Experte argumentiert, dass aus Sicht des »Kollektivs als Ganzem« das »Geschlechtsleben« nichts Privates sein könne, da durch Promiskuität und deren Folgen nicht nur Arbeitskraft verloren gehe, sondern gleichzeitig durch die Verbreitung unsichtbarer Viren Mitmenschen ins Verderben getrieben würden.

Der Gerichtsexperte steckt die Norm ab, die mit dem »Natürlichen« verbunden wird und die schliesslich auch durch das Urteil des Gerichtsstücks bestätigt wird. Das Wissen der Expertenfigur zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es nicht nur für die Beurteilung des theatralen Gerichtsfalls Gültigkeit besitzt, sondern über das Theater hinaus Handlungsanleitung sein soll. Diese Norm findet sich bereits im Vorwort: Dort lobt Aron Zalkind, Psychiater und Autor des 1924 erschienenen berühmten Artikels »Die zwölf sexuellen Gebote des revolutionären Proletariats«, das *Gericht über sexuelle Unzucht*:

»Einen solchen Versuch, der es möglich macht, in einer lebendigen, szenischen Bühnenform das Wesen der hauptsächlichen Fragen der Sexualmoral zu durchdenken, kennen wir in der Literatur noch nicht. [...] Auf jeden Fall sind die Normen, die von der Autorin empfohlen werden, die allergesündesten für den besten Teil unserer proletarischen Jugend.«²³

Zalkind, der wenig später Vorsitzender der Abteilung Pädologie des Volkskommissariats für Bildungswesen wurde, macht keinen Hehl daraus, dass das Gerichtstheaterstück nicht »Normen« zur Diskussion stellt, sondern die Autorin – selbst eine Ärztin – durch das Stück »allergesündeste« Normen vermittelt.

22 Demidovič, *Sud nad polovoj raspuščenost'ju*, S. 30f. »Только одно, что половая жизнь каждого задевает не только интересы мужчины, женщины и ребенка, но очень часто и интересы других граждан и, конечно, всегда интересы коллектива в целом. [...] Ему чужды здоровые основы половой жизни, свойственные даже животным [...] Ему чужда верность, столь свойственная даже наиболее сильным, энергичным животным, как львы, леопарды, орлы и многие другие. [...] Василев как бы отделяет половую жизнь от общественной и не замечает, что распущенная половая жизнь толкает его к расслабленности и гибели, нередко увлекая в своем падении и наиболее слабых из тех, с кем он соприкасается.«

23 Ebd., S. 3. »Подобной попытки, дающей возможность в живой сценической, зрелищной форме продумать сущность основных вопросов половой морали, мы еще в литературе не имеем. [...] Во всяком случае те нормы полового поведения, которые рекомендуются автором, являются наиболее здоровыми для лучшей части нашей пролетарской молодежи.«

Dass die Autorin des *Gerichts über sexuelle Unzucht* selber Ärztin – und nicht etwa professionelle Schriftstellerin oder Literatin – ist, bildet keine Ausnahme. Gerade die Hygienegerichte, die ab 1922 und während der ganzen NEP-Zeit zur populärsten Form der Agitgerichte gehörten, wurden oft von medizinischen Fachpersonen verfasst, die zur vorrevolutionären Intelligenz gehört hatten und bereits in den Jahrzehnten vor der Revolution an Aufklärungskampagnen des »rückständigen Volkes« beteiligt gewesen waren.²⁴ Aber auch bei Agrargerichten oder Politgerichten gibt es grosse Parallelen zwischen Autorinnen und Autoren und Expertenfigur.

Die Gerichtsexpertenfiguren sind in den im Zuge von Aufklärungskampagnen aufgeführten Stücken gleichsam die in die Stücke vorverlagerte Autorenstimme und erinnern an auktoriale »Stellvertreterfiguren des biographischen Autors« im Theater, die Günther Mahal 1982 anhand von Bertolt Brechts Theater analysierte. Wie die von Mahal untersuchten Figuren, die die Intentionen und Autoritätsempfehlungen des Autors transportieren und »im Gegensatz zum ins Fiktionale ganz inkorporierten Erzähler des auktorialen Romans in doppelter Hinsicht ›expositorischer‹ und auf die aussertheatralische Wirklichkeit bezogener« sind, da sie auf die »alltägliche Lebenswelt des Publikums« zurückgreifen²⁵, stehen auch die Expertenfiguren in den Agitgerichten im Spannungsfeld von Inszenierung und Realität: Neben ihrer Funktion als »Stimmrohr« der Autorinnen und Autoren sollte die Rolle der Expertenfigur, wie etwa im 1926 erschienenen Ratgeber zur Inszenierung von Agitgerichten steht, »nie ›gespielt‹ werden«, vielmehr, so heisst es weiter, solle als Experte eine »wirklich sachkundige Person« hinzugezogen werden.²⁶ Im Idealfall konnte für diese Rolle etwa ein Arzt der örtlichen Sanitätsstation oder ein Agronom, der im Dorf bereits Vorlesungen zur neuen Felderwirtschaft gehalten hat, gewonnen werden, die dann auch in der Gerichtspause Fragen aus dem Publikum beantworten konnten.

In manchen Agitgerichten ufern die Expertenreden zu überlangen Exkursen aus. Teilweise wurden vermutlich ganze Expertenvorträge, die damals zu einem festen Bestandteil des Programms in den Arbeiterklubs gehörte, in die Agitgerichte integriert. Beispielsweise in Safonovs Agitgerichtsstück über die alte Dorfgeneration (*obščina*) von 1925 erstreckt sich der Vortrag des Experten im gedruckten Skript über mehr als sechzehn Seiten. Diesen Umstand rechtfertigt der Autor mit der Agitationskraft dieser Figur. Er merkt aber an, dass mit Unterstützung eines Agronomen gewisse Kürzungen am Text vorgenommen werden dürften.²⁷

24 Vgl. Wood, *Performing Justice*, S. 105-127 (Kapitel »Melodrama in the Service of Science«).

25 Mahal, Günther. *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel*. Tübingen 1982, S. 54.

26 Vilenkin, *Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne*, S. 11. »Роль эксперта никогда не должна ›играться‹. В качестве эксперта всегда следует привлекать действительно сведущего человека.«

27 Vgl. Safonov, *Sud nad obščinoj*, S. 6.

4.2.2 Der Experte: Eine ›Figur‹ des 19. Jahrhunderts

Gerichtsexperten sind indes keine Erfindung des Gerichtstheaters: Expertengutachten wurden in der russischen Justiz schon im 19. Jahrhundert eingesetzt. Während vor den grossen Justizreformen Expertengutachten bloss schriftlich eingeholt wurden, etwa in der Form von Autopsieberichten²⁸, regelte in Russland ab 1864 die »Vorschrift zum Strafgerichtsverfahren« (*Ustav ugovornogo sudoproizvodstva*) in den Paragraphen 325-326 den Einsatz von Experten vor Gericht:

»325. Sachkundige werden in den Fällen eingeladen, wenn für das genaue Verständnis der im Fall anzutreffenden Umstände spezielles Wissen oder Erfahrung in der Wissenschaft, Kunst, Handwerk, Gewerbe oder einem gewissen Gebiet gebraucht werden. 326. Als Sachkundige können eingeladen werden: Ärzte, Pharmazeuten, Professoren, Lehrer, Techniker, Künstler, Handwerker, Kassenverwalter und Personen, die durch länger anhaltende Beschäftigung spezielle Erfahrung in einem gewissen Amt oder Gebiet haben.«²⁹

Die Experten lieferten ab 1864 nicht mehr nur ihr Gutachten ab, sondern wurden in den öffentlichen Prozessen mündlich befragt. Die Einführung von Sachkundigen in die Gerichtspraxis ist in Zusammenhang mit der grossen Popularität der Wissenschaften im ausgehenden 19. Jahrhundert in ganz Europa zu sehen. Den Einsatz von oft humanwissenschaftlich gebildeten, mit rechtlicher Sanktionsgewalt ausgerüsteten Experten vor Gericht sieht der Historiker Raphael Lutz als Teil einer »Verwissenschaftlichung des Sozialen« in jener Zeit durch Disziplinen, die sich ihrem Selbstverständnis nach »naturwissenschaftlich« am Modell des »social engineering« orientierten.³⁰

Die liberale Elite der Jahrhundertwende wandte sich in grossen Zahlen Berufen wie Jurist oder Arzt zu und war dabei getragen von einem rationalistischen Glauben an die Macht der Wissenschaft, die imstande ist, die Welt zu formen und zu verwalten. Die Wissenschaft stand für die Reformisten der Jahrhundertwende sowohl für

28 Vgl. McReynolds, Louise. »Witnessing for the Defense«, S. 629.

29 *Ustav ugovornogo sudoproizvodstva 20. Nojabrja 1864 g.* auf der Website der Konstitution der Russischen Föderation, Link Geschichte. URL: [http://constitution.garant.ru/history/act1600-1918/3137/\[06.01.2020\]](http://constitution.garant.ru/history/act1600-1918/3137/[06.01.2020]) »325. Сведущие люди приглашаются в тех случаях, когда для точного уразумения встречающегося в деле обстоятельства необходимы специальные сведения или опытность в науке, искусстве, ремесле, промысле или каком-либо занятии. 326. В качестве сведущих людей могут быть приглашаемы: врачи, фармацевты, профессора, учителя, техники, художники, ремесленники, казначеи и лица, продолжительными занятиями по какой-либо службе или части приобретшие особенную опытность.«

30 Lutz, Raphael. »Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22 (1996), Nr. 2, S. 165-193, S. 167.

eine Möglichkeit der Kritik an den Zuständen in Russland als auch für die potentielle Lösung der sozialen und wirtschaftlichen Probleme.³¹ Mit der Mediatisierung und Popularisierung der öffentlichen Gerichtsprozesse nach den grossen Justizreformen begann im ausgehenden 19. Jahrhundert Expertenwissen aus den Gerichtsreden zu zirkulieren. Wie McReynolds schreibt, kamen viele Russinnen und Russen über den Gerichtssaal in Kontakt mit der modernen Wissenschaft, mit der Psychologie, Biologie und Soziologie. Das Gericht war also schon im 19. Jahrhundert ein Medium für neue wissenschaftliche Theorien, die dort ihre ganz konkrete Anwendung fanden.³² Laut McReynolds war die Praxis des Herbeiziehens von Experten vor Gericht, die psychologische und soziologische Gutachten verfassten, um den Grund für ein Verbrechen zu erklären, durch Dostoevskijs *Verbrechen und Strafe* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866) beeinflusst worden.³³ Zunehmend interessierte nicht nur die Frage, *ob*, sondern auch *warum* ein Verbrechen begangen wurde.

Der Glaube an die Wissenschaft war, wie Kenez schreibt, eng mit einem Aufklärungs- und Zivilisierungsnarrativ und der Mission von Sozialreformen und der Schaffung einer Zivilgesellschaft verbunden. Im Zentrum stand die Frage, wie das Wissen der Wissenschaft zu den Bauern und Arbeitern gebracht werden könne. Sowohl Liberale und als auch Marxistinnen und Marxisten zogen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bis zu den 1920er Jahren Wissenschaft, Rationalität und Aufklärung als Legitimationsrahmen für ihre Transformationsprojekte herbei, die sich nicht nur auf die Veränderung der sozialen und ökonomischen Strukturen, sondern insbesondere auf eine Veränderung des Menschen selbst konzentrierten.³⁴

Unmittelbar nach der Oktoberrevolution kam es in Russland zu einer Allianz zwischen den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und der neuen Macht: Die Idee, die Wissenschaft als Transformations- und Aufklärungsinstrument aus der Akademie in die Öffentlichkeit zu bringen, verband, wie James Andrews in seiner Monografie *Science for the Masses* beschreibt, die vorrevolutionären Wissenschaftler mit den Bolschewiki. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bekleideten im neuen Staat wichtige Ämter, ihre Ideen zirkulierten in Literatur und Presse und nahmen bedeutenden Einfluss in Parteidebatten, insbesondere wenn es um Fragen der »Aufklärung« der Bauern und Arbeiter ging.³⁵ Innerhalb des Programms der revolutionären Transformation im Zuge der grossen Aufklärungs- und Hygienekampagnen der 1920er Jahre hatten wissenschaftliche Experten

31 Beer, Daniel. *Renovating Russia. The Human Sciences and the Fate of Liberal Modernity 1880-1930*. Ithaca 2008, S. 11f.

32 Vgl. McReynolds, »Witnessing for the Defense«, S. 624 und 643.

33 Vgl. ebd., S. 631.

34 Kenez, Peter. *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge 1985, S. 5 und S. 26.

35 Andrews, James T. *Science for the Masses. The Bolshevik State, Public Science, and the Popular Imagination in Soviet Russia, 1917-1934*. Texas 2003, S. 6, 15, 44f.

eine Schlüsselrolle. Expertinnen und Experten sollten Analphabetismus, Religiosität und Aberglauben durch ihre Aufklärungskampagnen eliminieren. Dabei stand die Transformation des individuellen Verhaltens im Fokus dieser Kampagnen.³⁶ Wie Wood in Anlehnung an Stephen Frank schreibt, glich dieses Zivilisierungsprojekt der vorrevolutionären Intelligenz einer »internen Kolonisation«, die dann in der postrevolutionären Zeit unter anderem in Form der auf Hygieneaufklärung ausgerichteten Agitgerichte fortgeführt wurde.³⁷ Die wichtige Stellung der wissenschaftlichen Expertise in der postrevolutionären Gesellschaft floss auch in das 1922 kodifizierte neue Strafprozessrecht (*Ugolovno-processual'nyj kodeks RFSFR*) ein: An der Gerichtsexpertise wurde festgehalten.

4.2.3 Das Verschwinden des Gerichtsexperten aus dem Gerichtstheater

Ab Mitte der 1920er Jahre fällt im Gerichtstheater auf, dass der wissenschaftliche Gerichtsexperte als Figur mehr und mehr an Wichtigkeit verliert oder in den Stücken gänzlich fehlt. Für das Fehlen der zuvor so zentralen Figur geben einige Autoren konkrete Gründe an. Petrov und Vetrov schreiben in ihrem Ratgeber zur Inszenierung von Agitgerichten 1926 zu den »Experten« Folgendes:

»Darsteller mit einer solch wunderlichen Bezeichnung kann man in vielen gedruckten Agitgerichten finden. [...] Aber wir denken, dass es nicht nötig ist, Experten in die Agitgerichte einzubauen. Erstens können örtliche Spezialisten (Agronomen, Ärzte, Veterinäre u.a.) nicht immer für die Gerichtsinszenierungen gewonnen werden und man kann sie bei weitem nicht überall finden, zweitens verstehen unsere Zuhörer kaum, warum in der Hälfte des Gerichts plötzlich ein Arzt auftritt und anfängt eine Vorlesung über die Schädlichkeit von Alkohol zu halten.«³⁸

Die Autoren Petrov und Vetrov lassen nicht viel Positives an der Figur des »Experten«, sie nennen aber auch ganz praktische Gründe, warum der Einsatz von »örtlichen Spezialisten« nicht immer einfach sei. Die Marginalisierung der Expertenfigur

36 Vgl. Beer, *Renovating Russia*, S. 171f.

37 Frank, Stephen P. »Confronting the Domestic Other: Rural Popular Culture and Its Enemies in Fin-de-Siècle Russia«, in: Frank, Stephen P. und Mark D. Steinberg (Hg.). *Cultures in Flux: Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia*. Princeton 1994, S. 74-107, zit.n.: Wood, *Performing Justice*, S. 108.

38 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živaja gazeta v derevne*, S. 23f. »Исполнителя с таким мудреным названием можно найти во многих печатных агитсудах. [...] Но в агитсудах мы считаем введение экспертов необязательным. Во-первых местные специалисты (агрономы, врачи, ветеринары и пр.) не всегда могут быть привлечены к постановкам судов, да и далеко не всюду они найдутся; во-вторых, слушатели наши с трудом разберут, почему в середине суда вдруг выступил врач и стал читать лекцию о вреде пьянства.«

im Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre ist jedoch nicht nur auf organisatorische Probleme zurückzuführen. Und es ist auch keine rein innertheatralische Entwicklung. Vielmehr sah sich die wissenschaftliche Elite der frühsowjetischen Zeit, die massgeblich an den Aufklärungs- und Hygienekampagnen während der NEP-Zeit beteiligt war und die Gerichtstheaterstücke Mitte der 1920er Jahre – nicht zuletzt als Autorinnen und Autoren – prägte, Ende der 1920er Jahre massiven Attacken ausgesetzt. Bekleidete die Intelligenz, die noch zu grossen Teilen aus der vorrevolutionären intellektuellen Elite hervorgegangen war, zu Beginn der 1920er Jahre viele wichtige Ämter in der neuen sowjetischen Gesellschaft und konnte relativ ungestört forschen und arbeiten, so kam sie insbesondere nach dem Šachty-Prozess Anfang 1928 unter Beschuss.³⁹

Expertenfiguren als Vertreter ebendieser wissenschaftlichen Intelligencija wurden zur Zeit des ersten Fünfjahresplans so auch endgültig aus dem Gerichtstheater verbannt. Mit ihnen verschwand auch der Zweck der Stücke, die sich zur NEP-Zeit noch vornehmlich in den Dienst einer allgemeinen Volksaufklärung und der Vermittlung eines neuen rationalen Wissens gestellt hatten.⁴⁰

4.3 Neue Macht vor Gericht: Der Staatsanwalt als ›Experte‹

4.3.1 Neue Experten und Erstarkung der Staatsanwaltschaft

Die Expertenfigur verschwindet im Gerichtstheater nicht ersatzlos, vielmehr verschiebt sich das Expertenwissen des Gerichtsexperten auf eine Figur, deren Erstarkung sich im Verlauf der 1920er Jahre im Gerichtstheater förmlich beobachten lässt: den Staatsanwalt auf der Seite der Anklage. Petrov und Vetrov benennen diese Verschiebung in oben zitiertem Ratgeber ganz explizit. Sie raten zu folgendem Vorgehen: »Wenn sich ein örtlicher Arzt oder Agronom einverstanden erklärt, im Gericht aufzutreten, so ist es viel besser, ihm die Position des Anklägers oder des Verteidiger-

39 Vgl. Andrews, *Science for the Masses*, S. 135.

40 Das Verschwinden der Wissenschaft als aufklärerische Kraft entspricht den Anforderungen des Ersten Fünfjahresplanes. Denn im Zuge der durch den Plan angestossenen forcierten Industrialisierung, der Entkulakisierung und Zwangskollektivierung veränderte sich auch das von den Wissenschaftlern geforderte zu vermittelnde Wissen, das sich nun auch in den Dienst der sich entwickelnden Wirtschaft und Industrie zu stellen hatte. Gefragt war deswegen nun ein rein utilitaristisches, im Sinne der forcierten Industrialisierung anwendbares und nicht auf allgemeine Aufklärung abzielendes Wissen. Vgl. Andrews, *Science for the Masses*, S. 173.

gers zuzuweisen[...].⁴¹ Expertenwissen und Wissensautorität – von realen Personen in das fiktionale Theater hineingetragen – sind nun also an anderer Stelle gefordert: auf der Seite der Anklage oder seltener Verteidigung, je nach Fall und erwünschtem Urteil. Der Ruf nach dem Einsatz echter Experten in der Funktion des Anklägers oder Verteidigers findet sich in den späten Agitgerichten immer wieder. Während jedoch Experten-Verteidiger höchst selten sind, so finden sich viele Experten-Ankläger bzw. Experten-Staatsanwälte.

Ähnlich wie das Verschwinden der Gerichtsexpertenfigur aus dem Gerichtstheater lässt sich auch die Erstarkung der Figur des Staatsanwaltes nicht als rein innertheatralische, sondern vielmehr als gesamtgesellschaftliche Entwicklung erklären. Der Prozess der Formierung einer mächtigen Prokuratur, der seinen Kulminationspunkt während der Grossen Schauprozesse der 1930er Jahre in der Figur des Generalstaatsanwaltes fand, wurde im Verlauf der 1920er Jahre durch verschiedene Reformen des Justizsystems vorangetrieben.

Unmittelbar nach der Revolution war dieser Prozess noch undenkbar: Die in Russland von Peter I gegründete Staatsanwaltschaft galt als Hüterin der zaristischen Gesetze und damit als Machtinstrument der vorrevolutionären Elite.⁴² Erst mit Beginn der NEP setzte sich mehr und mehr die Idee einer »revolutionären Gesetzlichkeit« (*revolucionnaja zakonnost'*)⁴³ gegenüber dem alleinigen »revolutionären Rechtsbewusstsein« durch.⁴⁴ Michail Kalinin, formelles Staatsoberhaupt Sowjetrusslands und später der Sowjetunion, formulierte das veränderte Rechtsverständnis 1922 folgendermassen: »Bis zum jetzigen Zeitpunkt existierte nur eine Einstellung zum Recht: Was auch immer nicht der Stärkung der sowjetischen Macht diene, sollte zerstört werden. Aber jetzt haben sich die Zeiten geändert. Unsere grosse Aufgabe ist es, das Volk zum Lesen des Gesetzes zu bewegen.«⁴⁵ So wurde

41 Petrov und Vetrov, *Agitsud i živaja gazeta v derevne*, S. 24. »А если местный врач или агроном согласится выступить в суде, то гораздо лучше будет поручить ему обязанности обвинителя или защитника [...]«

42 Alle Autorinnen und Autoren, die in den 1920er und 1930er Jahren über die sowjetische Staatsanwaltschaft schreiben, betonen, dass die Prokuratur seit ihrer Gründung 1722 unter Peter I. bis zur Revolution als wichtiger Teil des zaristischen Systems der Machterhaltung der Zaren diene und allen »Werkstätigen« verhasst gewesen sei. Vgl. etwa Karpov, V. und S. Prigorov, *Sovetskaja prokuratura i revoljucionnaja zakonnost' na mestach*. Samara 1925, S. 4f.; Vyšinskij, Andrej, *Sovetskaja prokuratura i ee zadači*. Moskva 1934, S. 5f.

43 Revolutionäre Gesetzlichkeit/Gesetzlässigkeit/Legalität (*revolucionnaja zakonnost'*) umfasste nicht etwa nur die Idee von kodifizierten Gesetzen und wurde so auch von Rechtsnikhilisten wie Krylenko vertreten.

44 Vgl. Kossmann, *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*, S. 163.

45 Zitat vom »Vierten allrussischen Treffen der sowjetischen Justizfunktionäre« (»Četvertyj Vserossijskij sezd dejatelej sovetskoj justicij«) in Moskau 1922, zit.n. Abdulin, *Sudebnoe upravlenie v rossijskoj federacii (1917-1990gg.)*, S. 143. »До настоящего момента существовал только один подход к праву: что бы ни стояло на пути укрепления советской власти, оно должно

1922 eine eigene – wie alle anderen Bereiche der Justiz vorerst nicht professionelle – sowjetische Staatsanwaltschaft gegründet. Sie hatte dafür zu sorgen, dass die neu kodifizierten Gesetze, die nun die Interessen der Arbeiterinnen und Bauern schützen sollten, befolgt werden. Erst nach und nach gewann das neue sowjetische Organ jedoch an Einfluss und Macht.⁴⁶

Aufgabe der neu gegründeten Staatsanwaltschaft war es unter anderem, Arbeiterinnen und Bauern als öffentliche Ankläger in Strafprozessen zu gewinnen, wie es in einer Informationsbroschüre mit dem Titel *Was ist ein Staatsanwalt und wie sieht seine Arbeit im Dorfaus?* (*Kto takoj prokuror i ego rabota v derevne*, 1926) heisst:

»Nicht nur der Staatsanwalt kann vor Gericht die Anklage vertreten. Wir haben schon zu Beginn gesagt, dass die Sowjetische Macht alle Anstrengungen unternimmt, um alle Werktätigen in die Führung des proletarischen Landes, in den Aufbau des neuen Lebens einzubeziehen, gemäss den Geboten unseres grossen Lehrers und Weltführers aller Werktätigen, V. I. Lenin: Jede Köchin zu lehren, den Staat zu regieren. Die Sowjetische Macht lässt die fortgeschrittenen Arbeiter und Bauern als öffentliche Ankläger am Gericht teilnehmen. Zuständig für deren Gewinnung und für die Vorbereitung auf die Teilnahme bei Gericht ist ebenfalls der Staatsanwalt.«⁴⁷

Jede volljährige und »werktätige« Person konnte also im Strafgerichtsprozess die Seite der Anklage (und damit des Staates) verstärken. Ab Ende der 1920er Jahre wurde die Staatsanwaltschaft im Rahmen der Justizreformen erneut gestärkt – ein Prozess, der in den 1930er Jahren insbesondere im Zuge der Professionalisierung des gesamten Justizsystems⁴⁸ sowie einer erneuten Stärkung der »revolutionären Ge-

было быть уничтожено. Но теперь времена изменились. Нашей великой задачей является сделать так, чтобы народ почитал закон.»

46 Vyšinskij betont die Bedeutung der »Verordnung zur Gerichtsorganisation der UdSSR und der benachbarten Republiken« von 1924 für die Stärkung (und Zentralisierung) der sowjetischen Staatsanwaltschaft. Vgl. Vyšinskij, *Sovetskaja prokuratura i ee zadači*, S. 34.

47 Мокеев, Виктор. *Kto takoj prokuror i ego rabota v derevne*. Moskva 1926, S. 53. »Поддерживать на суде обвинение может и не только прокурор. Мы еще вначале говорили, что Советская власть употребляет всяческие усилия, чтобы привлечь к делу управления пролетарской страны, к строительству новой жизни всех трудящихся, следуя заветам нашего великого учителя и мирового вождя всех трудящихся В. И. Ленина: научить каждую кухарку управлять государством. Советская власть привлекает к участию в суде передовых рабочих и крестьян в качестве общественных обвинителей. Привлечение их к этой работе и подготовка их к участию в суде также лежит на обязанности прокурора.«

48 In dieser Zeit wurden wieder viele Rechtsfakultäten und Institute neu gegründet, wo ein neuer juristisch gebildeter Nachwuchs und mit ihm auch professionelle Anwälte herangezogen werden sollten. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 172f.

setzlichkeit« fortgesetzt wurde.⁴⁹ Das Recht wurde in der Idee der »revolutionären Gesetzlichkeit«, wie Eugene Huskey aufzeigt, zu einem wichtigen Instrument in der Hand des Staates – der zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Widerspruch zur Idee des Kommunismus gesehen wurde – stilisiert.⁵⁰ Staatsanwälte spielten als Hüter dieser Gesetzlichkeit eine äusserst wichtige Rolle: Das ganze Justizwesen wurde auf eine mächtige Staatsanwaltschaft ausgerichtet, die den Staat und die Gesellschaft vor »Angriffen« schützen sollte, während die Verteidiger eine formal eng definierte Rolle hatten.

An der erst im Verlauf der 1920er Jahre in die Agitgerichte eingebauten Figur des Staatsanwaltes lässt sich dieser Prozess beobachten. Sie wird insbesondere ab 1928 in den Agitgerichtsstücken, die im Zuge der Zwangskollektivierungs- und Entkulakisierungskampagnen verfasst wurden, zur dominanten Hauptfigur der Stücke.⁵¹ Mit der Verschiebung des Wissensmonopols und der autoritativen Perspektive vom Gerichtsexperten auf diese neue Figur verändert sich das gesamte Gerichtsdispositiv. Es entsteht eine Figur einer zentralisierten Macht, die Stimme des Staates, des Volkes und des Gerichts zugleich vorgibt zu sein.

4.3.2 Der Staatsanwalt: Kenntnis von der sowjetischen Gesetzlichkeit und Sichtbarmachen von Verbrechern

Mitten in der Entkulakisierungs- und Zwangskollektivierungskampagne publizierte der Autor Boris Andreev, der in den 1920er Jahre mehrere Agitgerichtsszenarien herausgegeben hat, eine Agitgerichtesammlung mit dem Titel *Für die Erhöhung des Ernteertrages und die Kollektivierung der Landwirtschaft (Za pod"ëm urožajnosti i kollektivizaciju sel'skogo chozjajstva, 1929)*⁵². Bereits der Titel zeigt, dass die darin enthaltenen Stücke unverkennbar in Zusammenhang mit den Zwangskollektivierungskampagnen Ende der 1920er Jahre stehen. Im ersten Stück *Gericht über die Agrargesellschaft (Sud nad zemel'noe obščestvo)* werden der Vorsitzende eines Dorfsowjets sowie ein so-

49 Insbesondere das Dekret vom 25. Juni 1932 »Über revolutionäre Gesetzlichkeit« (»O revoljucionnoj zakonnosti«) weitete die Kompetenzen der Staatsanwaltschaft erneut aus. Andrej Vyšinskij, selber später Hauptankläger in den Moskauer Schauprozessen, lobte dieses Dekret 1934 in seinem Buch »Die sowjetische Staatsanwaltschaft und ihre Aufgaben«. Vgl. Vyšinskij, *Sovetskaja prokuratura i ee zadači*, S. 35.

50 Huskey, Eugene. »A Framework for the Analysis of Soviet Law«, in: *Russian Review*, Vol. 50, No. 1 (1991), S. 53-70, hier S. 60.

51 Als Beispiele sind folgende Publikationen zu nennen: Andreev, Boris Petrovič. *Za pod"ëm urožajnosti i kollektivizaciju sel'skogo chozjajstva*. Moskva, Leningrad 1929; Indenbom, *Agrosudy, 1929*; Grigor'ev, *Sud nad dezertirovom pochoda za urožaj, 1929*.

52 Andreev, Boris Petrovič. *Za pod"ëm urožajnosti i kollektivizaciju sel'skogo chozjajstva*. Moskva, Leningrad 1929.

genannter Kulak »der systematischen Verletzung des Bodengesetzes nach Artikel 7 und 61«⁵³ angeklagt.

Andreev schreibt schon im Vorwort zu seiner Broschüre, dass es eine Expertise vor Gericht unbedingt brauche und einer Person anvertraut werden soll, »die sich speziell in dieser Frage auskennt, zum Beispiel ein Agronom«⁵⁴. Der »Experte« in allen Stücken in Andreevs Broschüre ist der »staatliche Ankläger«: Im ersten Stück wird er als »regionaler Agronom Genosse Pavlov« eingeführt. Verstärkt wird der staatliche Ankläger durch einen zweiten »öffentlichen Ankläger«, einen »Vertreter der städtischen Arbeitergesellschaft für das Bündnis von Stadt und Land«.⁵⁵

Nicht nur findet sich damit die Expertise auf der Seite der Anklage, die zudem gedoppelt wird, vielmehr fehlt in diesem Stück die Seite der Verteidigung gänzlich – ein Phänomen, auf das im folgenden Kapitel zur Figur des Verteidigers noch eingegangen wird.

Der staatliche Experten-Ankläger, der Agronom Pavlov, tritt mit einer an die ausufernden »Vorlesungen« von Expertenfiguren erinnernden, knapp neunseitigen Rede auf. »Klassisches« agronomisches Expertenwissen, ein Wissen der effizienten Felderwirtschaft oder der Schädlingsbekämpfung, wie es die Gerichtsexperten-Agronomen in früheren Agitgerichten vermittelten, fehlt jedoch in diesem Stück. Vielmehr ist der staatliche Ankläger ein Experte für die Entlarvung von Kulaken. Um seine Beurteilung des Falles zu untermauern, spricht der Ankläger in Andreevs Agitgericht fast durchwegs in der »Wir-Form«. Dabei rekuriert das »Wir« auf ein unbestimmt bleibendes Kollektiv, gegen das sich die Tätigkeit des Kulaken und seines Mittäters gerichtet haben soll.

»Ich sage, dass wir in jenem Moment, wo die Partei und die sowjetische Macht einen erbitterten Kampf für die Säuberung des sowjetischen Apparats von fremden Elementen, gegen die Verbiegung der Klassenlinie führen, nicht dulden können, dass Vorsteher der Dorfräte sich Kulaken an den Rock hängen. [...] Unsere ganze Öffentlichkeit, die ganze Energie, unsere ganze Arbeit im Dorf muss sich gegen den boshaften Einfluss von solchen Puzikovs [Name des Kulaken] richten.«⁵⁶

53 Ebd., S. 8.

54 Andreev, *Za pod'ëm urožajnosti*, S. 4 (Stück: *Sud nad zemel'nym obščestvom*). »Экспертиза на суде необходима. Она должна быть возложена на человека, специально изучившего данный вопрос, – к примеру, агронома.«

55 Ebd., S. 8.

56 Andreev, *Za pod'ëm urožajnosti*, S. 30. »Я заявляю, что в момент, когда партия и советская власть ведут жестокую борьбу за очищение советского аппарата от чуждых элементов, против искривления классовой линии, – мы не потерпим, чтобы председатели сельсовета плелись в хвосте у кулаков. [...] Вся наша общественность, вся энергия, вся наша работа в деревне должны быть направлены против зловредного влияния таких Пузиковых [...]«

Dabei referiert das unbestimmte ›Wir‹ nicht nur auf die Staatsmacht, sondern schliesst die ganze Dorfbevölkerung und mit ihr das anwesende (Theater-)Publikum potentiell mit ein. Puzikov, der Kulake, wird durch die Verwendung seines Eigennamens im Plural – ein beliebtes rhetorisches Mittel in den Agitgerichten zur Exemplifizierung – entindividualisiert und zu einem ›Phänomen‹ gemacht, das es zu bekämpfen gilt.⁵⁷ Anstatt sich auf kodifizierte Rechtstexte zu beziehen, wie dies der Staatsanwalt im eingangs zitierten Agitgericht über einen Kasernendieb tut, bezieht sich der Staatsanwalt in diesem Agitgericht auf die Parteilinie, die Klassenlinie und die Devisen des Fünfjahresplanes.⁵⁸ Der Ankläger rekapituliert in seiner propagandistischen Rede die hauptsächlichen Ziele und bisherigen Erfolge der forcierten Industrialisierung und landwirtschaftlichen Kollektivierung:

»Das Sowjetland ist unbeirrt auf die Bahn der Industrialisierung aufgestiegen, auf die Bahn eines gesteigerten Baus von Fabriken und Betrieben und einer Vergrößerung der bereits bestehenden Betriebe, auf die Bahn einer breiten Ausrüstung der Landwirtschaft mit verfügbaren landwirtschaftlichen Maschinen. Der durch den letzten Allunionskongress der Sowjets angenommene Fünfjahresplan zur Entwicklung der Landwirtschaft der UdSSR fasst bedeutendste Aufgaben zur Industrialisierung, zur Entwicklung des Sowjetlandes und zum sozialistischen Umbau der Landwirtschaft. Erfolgreich umsetzen können wir diesen Fünfjahresplan [...] nur in dem Fall, wenn neben der schnellen Entwicklung der Industrie auch unsere Landwirtschaft entwickelt und auf sozialistische Art umgebaut wird.«⁵⁹

57 Mehr dazu vgl. Kapitel 6 zur Angeklagtenfigur.

58 Das Fehlen von klaren Referenzen auf kodifiziertes Recht korrespondiert damit, dass die Zeit zwischen 1928 und 1932 als eine Zeit des verstärkten Rechtsnihilismus nach der grundsätzlich rechtspositivistischen Phase der NEP gesehen wird. Jedoch zeigen die Agitgerichte auch, dass der Rechtsnihilismus zur Zeit der Kampagnenjustiz und der Zeit der Entkulakisierung und Zwangskollektivierung bereits in den sogenannten Dirigismus der 1930er Jahre weist, für den charakteristisch ist, dass die marxistisch-rechtsnihilistische Position, die von einem Absterben des Staates und des Rechtes als Überbau und Repressionsinstrumente ausging, gänzlich verworfen wurde und Gesetze bzw. Gesetzlichkeit die zentralistische Staatsmacht stabilisieren sollten. Vgl. Huskey, »A Framework for the Analysis of Soviet Law«.

59 Andreev, *Za pod'ëm urožajnosti*, S. 24f. »Советская страна твердо встала на путь индустриализации, на путь усиленного строительства новых фабрик и заводов и расширения существующих, на путь широкого снабжения сельского хозяйства наличными сельскохозяйственными машинами. Принятый последним всесоюзным съездом советов пятилетний план развития народного хозяйства СССР намечает крупнейшие задачи по индустриализации советской страны и по развитию и социалистическому переустройству сельского хозяйства. Выполнить успешно этот пятилетний план [...] мы сумеем только в том случае, если наряду с быстрым развитием промышленности будет развиваться и перестраиваться на социалистический лад и наше сельское хозяйство.«

Das Entwicklungsgesetz des Fünfjahresplans ersetzt das durch den früheren Gerichtsexperten vertretene aufklärerische Entwicklungsnarrativ, das den unwissenden und ungebildeten Angeklagten zu transformieren suchte. Das Transformationsnarrativ bezieht sich nun gänzlich auf Industrie und Landwirtschaft. Angeklagt sind Ende der 1920er Jahre fremde oder feindliche »Elemente«, die den Entwicklungsplan »sabotieren«, und diese gilt es folglich zu beseitigen – so argumentiert der Ankläger. Dabei ist der Ankläger derjenige, der den Angeklagten als »Klassenfeind« vor Gericht entlarvt:

»Trotz aller seiner Tricks und Kniffe ist es ihm nicht gelungen, sein wahres Gesicht zu verbergen. Ziemlich deutlich hat er sich gegen die Kollektivierung, gegen die Melioration, gegen die Armenorganisationen; gegen sämtliche sowjetische Institutionen auf dem Dorf ausgesprochen. Vor uns wird ganz und gar deutlich unser Klassenfeind sichtbar.«⁶⁰

Auch der Staatsanwalt kann also Unsichtbares sichtbar machen, nicht aber durch den mikroskopischen Blick des naturwissenschaftlichen Experten, sondern durch den sprachlichen Akt der Entlarvung des Klassenfeindes oder Kulaken. Gleichzeitig ist – wie im Kapitel 6 zum Angeklagten noch ausgeführt wird – auch der Beweis für das Verbrechen ein sprachlicher: Der Kulak hat sich vor Gericht gegen die Sowjetunion ausgesprochen, was seine feindliche Einstellung gegenüber dem Staat gezeigt hat. Er ist hier der Inbegriff einer Figur, die es nicht aufgrund von (sichtbaren) Gesetzesverstößen, sondern aufgrund ihrer als antigesellschaftlich zu entlarvenden Einstellung zu exponieren gilt.

Im Gegensatz zum eingangs zitierten *Gericht über einen Kasernendieb* von 1926 geht es hier nicht (mehr) um die Vermittlung eines umfänglichen (juristischen) Wissens der neuen kodifizierten Rechtstexte. Trotzdem dreht sich die ganze Rede des Anklägers stets um die Frage, was in der Gesellschaft »geduldet« wird und was »mit der ganzen Härte der sowjetischen Gesetzhlichkeit« angegangen werden muss. Exemplarisch wird im Gerichtstheaterstück die Überwachung, Demaskierung und Verurteilung von klassenfeindlichen Elementen nachgestellt, zur Abschreckung

60 Andreev, *Za pod'ëm urožajnosti*, S. 29. »Наиболее характерным является выступление второго обвиняемого – представителя кулацких слоев [...]. Он очень ярко выражает настроения кулацкой части о[бщест]ва. Им – тем хуже, тем лучше. [...] Несмотря на все хитрости и уловки гр. Пузикова, ему не удалось скрыть свое истинное лицо. Он довольно четко высказался против коллективизации, против мелиорации, против организации бедноты; против всей советской общественности на селе. Перед нами совершенно отчетливо виден наш классовый враг.«

und Warnung der Zuschauerinnen und Zuschauer.⁶¹ Diese Warnung spricht als Erster der Staatsanwalt am Ende seiner Rede aus, gerichtet an die fiktionale Dorfbewölkerung, aber zweifellos auch an die anwesenden Theaterzuschauerinnen und -zuschauer:

»All das Negative, das durch den heutigen Gerichtsprozess festgestellt wurde, muss in der ganzen Härte der revolutionären Gesetzlichkeit verurteilt werden. Mit den Kulaken – das ist eine spezielle Angelegenheit, aber das Gericht muss die tatsächlich werktätige Bevölkerung der Gemeinschaft in aller Strenge warnen.«⁶²

Die »revolutionäre Gesetzlichkeit« stellt der Staatsanwalt in diesem Entkulakisierungs-Agitgericht als Waffe dar, mit der das Gericht gegen Kulaken vorgeht. Es scheint, dass es nur eine Perspektive, einen Zugriff auf das Gesetz gibt, und zwar denjenigen des Staatsanwaltes. Der Staatsanwalt spricht nicht nur aus der Perspektive des Staates, sondern er spricht auch im Namen des Gerichts. Damit offenbart er den Zusammenschluss von Staatsanwaltschaft und Gericht, Ankläger und Richter zu einer Gewalt, die sich in der Figur des Staatsanwalts zunehmend vereint. Nikolaj Krylenko, selber ab 1931 Generalstaatsanwalt der Sowjetunion und Hauptankläger in zahlreichen Schauprozessen, bewertete 1934 die nicht vorhandene Trennung von Staatsanwaltschaft und Gericht geradezu als Zeichen, dass ein Gericht gut arbeite. Denn die Aufgabe des Staatsanwalts sei die Kontrolle des Gerichts in der Verfolgung einer klaren Linie (*obščaja linija*) der Gerichtspolitik.⁶³

Die Staatsanwaltschaft sei zum Schutz der revolutionären Gesetzlichkeit gegründet worden, als »die Kanonen zu schweigen und das Gesetz zu sprechen anfang«, heisst es 1926 in einer Informationsbroschüre zur Staatsanwaltschaft.⁶⁴ Aus diesem Satz, der Mitte der 1920er Jahre die Verbindung zwischen der Gründung der Staatsanwaltschaft und der Wahrung von Gesetzlichkeit antönen sollte, lässt sich rückblickend die Monologizität herauslesen: Das Gesetz wird nicht (aus verschiedenen Blickwinkeln) ausgelegt, sondern es selbst spricht – nur aus einer Richtung. Und diesen Monolog spricht stellvertretend für das Gesetz der Staatsanwalt.⁶⁵

61 Die Warnung wird dann im Urteil nochmals festgehalten. Es heisst hier, dass alle Bürger gewarnt werden, dass sie, wenn sie das Agrominimum in der festgelegten Zeit nicht erfüllen, das Land, das ihnen der Staat zugesprochen hat, verlieren. Vgl. ders., S. 41.

62 Eršov, *Za chleb, za pjatiletku*, S. 32. »Все то отрицательное, что сегодняшним заседанием суда установлено, должно быть со всей строгостью революционной законности осуждено. С кулаками – разговор особый, но действительно трудящемуся населению общества суд должен дать строгое предупреждение.«

63 Krylenko, *Lenin o sude*, S. 41f.

64 Mokeev, *Kto takoj prokuror*, S. 14. »Замолкли пушки, начал говорить закон.«

65 Die gerichtliche Monoperspektive und Monologizität wird in diesen späten Gerichtstheaterstücken auch von der Verteidigung nicht durchbrochen. Mehr dazu im Kapitel 5.

Abbildung 8: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über den Arzt der Medizinsektion« (1926) von Boris Ginzburg



4.4 Fazit: Von der ›wissenschaftlichen Objektivität‹ zur Perspektive von ›oben‹

Die Autorinnen und Autoren des Gerichtstheatergenres hatten Anfang der 1920er Jahre die Möglichkeiten und auch die Macht juristischer Praktiken – ganz im Sinne von Foucault als Formen, »in denen unsere Gesellschaft Typen von Subjektivität definiert hat, Formen von Wissen und damit auch Beziehung zwischen Menschen und der Wahrheit«⁶⁶ – erkannt und suchten sie spielerisch im Gerichtstheater umzusetzen. Dabei nutzten sie zugleich die performativen – im Sinne von Performance und Performanz – Möglichkeiten und Freiheiten des Theaters als auch die Kraft des Gerichtsrituals in dessen prozessualer Hinführung auf ein im Moment des Aussprechens gültig werdendes performatives Urteil (als prototypischer performativer Sprechakt). Das Gerichtstheater sollte ein Ort sein, wo neues Wissen (re)produziert wurde, wo bestimmt wurde, was Devianz sei, und wie man sich in der neuen Gesellschaft verhalten sollte, was richtig und gerecht sei, wie man das richtige Bewusstsein erlangen könne und schliesslich wer in die Gesellschaft ein- und wer aus ihr ausgeschlossen werden sollte. Die Figuren des Experten und später des Staatsanwaltes waren Hauptfiguren in der Vermittlung dieses Wissens, das sich im Verlauf der 1920er Jahre wandelte.

Kehren wir nochmals zum Ausgangspunkt dieses Kapitels zurück, zu Atraškevičs *Gericht über einen Kasernendieb* aus dem Jahre 1926. Neu an diesem Gerichtstheaterstück war einerseits die strenge Orientierung an realen Gerichtsprozessen und die beinahe übertrieben anmutende Aufzählung von Paragraphen und Artikeln des Straf- und Strafprozessrechts, wobei das Theater als solches in dieser Anlage möglichst unsichtbar gemacht werden soll. Andererseits fand sich eine neue dominante Figur: die des Staatsanwaltes, der auf der inhaltlichen Ebene der Stücke das Wissen vertritt, das der Autor den Zuschauerinnen und Zuschauern zu vermitteln sucht: das Wissen von der sowjetischen Gesetzlichkeit. Dafür fehlt die aus früheren Stücken bekannte auktoriale, also vom Autor als direktes ›Sprachrohr‹ in das Stück eingebaute naturwissenschaftliche Expertenfigur. Sie wird durch einen ebenfalls auktorialen Experten-Staatsanwalt ersetzt. Im Gegensatz zu den (natur)wissenschaftlichen Gerichtsexperten äussert sich seine Expertise vor allem in einem Wissen über die zahlreichen Paragraphen des Straf- und des Strafprozessrechts, die er im Verlauf des Prozesses zur Beurteilung des Falles heranzieht und für das Publikum erläutert. Die Paragraphen vermitteln das Wissen über Devianz sowie die Regeln des Verhaltens vor Gericht bzw. in der (sowjetischen) Gesellschaft. Sichtbar wird so in der Figur des Staatsanwaltes die »Janusgesichtigkeit des sowjetischen Rechts«, wie sie Stephan Kossmann in Anlehnung an Dieter Pfaff nennt: Während die Machthaber mit einem flexiblen Begriff von Gesetz hantierten, galt für das Volk die strenge

66 Foucault, Michel. *Die Wahrheit und die juristischen Formen*. Frankfurt a.M. 2003, S. 12f.

Einhaltung gesetzter, positivistischer Gesetze.⁶⁷ Das zu Beginn der 1920er Jahre propagierte Rechtschöpfung war also bald nur den Machthabern vorbehalten.⁶⁸ Der Staatsanwalt erhält durch die Kenntnis der Gesetzlichkeit uneingeschränkte Deutungshoheit über den Fall.

Die Figur des Experten verfügt in den Aufklärungsgerichtsstücken der NEP-Zeit über ein anderes Wissen. Er leitet die Verhaltensregeln nicht aus Paragraphen, sondern aus Naturgesetzen und statistischen Datensätzen ab. Als gleichsam ins Stück eingebaute Autorenfigur vermittelte der Experte dem Publikum eine gültige, aufklärerisch-wissenschaftliche Beurteilung der Situation. Getragen von der Idee einer zivilisatorischen Mission verwendete der Experte in den Stücken seinen Wissensvorsprung auf diversen Gebieten gegenüber allen anderen Figuren als Instrument der ›Aufklärung‹: Durch die Sichtbarmachung des für die ungebildeten Bauern oder Arbeiter Unsichtbaren sollen die Figuren (und mit ihnen die Zuschauer) selbst einen Wandel zur Einsicht (und zum richtigen Urteil) durchmachen – einen Wandel, der immer wieder an ausgewählten Figuren exemplifiziert wird. Die Experten verweisen also stets auf die Möglichkeit der Transformation im Sinne einer Zivilisierung. Wie schon Julie Cassiday anhand der Agitgerichte zeigte⁶⁹, kann sich die transformative Wirkung des Gerichts an den Angeklagten exemplifizieren, die in den Stücken von anfänglichem Unwissen und Bestreiten der Schuld zu einem umfassenden Geständnis kommen und damit das dreiteilige Paradigma ›Geständnis, Reue, Reintegration‹ ermöglichen.

Die Figur des Staatsanwalts ist mit einer anderen Art der Transformation verknüpft, die Cassiday nicht berücksichtigt: der transformativen Macht der Verurteilung, die zum Tragen kommt, wenn das Gericht ein Ritual der Exklusion exerziert⁷⁰. Denn bei Weitem nicht alle Agitgerichte und vor allem nicht die Stücke in der Spätphase des Genres ab 1928 münden in der Reintegration des Angeklagten in die sowjetische Gesellschaft. An der Idee, dass gerade Urteil und Strafe machtvolle und ultimative Mittel der Transformation des Menschen und seines Verhaltens seien, par-

67 Vgl. Kossmann, *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*, S. 153.

68 Auf dem Höhepunkt des Stalinismus setzte sich endgültig ein autoritatives Rechtsverständnis durch und Gesetze wurden zum gesellschaftlichen Kontrollmittel des Staates erklärt. Vgl. Kossmann, *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes*, S. 166 und S. 170.

69 Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*.

70 Cassidays in *The Enemy on Trial* formulierte These, dass die Angeklagten in den Agitgerichten reintegriert werden, stimmt nur für die frühe Phase des Genres. Stets ist es in diesen Stücken die Rückständigkeit, die umgewandelt wird. Für die späten Agitgerichte hat Cassidays These aber keine Gültigkeit mehr. Hier dient das Gericht vielmehr einem Ausschlussritual: Devianz wird sichtbar gemacht und dann als Akt der Sabotage, der Antigesellschaftlichkeit oder Konterrevolution gewertet. Diese Anklage mündet in der Aussonderung des Verbrechers (aus dem Betrieb oder der Gesellschaft, je nach Schwere des Verbrechens). Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*, insbesondere ab S. 53f.

tizipierten viele Rechtswissenschaftler in den 1920er Jahren, wie Beer schreibt. Sie sahen Ausschluss und Zwangsrehabilitation (also etwa Arbeitslagerstrafen) sogar als Hauptinstrumente des Fortschritts und der Transformation der Gesellschaft.⁷¹

Bei der Verschiebung der auktorialen und autoritativen Perspektive auf den Staatsanwalt oder staatlichen Ankläger ändert sich auch der Zugriff auf die Subjekte. Der Staatsanwalt, der den überwachenden Blick des Staates auf seine Bürger repräsentiert, möchte als Vertreter der Anklage eine möglichst strenge Verurteilung des Angeklagten erreichen. Dabei ist er Experte der sowjetischen Ordnung. Die Sichtbarmachungstechnik der Demaskierung und Blossstellung von abweichendem Verhalten ersetzt das in den früheren Agitgerichten so wichtige und durch den Gerichtsexperten verkörperte Moment der aufklärerischen Erkenntnis.

Im Zuge der Verschiebung der Wissensmacht vom Gerichtsexperten auf den Staatsanwalt kommt es auch zu einer Verschiebung von der Peripherie hin zum Zentrum. Während bei den Expertenfiguren immer wieder das Lokale betont wird, also der Einsatz von den Dorfbewohnern bekannten Landärzten oder örtlichen Agronomen, ist der Staatsanwalt eine vom Zentrum her befugte Instanz. Zudem zeigt sich in der Verschiebung auch eine veränderte Funktion des Gerichtstheaters: Während zur Zeit der NEP das Gerichtstheater und mit ihm der Experte als Aufklärungsfigur die noch unwissenden Bauern und Arbeiter aufklären und in die neue Zeit überführen sollten, wird das Gericht(stheater) Ende der 1920er Jahre zum staatlichen Instrument der Disziplinierung und Säuberung. Geleitet wird der Prozess nun von der mächtigen Figur des Staatsanwalts, die die Angeklagten gezielt an den Pranger stellt und als Volksfeinde entlarvt.

Während dem Gerichtsexperten seine urteilsmächtige, objektiv-wissenschaftliche Perspektive dadurch zukommt, dass er im Gegensatz zu den anderen Figuren, etwa zu den Zeugen, verschiedene Perspektiven auf einen Fall einnehmen kann, vertritt der Staatsanwalt nur eine Perspektive, die Perspektive des Staates. In der totalitären Logik der Stücke wird diese Perspektive gleichzeitig als einzig mögliche, da einzig erlaubte Perspektive dargestellt, deren Gegenstück ja gerade vor Gericht steht. In dieser Logik eines gleichsam ›zwangskollektivierten‹ Blicks erübrigt sich auch die Rolle des Verteidigers, wie ich im Kapitel 5 zur Figur des Verteidigers zeige. Und auch der Richter und die Beisitzenden – in den Agitgerichten stets marginale Figuren – müssen die politische Linie des Staatsanwaltes verfolgen. Während im *Gericht über einen Kasernendieb* das Wissen des Staatsanwaltes von den kodifizierten Gesetzestexten ihm eine gewisse Autorität verleiht, er also aus der Kenntnis des gültigen Referenztextes eine autoritative Perspektive auf den Fall beanspruchen kann, wird in den späten Agitgerichten ab Ende der 1920er Jahre der Staatsanwalt selbst

71 Vgl. Beer, *Renovating Russia*, S. 203. Auf das Thema der Transformation wird im Kapitel 5 zur Figur des Verteidigers sowie im Kapitel 6 zur Angeklagtenfigur genauer eingegangen.

zu dieser Referenz. Ob der Staatsanwalt also noch kodifizierte Gesetzestexte hinzuzieht oder nicht, tangiert nicht seine Autorität, denn der Staatsanwalt selbst verkörpert die Stimme des Gesetzes und einen Blick, der den Verbrecher erkennt. Die durch den Staatsanwalt vollzogene Demaskierung des Verbrechers vor Gericht zeigt exemplarisch die Mechanismen der Überwachung, die noch vor dem eigentlichen Gesetzesverstoss greifen. Der Staatsanwalt demonstriert hier, mit Foucault gesprochen, der den Staatsanwalt als wichtige Institution der panoptischen Gesellschaft hervorstellte, seinen »Blick, ein Auge, das ständig auf die Bevölkerung gerichtet sein muss«, denn »seine erste und wichtigste Aufgabe ist es [...], die Menschen zu überwachen, bevor es zu einem Gesetzesverstoss kommt.«⁷²

Die späten Agitgerichte zeichnen ein Gericht, das den Gerichtsprozess nicht dazu nutzt, sich in Bezug auf ein Vergehen zu positionieren, sondern vielmehr wird der Angeklagte durch das Gericht verortet – meist im Aussen der Gesellschaft (als Saboteur, Konterrevolutionär, Abweichler), was dann durch das Urteil und die Strafe (die Aussonderung: Freiheitsstrafe, Lager, Erschiessung) bestätigt und vollzogen wird. Während es bei der Figur des Gerichtsexperten vor allem darum ging, im Sinne der Milieutheorie die Umstände der Tat offenzulegen, also etwa die soziale Welt, Alkoholismus, mangelnde Bildung, verderbliche Einflüsse aus dem Umfeld, Überbleibsel aus der vorsowjetischen Zeit, also alle »äusserlichen Faktoren, die aus dem Bürger einen ›Verbrecher‹ werden liessen«⁷³, wird der Angeklagte in der Spätphase Ende der 1920er Jahre vom Ankläger selber zum »äusserlichen Faktor« erklärt, der verderbliche Einflüsse auf die Gesellschaft ausübt und den es zu »überwinden« gilt.

72 Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S. 105f.

73 Vec, Miloš. »Die Seele auf der Bühne der Justiz. Die Entstehung der Kriminalpsychologie im 19. Jahrhundert und ihre interdisziplinäre Erforschung«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Nr. 30 (2007), S. 235-254, hier S. 240. Vec geht vor allem der Disziplin der Kriminalpsychologie nach, die im 19. Jahrhundert aufkam. Obwohl die Experten im Gerichtstheater nie Psychologen sind, sondern stets klassische Naturwissenschaftler, haben sie denselben Fokus in der Beurteilung des Falles.

5. VERTEIDIGEN

Vom agonalen Disput zur Abschaffung der Verteidigerfigur

5.1 Einleitung: Gerichtstheater als Wettstreit zwischen Anklage und Verteidigung

Im Vorwort des zu Beginn der 1920er Jahre in Tver' herausgegebenen Hygienestücks *Gericht über die Schnapsbrenner* schreiben die Autorin Lidija Vasilevskaja und der Autor Lev Vasilevskij den Figuren des Staatsanwalts und des Verteidigers die »ganze emotionale, dramatische Seite des Prozesses«¹ zu:

»Gerade sie beide sind dafür zuständig, dass das Interesse im Saal nicht nachlässt und die Begeisterung der Zuschauer nicht erlischt. Es ist sehr wichtig, am Element des Kampfes und Wettstreits zwischen der Anklage und der Verteidigung aufrechtzuerhalten, wie es in diesem Prozess der Fall ist. Ohne Grobheit und gegenseitige Anschuldigungen im Text ist es möglich, die Atmosphäre des Wettstreits und Kampfes durch Intonation und Gestik aufrechtzuerhalten.«²

Mit dem »Element des Kampfes und Wettstreits« referieren die Vasilevskis, die vermutlich als Ärztin und Arzt tätig waren, wobei Lev Vasilevskij zusätzlich Schriftsteller und Theaterkritiker war, auf das, was Gericht und Theater seit der Antike verbindet: den Agon. Im altgriechischen Drama bezeichnete der Agon zunächst das Streitgespräch zwischen einem Protagonisten und einem Antagonisten und weitete sich später auf den für jedes Drama charakteristischen Konflikt aus. In der Gerichtsrede dagegen war der Agon ein Grundprinzip der Beweisführung, als sprachlicher

1 Vasilevskie, *Sud nad samogonščikami*, S. VII. »Громадное значение имеет выбор прокурора и защитника. [...] в руках прокурора и защитника – вся эмоциональная, драматическая сторона процесса.«

2 Ebd., S. VII. »Именно на них обоих лежит обязанность поддерживать напряженность интереса в зале, не давать угаснуть под'ему слушателей. Очень важно поддерживать между представителями обвинения и защиты элемент борьбы и состязания, как это имеет место в настоящем процессе. Без резкостей и взаимных обличений в тексте – можно интонациями и жестом поддерживать эту атмосферу состязания и борьбы.«

Kampf zwischen Verteidigung und Anklage ausgetragen, die als rhetorische Gegner versuchten, den (Schieds-)Richter auf ihre Seite zu ziehen. Die agonale Struktur verbindet also Theater und Gericht schon immer und auch dann, wenn es sich um zwei grundsätzlich getrennte Sphären handelt.³

Der Kampf zwischen Ankläger und Verteidiger bildet für die Vasilevskis die Grundlage des Gerichtstheaters: Der Wettstreit und die mit ihm zumindest suggerierte Kontingenz des Ausgangs erzeugen die Spannung des Gerichtstheaters. Agonales und theatrales Dispositiv, die Cornelia Vismann in *Medien der Rechtsprechung* als zwei Grunddispositive der Rechtsprechung gegenüberstellt und über die sie schliesslich auch das ›blosse‹ Theater vom Gericht unterscheidet,⁴ kommen im sowjetischen Gerichtstheater zusammen und bedingen sich gegenseitig.

Im vorliegenden Kapitel möchte ich zeigen, dass die Figur der Verteidigung in der postrevolutionären Zeit eine Schlüsselfigur war, anhand derer grundlegende rechtstheoretische Fragen verhandelt wurden. Als Inbegriff der grossen Justizreformen von 1864 und der neuen Verfahren der Kontradiktion als Teil der angestrebten Gewaltenteilung war der Strafverteidiger in Russland seit seiner Einführung eine politisierte Figur, die im Verlauf der 1920er Jahre wiederholt Gegenstand von Gerichtsreformen war. Das Agitgerichtstheater experimentierte mit der Figur der Verteidigung, antizipierte und formte die Figur diskursiv mit. Als Figur, die den gerichtlichen Wettstreit, den Agon, mitträgt, ist sie aber auch eine Schlüsselfigur für die Frage nach der Theatralität – sowohl des Gerichts als auch des Gerichtstheaters. Anhand der Figur der Verteidigung im Gerichtstheater möchte ich nachzeichnen, wie das Genre zwischen agonalem Prinzip und zunehmend total(itär)er Inkriminierung jeglichen Widerspruchs changierte.

5.2 Der Verteidiger als Figur des Disputs

5.2.1 Die Geburt des Verteidigers 1864 als Figur des Politischen

Das kontradiktorische Gerichtsverfahren und mit ihm das agonale Prinzip war auf dem Gebiet des russischen Reiches ein noch junges Verfahren. Eingeführt wurde der Streitprozess als eine der grossen Neuerungen der Justizreform von 1864 unter Zar Alexander II., als das gesamte Gerichtswesen reformiert und die Grundlage für

3 Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*, S. 8.

4 Vgl. Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, insbesondere S. 19ff., S. 72, S. 81. Am agonalen Dispositiv macht Vismann gerade den Unterschied des Gerichtsprozesses zu ›blossem‹ Theater fest, denn jeder (Straf-)Gerichtsprozess läuft auf ein performatives Urteil hinaus, das den Status einer Person verändert, je nachdem ob der binäre Entscheidungsmodus, der sich aus dem agonalen Dispositiv ableitet, zu Verurteilung oder Freispruch führt.

ein unabhängiges Justizsystem geschaffen wurde. Vor den Reformen konnten lediglich in Zivilprozessen Privatpersonen – meistens ohne jegliche juristische Bildung – als Rechtsbeistand fungieren. Dabei gab es in den Strafprozessen vor den Reformen, wie der Historiker Jörg Baberowski schreibt, »keinen Raum für die Verteidigung des Angeklagten«⁵. In den vor 1864 gängigen Inquisitionsverfahren trug alleine die Anklagebehörde alle nötigen Informationen zusammen und übernahm auch die Aufgaben der Verteidigung. Neben der Einführung des kontradiktorischen Streitprozesses gehörten die Schaffung von Geschworenengerichten (*sud prisjažnych*) und das Prinzip der Mündlichkeit und Öffentlichkeit der Prozesse zu den wichtigsten Neuerungen der Gerichtsreformen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit der Einführung des neuen Strafverfahrens kam es auch zur Gründung des ersten professionellen Anwaltstandes (*advokatura*) im russischen Reich.⁶ Man kann also das Jahr 1864 als Geburtsjahr der Strafverteidigung im russischen Gerichtswesen bezeichnen. Mit der Einführung des neuen Strafverfahrens hatten viele Reformen, wie Louise McReynolds schreibt, eigentlich nicht die Einführung eines wirklich kontradiktorischen Prozesses intendiert, vielmehr hatten sie ein System vor Augen, in dem

»[...] the prosecution and defense would work together to establish the ›truth‹ about what had transpired. Their positivist intentions had not anticipated the evolution of a genuinely adversarial courtroom: a forum at which the two sides presented competing rather than complementary narratives of the same event, because the lawyers' responsibility had become to persuade jurors to choose sides.«⁷

Mit dem neuen Gerichtsverfahren und der Einführung des gerichtlichen Parteisystems war also in der zaristischen Autokratie – teilweise unfreiwillig – ein Raum geschaffen worden, in dem eine öffentliche Verhandlung kontroverser Positionen möglich geworden war. Der Strafverteidiger wurde in diesem gerichtlichen Verhandlungsraum zunehmend zu einer Figur der Opposition und Kritik am autoritären Staat, wie Baberowski ausführte: »Viele Juristen der damaligen Zeit sahen in den Justizeinrichtungen, vornehmlich den Geschworenengerichten und der Advokatur, nicht nur reine Rechtsprechungs- oder Verteidigungsorgane, sondern zugleich den Keim einer konstitutionellen Ordnung.«⁸ Freidenkende Juristen, die

5 Baberowski, Jörg. »Geschworenengerichte und Anwaltschaft: Ein Beitrag zur Erforschung der Rechtswirklichkeit im ausgehenden Zarenreich«, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge, Bd. 38, H1 (1990), S. 25-72, hier S. 49f. Nicht nur Anwälte mit juristischem Studium, sondern auch Laien waren durch die Reformen berechtigt, die Rolle der Verteidigung einzunehmen.

6 Vgl. Dmitrievskij, »Teatr i sud v prostranstve totalitarnoj sistemy«, S. 408.

7 McReynolds, »Witnessing for the Defense«, S. 622.

8 Baberowski, »Geschworenengerichte und Anwaltschaft«, S. 56.

sich nicht in den Staatsdienst des autoritären Regimes stellen wollten, wurden zu Rechtsanwälten und verstanden sich fortan als »Verteidiger der Individualrechte gegenüber der Allmacht der Autokratie.«⁹ Dabei gestattete der Berufsstand des Anwalts die freie Rede und ermöglichte damit im Rahmen der Gerichtsprozesse anhand eines exemplarischen Falles öffentlich Kritik an der zaristischen autokratischen Regierung zu üben. Oft nutzten Anwälte die Strafprozesse, um auf Missstände hinzuweisen und eine andere Perspektive – eine Perspektive von unten – zu etablieren. Baberowski sieht die Politisierung des Gerichtsraumes als Grund, weshalb rein juristische Argumente oft in den Hintergrund traten und die Verteidiger das Gericht als Bühne nutzten, um allgemein gesellschaftliche, moralisch-politische Argumente anzubringen.¹⁰ Vermutlich war es aber auch auf das System der Geschworenengerichte zurückzuführen, dass auf das Gesetz abzielende positivistisch-rationalistische Argumente weniger Erfolg hatten.¹¹

Die Gerichtsprozesse erfuhren durch die Einführung des Prinzips der öffentlichen Anhörung und des agonistischen Streitprozesses von 1864 zudem eine starke Medialisierung und Theatralisierung. Der Gerichtsraum wurde zum populären, nicht selten melodramatisch aufgeladenen Forum, über das die Zeitungen gerne und oft berichteten. Vornehmlich Verteidigerreden wurden des Öfteren abgedruckt, wodurch Inhalte zirkulieren konnten, die die Zensur normalerweise nicht passiert hätten.¹² Wie Vitalij Dmitrievskij zeigt, gelangten das Gerichtspersonal und mit ihm vor allem Strafverteidiger zu Bekanntheit und wurden wie Schauspieler oder Sänger verehrt. Zudem wurde das Gericht in dieser Zeit immer öfters literarisiert und zum beliebten Schauplatz von Theaterstücken und Erzählungen, da viele Schriftsteller im Gericht dienten oder zumindest regelmäßig öffentliche Gerichtsprozesse besuchten.¹³

9 Ebd., S. 57.

10 Vgl. ebd., S. 62.

11 McReynolds zeigt das in ihrer Analyse von drei verschiedenen Gerichtsprotokollen aus den Jahren 1866, 1879 und 1894, bei denen jeweils ganz ähnliche Fälle verhandelt wurden (angeklagt wurden Frauen, die ihre Männer erschossen hatten). McReynolds konzentriert sich dabei auf die Argumente der Verteidiger und zeigt auf, dass es besonders auf das System des Geschworenengerichts zurückzuführen ist, dass die positivistisch-rationalistische Argumentationsweise, die der Verteidiger im allerersten Fall 1866 an den Tag legt, scheitert. Seine Argumente, es würden klare Fakten zur Verurteilung seiner Mandantin fehlen, die Zeugenaussagen seien widersprüchlich und bereits bei der Voruntersuchung sei gegen diverse Gesetzes- und Prozessvorschriften verstossen worden, vermögen die Jury nicht zu überzeugen. Vgl. McReynolds, »Witnessing for the Defense«, S. 625f.

12 Vgl. McReynolds, »Witnessing for the Defense«, S. 624 und 635; Baberowski, »Geschworenengerichte und Anwaltschaft«, S. 58.

13 Vgl. Dmitrievskij, »Teatr i sud v prostranstve totalitarnoj sistemy«, S. 407-410. Dmitrievskij geht in seinem Artikel auf Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein, die sich für das

Das Gericht stand seit der Gerichtsreform von 1864 für einen Raum, wo gesellschaftspolitische Konflikte und Widersprüche ausgetragen wurden, die sonst keine Öffentlichkeit kannten. Unter Berufung auf die Theorie der »Agonistik« von Chantal Mouffe, einer belgischen Politologin, lässt sich argumentieren, dass dadurch ein Raum für das »Politische« geschaffen wurde. Denn das Wesen des »Politischen«, wie von Mouffe beschrieben, besteht gerade darin, dass es von Widersprüchen und Konflikten geprägt ist und somit der antagonistischen Dimension entspricht, die in allen menschlichen Gesellschaften vorhanden ist.¹⁴

Obwohl Mouffe die Theorie der Agonistik liberalen Positionen in demokratischen Systemen gegenüberstellt, die stets »im Widerstreit der Interessen einen Kompromiss«¹⁵ suchen, lässt sich die Frage nach der »Agonistik« und Räumen des »Politischen« auch in nicht-demokratischen Systemen stellen: Hier ist das Agonistische aber nicht ein Gegenmodell zu einer liberalen Idee von Konsens als Überwindung von Widerspruch und Konflikt konkurrierender hegemonialer Projekte, sondern zu einem hegemonial-autoritären Staat, der keine anderen Perspektiven zulässt und alleinige Deutungsmacht beansprucht.¹⁶

Ich möchte argumentieren, dass das Gericht im russischen Reich durch die Einführung des Streitverfahrens in den grossen Justizreformen des 19. Jahrhunderts und damit durch die Reaktivierung des antiken agonalen Prinzips überhaupt zu dem agonalen Raum des »Politischen« in Mouffes Sinne schlechthin wurde. Verkörpert wurde das neue agonale Prinzip der Prozesse durch die von den Reformen hervorgebrachte Figur des Verteidigers, die den Gerichtsprozessen ihre Dramatik verlieh und zu deren Medialisierung beitrug, wodurch Politik, Theater, Literatur und Gericht näher zusammenrückten. Der Verteidiger konnte sich in den Strafprozessen als Verteidiger des Volkes in Szene setzen und direkt an das Gewissen und Rechtsbewusstsein der Geschworenen – als Teil ebenjenes »Volkes« – appellieren. Und die Seite der Verteidigung schien immer erfolgreicher zu werden: Die Zahl der Freisprüche durch Geschworenengerichte stieg, wie Baberowski zeigt, seit den Reformen bis zum Moment der Abschaffung der Geschworenengerichte durch die Bolschewiki 1917 kontinuierlich an.¹⁷

Gericht interessierten und dieses auch zum Thema ihrer Texte machten, wie Lev Tolstoj, Aleksandr Ostrovskij oder Aleksandr Suchovo-Kobylin.

14 Mouffe, Chantal. *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin 2016, S. 22.

15 Ebd., S. 31.

16 Sylvia Sasse führt Mouffes Begriff der Agonistik in Zusammenhang mit dem russischen Aktionskünstler Pëtr Pavlenskij (1984) ins Feld, der reale Gerichtsverhandlungen gegen ihn und seine Kunst geradezu als »idealen Schauplatz« seiner politischen Kunst nutzt. Vgl. Sasse, »Kunst vor Gericht, Kunst im Gericht und Kunst als Gericht«, S. 219.

17 Vgl. Baberowski, »Geschworenengerichte und Anwaltschaft«, insbesondere ab S. 37f.

5.2.2 Das Problem der Advokatur nach 1917

Die Idee vom Gericht als agonalem Raum des Politischen findet sich nicht nur in der florierenden Debattierkultur vor der Revolution, wo oft gerichtsähnliche theatrale Diskussionen geführt wurden, sondern auch in der ersten Zeit nach 1917. Der Boom des Agitgerichtstheaters, so meine These, ist auch eine Folge einer noch aus der vorrevolutionären Zeit mitgebrachten emphatischen Bejahung des Gerichts als Ort, wo Dinge – nicht zuletzt auch das neue Recht – öffentlich kontrovers diskutiert und Konflikte des postrevolutionären Alltags ausgehandelt werden konnten. Zugleich ist im Gericht(stheater) stets schon die Idee angelegt, den agonistischen, multiperspektivischen Raum durch das performative Urteil in einen eindeutigen Raum des Konsenses zu überführen: In jedem Gerichtsverfahren wird der Widerspruch schliesslich zugunsten eines Urteilsspruchs aufgelöst. Gerade die Mischung aus offener konflikthafter Aushandlung all jener Fragen, die in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution gänzlich offen und ungeklärt waren, und Überführung in eine abschliessende eindeutige Ordnung trug zur Popularität des Gerichtstheaters bei.

Zugleich wurde, wie die Historikerin Tanja Penter schreibt, in der postrevolutionären Zeit das grundsätzliche Prinzip der Gewaltenteilung im Justizwesen, das aus der Reform von 1864 hervorgegangen war, in Frage gestellt.¹⁸ Das temporär wieder eingeführte Recht wurde in der Übergangsphase zum Kommunismus als »Funktion des Staates«, als Instrument in den Händen der herrschenden Arbeiterklasse zur Brechung des Widerstands der Bourgeoisie und anderer Klassen gesehen. Die Gerichte waren Teil der »organisierten Gewalt«, die dieses Recht schützen sollten – so wie früher das Recht und die Gerichte die zaristische Autokratie garantieren sollten.¹⁹

18 Vgl. Penter, Tanja. »Öffentlichkeit und Rechtsprechung unter der frühen Sowjetmacht. Der Prozeß gegen den ›Južnyj Rabočij‹ in Odessa 1918«, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge, Bd. 50, H. 4 (2002), S. 558–576, hier S. 560f.

19 In der Verordnung des Volkskommissariats für Justiz, leitende Grundsätze des Strafrechts der RSFSR vom 12. Dezember 1919 stand: »Erst nach endgültiger Brechung des Widerstandes der gestürzten Bourgeoisie und der Zwischenklassen und nach Vollendung des kommunistischen Gebäudes wird das Proletariat auch den Staat der organisierten Gewalt zerstören und das Recht als Funktion des Staates. [...] Das Recht ist das System (die Regelung) der gesellschaftlichen Beziehungen, das den Interessen der herrschenden Klassen entspricht und geschützt wird von deren organisierter Gewalt. [...] Das Sowjetstrafrecht hat zur Aufgabe, dasjenige System der gesellschaftlichen Beziehungen durch Unterdrückung zu schützen, das den Interessen der Arbeitermasse entspricht, die sich während der Periode der Diktatur des Proletariats in der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Kommunismus als herrschende Klasse organisiert hat«, zit. und übers. nach: Freund, Heinrich (Hg.). *Strafgesetzbuch, Gerichtsverfassungsgesetz und Strafprozessordnung Sowjetrusslands*. Mannheim, Berlin, Leipzig 1925, S. 90. An diesem Prinzip hielt auch die Präambel des ersten kodifizierten Strafgesetzbuchs der RSFSR

Trotzdem hielten die Bolschewiki, derweil 1917 die Geschworenengerichte abgeschafft wurden,²⁰ am kontradiktorischen Verfahren der Strafprozesse grundsätzlich fest.²¹ So erklärte das erste kodifizierte Strafrecht von 1922 die Verteidigung als obligatorisch, wenn im Gerichtsprozess ein Ankläger auftritt.²²

Wie genau der kontradiktorische Prozess und insbesondere die Rolle des Verteidigers aussehen sollten, trieb die neue Regierung in den ersten Jahren um. Heinrich Freund schrieb in der Einleitung zur deutschen Herausgabe des sowjetrussischen Strafgesetzbuches 1925 über die Advokatur Folgendes:

»Wohl kaum eine Frage der Justizorganisation hat der Sowjetregierung so große Schwierigkeiten bereitet, wie die Lösung des Problems der Advokatur. Immer und immer wieder hat die Gesetzgebung sich mit dieser Aufgabe befasst. Durch das erste Dekret vom Gerichtswesen war die ›Institution der vereidigten und privaten Advokatur‹ beseitigt worden. Das war eine notwendige Folge der Beseitigung der alten Gerichte, als deren Bestandteil die Advokatur mit Recht angesehen wurde.«²³

Die Abschaffung des unabhängigen professionellen Anwaltstandes ging mit der allgemeinen Entprofessionalisierung des gesamten Gerichtswesens einher. Das erste Dekret legte jedoch nicht genau fest, wer im Prozess als Verteidiger auftreten durfte. So waren es oft die bisherigen professionellen Anwälte, die weiterhin die Verteidigung vor Gericht übernahmen. Das zweite Gerichtsdekret vom Februar 1918²⁴ schränkte die Möglichkeit, als Vertreter der gesellschaftlichen Anklage (*obščestvennoe*

und der UdSSR vom 1. Juni 1922 insofern fest, als dass das Recht zum »Schutz der Arbeiter- und Bauernregierung und der revolutionären Rechtsordnung gegen deren Übertreter und gegen gemeingefährliche Elemente« diene. Vgl. ebd., S. 97.

20 »Dekret o sude 22 nojabrja (5 dekabrja) 1917 g.«, in: Institut istorii, Institut marksizma-leninizma (Hg.). *Dekrety Sovetskoi vlasti*, T. 1. Moskva 1957, S. 124-126, hier S. 125.

21 Neben dem Ermittlungsverfahren, bei dem es eine Voruntersuchung durch den Untersuchungsrichter gab und ein Gerichtsprozess stattfand, in dem die Staatsanwaltschaft und der Verteidiger vor dem Richter und den Beisitzenden argumentierten, folgten laut Solomon eine grosse Zahl der Gerichtsprozesse in den 1920er Jahren einem stark vereinfachten Ablauf, bei dem es bloss eine Polizeiuntersuchung und dann eine Verhandlung ohne Anklage und Verteidigung gab. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 43f.

22 Freund, *Strafgesetzbuch*, S. 54. Grundsätzlich obligatorisch bedeutete, dass der Angeklagte auf die Zuziehung eines Verteidigers verzichten konnte. Friedrich-Christian Schröder interpretiert die Reformen ab 1917 dahingehend, dass im streitigen Verfahren der Bolschewiki »allerdings auf die Trennung der Funktionen der Anklage und der Entscheidung unter Anerkennung des Rechts auf Verteidigung reduziert« wurde. Vgl. Schröder, Friedrich-Christian, »Strafrecht und Strafprozessrecht«, in: Nussberger, Angelika (Hg.). *Einführung in das russische Recht*. München 2010, S. 313-344, hier S. 331.

23 Freund, *Strafgesetzbuch*, S. 36f.

24 »Dekret o sude No 2, 15 fevralja 1918 g.«, in: *Dekrety Sovetskoi vlasti*, S. 466-474.

obvinenie) und der gesellschaftlichen Verteidigung (*obščestvennaja zaščita*) zu fungieren, auf Personen aus einem sogenannten »Kollegium der Rechtsbeistände« (*kolleģija pravozastupnikov*) ein, in das man durch die Arbeiter-, Soldaten- und Bauernräte gewählt werden konnte (Art. 24 und 25). Verteidiger und Ankläger wurden somit aus demselben Kollegium gewählt und es wurde von Fall zu Fall entschieden, ob eine Person in einem Prozess auf der Seite der Anklage oder der Verteidigung auftrat – Hauptsache war, dass die gewählten Personen im Sinne der Partei das »richtige« Rechtsbewusstsein hatten.²⁵ Die NEP-Zeit, die einen Aufschwung rechtspositivistischer, legalistischer Positionen in der Justiz zur Folge hatte,²⁶ löste das »Problem der Advokatur« schliesslich mit gewissen Zugeständnissen an den vorrevolutionären Anwaltstand.²⁷

Die Seite der Verteidigung hatte so nach der Revolution weiterhin die Aufgabe, im kontradiktorischen Strafprozess die Rechte der Angeklagten zu verteidigen. Die Rolle der Opposition zum Staat, die der Strafverteidiger vor der Revolution für sich beanspruchen konnte, musste nach der Revolution eine fundamentale Umdeutung erfahren. Die postrevolutionären Gerichtstheaterstücke verhandeln – wie ich im Folgenden zeigen möchte – anhand dieser Figur und ihrer Position im Gerichtsdispositiv ebenjene Fragen nach Gewaltenteilung und agonalem Prinzip, die es nach der Oktoberrevolution zu klären galt.

5.2.3 Agonistisches Gerichtstheater: Streit über Fakten, Gesetz und Schuld

Im Gerichtstheater sollte das postrevolutionäre Gericht in einer vorbildlichen Form zur Aufführung gelangen. Die Autorinnen und Autoren der Gerichtstheaterstücke waren so direkt mit juridischen Fragen der Zeit konfrontiert und mussten entscheiden, wie sie das Gericht darstellen wollten. Viele frühe Agitgerichte stellten das agonistische Prinzip in Form des (inszenierten) Disputs zwischen Ankläger und Verteidiger ins Zentrum der Handlung. Das Gericht war dabei nicht nur Ort, an dem zwei unterschiedliche Auslegungen eines exemplarischen Falles aufeinandertrafen, sondern es traten auch zugrundeliegende rechtsphilosophische Fragen in Konflikt.

25 Interessant ist, dass im Gericht anwesende Personen laut Artikel 28 des Dekretes auch spontan als Ankläger oder Verteidiger des Angeklagten auftreten konnten. Vgl. »Dekret o sude No 2, 15 fevralja 1918 g.«, in: *Dekrety Sovetskoj vlasti*, S. 472.

26 Als erneut gewisse kapitalistische Tendenzen in der Wirtschaft zugelassen wurden, erfuhr während der NEP-Zeit auch das Recht offiziell wieder eine stärkere Legitimation. Nicht nur das erste kodifizierte Strafgesetzbuch, sondern auch die erste Verfassung der UdSSR fallen in die Zeit der NEP.

27 Vgl. Huskey, »A Framework for the Analysis of Soviet Law«, S. 60. Die legalistische Auffassung sah, wie Huskey anhand von Minderheitspositionen in der Sowjetunion aufzeigt, die Wahrung der Unabhängigkeit der Gerichte als Mittler zwischen Staat und Individuum und die Stärkung der Rechte des Angeklagten und mit ihnen der Verteidigung vor. Vgl. ebd., S. 65.

Im eingangs erwähnten *Gericht über die Schnapsbrenner*, einem der frühen publizierten Hygienegerichte, treten mit Verteidiger und Staatsanwalt zwei klar entgegengesetzte Positionen an. In seinem Plädoyer wirft der Verteidiger dem Staatsanwalt vor, keine richtigen Fakten als belastende Beweise für die Verurteilung der wegen illegaler Schnapsbrennerei angeklagten Eheleute Karpov, die eine Teestube führten, eingebracht zu haben:

»Gründe [...] hat der Ankläger nur schwammige, Beweismaterial ersetzt er durch Mutmassungen und künstliche Annahmen. Das, was sein könnte, setzt der Ankläger an die Stelle dessen, was tatsächlich war. [...] Wir haben keinen Zeugen der verhängnisvollen Szene in der Teestube gesehen, und nicht mal der Ankläger hat irgendwelche objektiven Daten, die einen solchen Verdacht stützen würden.«²⁸

Die Verteidigerfigur fordert klare Fakten, die entweder aus verlässlichen Zeugnisaussagen oder aus sonstigen objektiven Beweisen bestehen sollten. Während dieser grundsätzliche Streit über »Fakten« im Gerichtstheater eher selten ist – meist gilt die Tatsache, dass ein Verbrechen stattgefunden hat, von Anfang an als bewiesen und es stellt sich vielmehr die Frage der Bewertung ebenjenes Delikts –, wird der Widerstreit zwischen Verteidigung und Anklage oft durch die grundlegende rechtsphilosophische Frage der beginnenden 1920er Jahre ausgelöst, ob kodifizierte, »harte« Gesetze für die Beurteilung des Falles zur Anwendung kommen sollen oder ob das Verbrechen vielmehr aus der Perspektive des »proletarischen Gewissens« beurteilt werden soll. So beendet der Verteidiger im *Gericht über die Schnapsbrenner* sein Plädoyer mit einer rechtstheoretischen Feststellung:

»Das Gericht kann sich nicht dadurch leiten lassen, wie es den Angeklagten allgemein beurteilt – es braucht klare Handlungen, denn nur diese unterliegen der Strafe des Gesetzes. Dieser Samogon-Händler kann unserem revolutionären Bewusstsein noch so antipathisch sein, wir werden ihm nicht leichtfertig neue Verbrechen zuschreiben.«²⁹

Mit dem Verteidiger haben die Vasilevskijs in diesem Stück also eine Figur geschaffen, die die Vorstellung eines Gerichts verteidigt, das sich um die Rekonstruktion

28 Vasilevskie, *Sud nad samogonščikami*, S. 48f. »Основания [...] у обвинителя более чем шаткие, улики заменены догадками и искусственными сближениями. То, что могло быть, обвинитель ставит на место того, что было на деле. [...] Не одного свидетеля роковой сцены в чайной мы не видели, и никаких объективных данных в пользу такого подозрения не может привести даже обвинитель.«

29 Ebd., S. 50. »Суд не может руководиться тем, какова его общая оценка подсудимого – для него важны определенные деяния, только они подлежат каре закона. И как бы антипатичен ни был этот торговец самогонкой нашему революционному сознанию, мы не станем легкомысленно приписывать ему новых преступлений.«

des Tathergangs aufgrund von evidenzbasierten Fakten bemüht. Der Verteidiger erinnert in diesem Zusammenhang das Gericht an das Gesetz, das er dem revolutionären Rechtsempfinden entgegenstellt. Diese Position scheint auch dem Standpunkt des Autorenpaars zu entsprechen, denn im abschliessenden, die angeklagten Schnapsbrenner entlastenden milden Urteil lassen sie den Verteidiger und mit ihm die rechtspositivistische Position obsiegen.

Auch Boris Andreev, Autor von insgesamt sechs Agitgerichten zwischen 1924 und 1929, lässt in seinem *Gericht über einen Analphabeten* (*Sud nad negramotnym*, 1924) den Ankläger und den Verteidiger jenen grundlegenden rechtstheoretischen Streit der beginnenden 1920er Jahre austragen. Bei Andreev steht nun aber der Verteidiger auf der Seite des proletarischen Rechtsbewusstseins, während der Staatsanwalt das formale Gesetz vertritt. So bekommt der Verteidiger am Schluss »Recht«. Sein Abschlussplädoyer beginnt im Skript folgendermassen:

»Wir werden uns nicht über die Fakten streiten. Sie sind durch die gerichtliche Untersuchung ausreichend festgestellt worden. [...] Ich für meinen Teil werde mich auf eine andere Beleuchtung dieser Fakten konzentrieren, die wesentlicher ist und nach meiner tiefen Überzeugung dem proletarischen Gewissen mehr entspricht als eine formale Anklage mit allen Mitteln des Gesetzes.«³⁰

Der Verteidiger entwickelt in seiner Rede ein Narrativ, das die Frage der Schuld von einer strengen Auslegung der Fakten und vor allem vom Gesetz loslöst. Dieses Narrativ kam aus den vorrevolutionären Geschworenengerichten, in denen der »Fakt« und das »Gesetz« einen speziellen Stand hatten.

Wie McReynolds zeigt, unterschied bereits das Strafrecht von 1845 zwischen Schuld (an der Tat) und Schuldfähigkeit (russ. *vmenjaemost'*, Verantwortlichkeit/Schuldbarkeit). Gerade die Geschworenen bewerteten oft die Umstände höher als die faktische Tat. Insbesondere Rechtspositivisten versuchten laut McReynolds mit Hinweis auf solche Urteile Stimmung gegen die Geschworenengerichte zu machen, die ihnen ein Dorn im Auge waren, da die Geschworenen nicht streng Gesetze anwendeten, sondern aufgrund ihres Rechtsbewusstseins Recht sprachen.³¹ Oft

30 Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad negramotnym*. Leningrad 1924, S. 20. »О фактах мы спорить не будем. Их достаточно установило судебное следствие. [...] Остановлюсь с своей стороны, на другом освещении фактов, более жизненном, более отвечающем, по моему глубокому убеждению, пролетарской совести, чем формальное обвинение по всей строгости закона.«

31 Vgl. McReynolds, »Witnessing for the Defense«, S. 622f. und S. 636f. Das Urteilen nach Rechtsempfinden sei für Geschworenengerichte absolut nicht aussergewöhnlich: »The Russian law code was hardly unique in telling jurors to consult their consciences when differentiating guilt from culpability, and this distinction is especially valuable for historical analysis because interpretations of culpability are culturally contingent.« Ebd., S. 623.

kam es so selbst bei geständigen Angeklagten zu einem Freispruch oder zumindest zu einer Strafmilderung.³²

In den frühen Gerichtsstücken, in denen die Verteidigerfiguren eine klare Gegenposition zum Ankläger einnehmen und schliesslich durch das Urteil »Recht« bekommen, kommt im Grunde eine vorrevolutionäre Vorstellung von Gericht³³ in einer idealisierten Form zur Aufführung: Der Verteidiger tritt als entschlossener Opponent zum Staatsanwalt auf, der einen faktenfernen oder einen starr-repressiven Staat vertritt. Im agonistischen Disput setzt sich der Verteidiger als positiv besetzte Figur und Beschützer der Rechte der Angeklagten durch und zieht das Gericht auf seine Seite. Gleichzeitig kommt das Gericht als idealisierter, politischer Verhandlungsraum zur Aufführung, in dem nicht nur Fragen nach Schuld und Unschuld der Angeklagten erörtert werden, sondern auch grundlegende rechtsphilosophische Fragen danach, wie Recht und Gerechtigkeit erzeugt werden sollen.

Dabei ist die positive Verteidigerrolle in der Frühphase des Gerichtstheaters nicht zuletzt in einer der drei Thesen zur Herkunft des Genres zu suchen, die Julie Cassiday in *The Enemy on Trial* formuliert: Sie führt die Praxis der Agitgerichte auf sogenannte Streitprozesse zurück, die nach 1864 als rhetorische Übungen an den juristischen Fakultäten entstanden, um eine neue Klasse von professionellen Anwälten zu schulen.³⁴ Es ist also durchaus anzunehmen, dass Anwälte, die die Praxis der Gerichtsinszenierung aus ihrer Ausbildung kannten, nach der Revolution Agitgerichte verfassten und darin besonders die Figur des Verteidigers mit grossem rhetorischem Geschick ausgestattet haben.

Die Verteidiger legten ihre positiv konnotierte Rolle als Beschützer des Volkes im Gerichtstheater auch im weiteren Verlauf der 1920er Jahre nicht gleich ab. Im nunmehr stärker »sowjetisierten« Gerichtstheater verschob sich aber – so meine These im folgenden Unterkapitel – die Inszenierung des Agon weg vom Wettstreit zwischen Ankläger und Verteidiger hin zu einem dichotomischen Entwicklungsnarrativ, das die Stücke in ihrer Hochphase Mitte der 1920er Jahre prägte.

32 Vgl. Baberowski, »Geschworenengerichte und Anwaltschaft«, S. 32.

33 Auch das sowjetische Gericht orientierte sich oft am vorsowjetischen System: Noch Jahre nach der Revolution urteilten Volksrichter vielerorts nach alten zaristischen Gesetzen, die nicht mehr in Kraft waren, was unter anderem die Kodifizierung sowjetischer Strafgesetze und Prozessrechts durch die Bolschewiki vorantrieb. Während die Bolschewiki bei den Kodifizierungsbestrebungen viel über den Inhalt der neuen Gesetzestexte stritten, waren sie sich einig, dass die Richter und Staatsanwälte Mitglieder der Kommunistischen Partei sein mussten, um im Sinne des »revolutionären Bewusstseins« zu agieren. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 25-34.

34 Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*, S. 53.

5.3 Agon als Transformation: Der Verteidiger als (r)evolutionierende Kraft

5.3.1 Milieutheorie und Milde

Der Verteidiger im oben besprochenen *Gericht über die Schnapsbrenner* bezweifelt nicht alle Fakten, die der Staatsanwalt als belastende Beweise anführt. Vielmehr versucht er in einem zweiten Schritt eine vom Staatsanwalt divergierende ›Lesart‹ der Frage zu etablieren, *warum* die Angeklagten das Delikt begangen haben:

»Ich werde versuchen, den Angriff, dem meine Mandanten ausgesetzt wurden, zu entkräften. Ich möchte vorausschicken, dass ich nicht um einen vollständigen Freispruch bitte, sondern nur um die Milderung ihres Schicksals. Der Fehler der Staatsanwaltschaft besteht meines Erachtens darin, die Angeklagten ausserhalb ihrer Vergangenheit, ausserhalb ihres sozialen Hintergrunds, ausserhalb der Rahmenbedingungen, die von ihnen nicht verändert und verbessert wurden, zu sehen. Das, was der Staatsanwalt zu Ungunsten der Angeklagten auslegen möchte, sehe ich im Gegenteil als eine Quelle möglicher Milde für sie.«³⁵

Mit der Forderung nach einer Milderung des Urteils aufgrund der Vergangenheit und des sozialen Milieus der Angeklagten ruft der Verteidiger eines der zentralen Narrative des Gerichtstheaters der NEP-Zeit auf: die Milieutheorie. Im Gerichtstheater der 1920er Jahre sind gerade die Verteidigerfiguren vehemente Vertreter der marxistisch-sozialistischen Milieutheorie, die davon ausgeht, dass ein Mensch nicht als Verbrecher geboren wird – etwa entgegen sozialdarwinistischen, eugenischen Theorien –, sondern durch das soziale Umfeld geprägt wird.³⁶ Die Milieutheorie war in der jungen Sowjetunion eine wichtige Grundlage für die Verhandlung von Schuld und Strafe. Bereits in den 1919 herausgegebenen leitenden Grundsätzen des Strafrechts wurde unter »Von den Delikten und Strafen« festgehalten: »Bei der Wahl der Strafe muss man im Auge haben, dass die Strafbarkeit in der Klassengesellschaft hervorgerufen wird durch die Umstände der gesellschaftlichen Beziehungen, in denen der Täter lebt.«³⁷

35 Vasilevskij, *Sud nad samogonščikami*, S. 43f. »Я попытаюсь несколько ослабить удар, занесенный над моими подзащитными. Заранее оговорюсь: я не ходатайствую об их полном оправдании, а лишь о смягчении их участи. Ошибка государственного обвинителя заключается, по моему, в том, что он берет обвиняемых вне их прошлого, вне социальной среды, их породившей, вне тех общих условий, которые не ими были изменены и улучшены. То самое, что государственный обвинитель склонен толковать во вред обвиняемым, я, наоборот, считаю источником возможной к ним снисходительности.«

36 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 14.

37 Verordnung des Volkskommissariats für Justiz. Leitende Grundsätze des Strafrechts der RSFSR vom 12. Dezember 1919, zit. und übers. nach: Freund, *Strafgesetzbuch*, S. 91.

Die Gerichtstheaterstücke berufen sich in ihrem melodramatischen Gestus immer wieder auf diesen Grundsatz, wobei es in den Verteidigerreden stets ein vorrevolutionäres bzw. noch nicht sowjetisiertes Milieu ist, das die Angeklagten zu Verbrechen gemacht hat. So rechtfertigt der Verteidiger im *Gericht über die Schnapsbrenner* das Verhalten des Hauptangeklagten, des »triebhaften Smyga«, eines laut Verteidiger »in seiner Blüte stehenden 22-jährigen Menschen«, mit der Metapher eines Pfluges, der für die revolutionären Umwälzungen steht:

»Die Revolution greift mit ihrem eisernen Pflug noch immer nicht genügend tief, und ganze Schichten von Werktätigen wurden von ihrem feurigen und belebenden Atem noch nicht berührt. Die äusserliche Selbstsicherheit, sogar Unverschämtheit Smygas sollte uns nicht daran hindern, tiefer in das Innere dieser verunstalteten Natur zu blicken: Unter ihr verbirgt sich eine tiefe Angst vor dem Leben, die mutlose Abhängigkeit eines armen Mannes von seinem ›Arbeitgeber‹.«³⁸

Mit der Metapher des Pfluges leitet der Verteidiger seine rhetorische Strategie ein, die das Verbrechen über die vorrevolutionäre Zeit erklären soll: Die »Natur« des Angeklagten ist durch die vorrevolutionäre Situation der Ausbeutung verunstaltet und die Revolution hat die Gesellschaft noch nicht genügend tief umgewälzt, um ihn zu revolutionieren. Das Bild der verschiedenen Bodenschichten spielt darauf an, dass der Angeklagte zu den untersten Schichten des Proletariats gehört, zu den Schichten, die auf Deutsch als »Lumpenproletariat« bezeichnet wurden und nochmals abgrenzend in Dichotomie zu den klassenbewussten Proletariern gesehen wurden.³⁹ Es sei aber noch nicht zu spät, betont der Verteidiger später in seinem Plädoyer, »Smyga kann noch aufwachen, er kann sich seelisch aufrichten.«⁴⁰

In der Milieuthorie wird stets das Umfeld verantwortlich für die Entwicklung des einzelnen Menschen gezeichnet. Das Umfeld kann den Einzelnen aber nicht nur verderben, sondern auch bessern. Wie in der vorrevolutionären Zeit richtet sich die Kritik der Verteidiger in den Gerichtstheaterstücken der frühen 1920er Jahre auf die gesellschaftlichen Zustände, die es zu verändern galt.⁴¹

38 Vasilevskij, *Sud nad samogonščikami*, S. 47. »Революция своим железным плугом пашет все еще недостаточно глубоко, и целые пласты трудящихся остались вне ее палящего и оздоравливающего дыхания. Внешняя самоуверенность, даже нахальство Smygi не должны помешать нам заглянуть в поглубже внутрь этой изуродованной природы: под ними таится глубокий страх жизни, трусливая зависимость бедняка от работодателя.«

39 Vgl. Schwartz, Michael. »Proletarier« und »Lumpen«. Sozialistische Ursprünge eugenischen Denkens«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 42, H. 4 (1994), S. 537-570.

40 Vasilevskij, *Sud nad samogonščikami*, S. 48. »[...] Smyga еще может проснуться, может выпрямиться душевно.«

41 Diese Rhetorik entspricht den vorrevolutionären Strategien der Strafverteidiger, die McReynolds exemplarisch an einem Gerichtsprotokoll von 1879 aufzeigt. Der Strafverteidiger war

So ebnen die Verteidigerfiguren mit der Referenz auf die Milieutheorie dem grundlegenden Transformationsnarrativ der Stücke den Weg: Die Herkunft der Angeklagten aus einem unaufgeklärten, stets vorrevolutionären (und noch nicht revolutionierten) Umfeld hat zu ihrer Devianz geführt. Diesen Zustand können die Angeklagten aber überwinden, indem sie endgültig in die sowjetische Gesellschaft eingegliedert werden, was vor allem bedeutete, dass sie zu (klassen)bewussten Proletariern werden mussten: Der Gerichtsprozess wird dabei selbst zum Motor der Revolution, der die Angeklagten, welche die mit der Revolution zusammenhängende innere Bekehrung und Bewusstwerdung noch nicht durchgemacht haben, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ›revolutioniert‹ – also zurück in die neue Gesellschaft holt.⁴² Das von den Verteidigerfiguren eingeführte Transformationsnarrativ der Stücke, das die Angeklagten zunächst im »Aussen« der Gesellschaft als von einem vorrevolutionären Milieu verdorbene, rückständige, unwissende Arbeiter und Bauern typisiert, um dann eine Reintegration im Sinne einer Revolutionierung zu fordern, wird in den allermeisten Stücken dieser Zeit durch ein mildes Urteil bestätigt. Die Wendung »aber in Anbetracht dessen ...« (russ. »*no primimaja vo vnimanie ...*«) wird zum festen rhetorischen Muster der Urteile: Das Gericht

derjenige, der auf die schwierigen sozialen Verhältnisse, aus denen die Angeklagte kam, hinwies. Ausserdem stellte er deren Verfasstheit im Moment des Verbrechen als Krankheit dar, durch die sie biologisch infiziert wurde. Der Angeklagten gegenüber solle man Milde walten lassen, während man deren Krankheit auslöschen müsse. Die einzige Art, die Angeklagte zu retten, sei deren Reintegration in die russische Gesellschaft, als deren Vertreter der Verteidiger die Geschworenen zeichnete. Wie McReynolds zeigt, überzeugte diese Argumentationsweise die Jury 1879 und die Angeklagte wurde freigesprochen. Vgl. McReynolds, »Witnessing for the Defense«, S. 629f. Das Plädieren auf Schuldunfähigkeit aufgrund der psychischen Verfasstheit der Angeklagten war eine Strategie, die laut McReynolds erstmals 1867 – 10 Jahre nach der Gründung der ersten psychiatrischen Abteilung in einer Medizinakademie in Russland – in einem Strafprozess angewendet wurde. Dabei wurde aber nicht nur die Krankheit beschrieben, sondern die Psychiater wurden vor allem herbeigezogen, um die Gründe für ein gewisses Verhalten zu erklären. Im Übrigen ist das »Agitgericht über die Verbrecher« von 1923 eines der wenigen, das die psychische Krankheit als Grund für ein Verbrechen anspricht. Psychische Krankheit spielt nur am Rande eine Rolle in den Agitgerichten. Denn im Gegensatz zu Gerichtsprozessen in der zaristischen Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts spielen psychiatrische Gutachten/Expertisen keine Rolle in den Agitgerichten. Es geht also nie um die Frage, ob jemand psychisch krank ist und deswegen nicht schuldig ist, sondern es sind rein biologische, pädagogische und soziologische Fragen, die im Vordergrund stehen. Auch treten keine Psychiater als Gutachter auf. Als Pendant zu den psychischen Erkrankungen könnten aber die sozialen »Erkrankungen« aus der Zarenzeit gesehen werden, mit denen viele der Angeklagten noch belastet seien und die es zu heilen gilt, da sie verhindern, dass die Angeklagten sich zu einem sowjetisch bewusst denkenden Menschen entwickeln. Vgl. ebd.

42 Die durch die Angeklagten im Gerichtsritual vollzogene Bewusstwerdung wird im Kapitel 6 zum Angeklagten genauer analysiert.

spricht die Angeklagten in einem ersten Schritt zwar schuldig an der Tat, führt jedoch die Herkunft für eine Milderung der Strafe oder sogar einen (bedingten) Freispruch ins Feld.

Besonders interessant an dieser Verteidigerstrategie, die eng mit der Milieutheorie verknüpft ist, ist ihr Bestreben, das Urteil zu mildern, ohne eine eigentliche Gegenposition zur Anklage einzunehmen. Zum eigentlichen Antagonismus, den Richter, Ankläger und Verteidiger gemeinsam im Konsens bekämpfen, wird in diesen Stücken die Rückständigkeit der Angeklagten, die angeblich stets auf die vorrevolutionären Verhältnisse zurückzuführen ist.

5.3.2 Verbrechen als Krankheit: »Nicht bestrafen, sondern heilen«

Die durch die Aufklärung ausgelöste Transformation der Angeklagten, die der Gerichtsprozess herbeiführt, war in den Agitgerichten zumindest implizit stets an eine Idee der Zivilisierung und Disziplinierung geknüpft. In Maksim Antonovs⁴³ Agrarstück *Gericht über einen schlechten Bauern* (*Sud nad plochim krest'janinom*, 1925), das sich an Kolchosen und Dörfer richtete, verteidigt der Verteidiger den Angeklagten, einen alten Bauern, der sich nicht am kommunalen Leben beteiligt hat, mit den folgenden Worten:

»Genossen! Die Kräfte der menschlichen Natur sind ungestüm. [...] Nur ein disziplinierter, bewusster und fester Wille kann die Urkräfte der menschlichen Natur bis zu einem gewissen Grad beherrschen, sie zügeln und in die eine oder andere Richtung lenken. Unter den Bedingungen, in denen der Angeklagte lebte, war es unmöglich, einen bewussten, festen Willen herauszubilden und zu disziplinieren.«⁴⁴

Bezeichnend ist die Argumentation, dass der Angeklagte sich in einem Zustand des Ungestüm-Seins befinde und in einen Zustand der Bewusstheit und der Kontrolle seiner chaotischen Triebe überführt werden müsse.⁴⁵ Der Verteidiger in Antonovs

43 Über Maksim Artem'evič Antonov ist wenig bekannt und er hat kaum Texte veröffentlicht. Neben dem Agitgericht hat er jedoch ein weiteres Theaterstück publiziert: 1913 erschien in St. Petersburg ein Theaterstück von Antonov mit dem Titel *Verhängnisvoller Fehler* (*Rokovaja ošibka*, 1913) nach einer Erzählung von Lev Tolstoj.

44 Antonov, *Sud nad plochim krest'janinom*, S. 54. »Товарищи! Силы человеческой природы стихийны. [...] Только дисциплинированная, сознательная и твёрдая воля может, до известной степени, овладеть стихией сил природы человеческой, обуздать ее и дать ей то или иное направление. В тех условиях, в которых жил обвиняемый, невозможно было работать и дисциплинировать сознательную, твердую волю.«

45 Vgl. auch Kapitel 6 zur Angeklagtenfigur.

Gerichtsstück konnotiert den Zustand der Ungestümheit mit einer Krankheit, wobei der Weg zum Bewusstsein zum ›Heilsweg‹ wird. Der Verteidiger schliesst so seine Rede mit der Losung, man müsse den Angeklagten »nicht rächen, sondern heilen« (*»ne mstit', a lečit'«*⁴⁶).

»Nicht bestrafen, sondern heilen« war Mitte der 1920er Jahre, das zeigt Oleg Kharkhordin anhand der Sessionen der Zentralen Kontrollkommission der Partei, die im Zuge der Parteisäuberungen über Ausschluss aus der Partei entschied, nicht nur eine zentrale Formel pädagogischer Theorien, sondern auch leitender Parteidiskurs.⁴⁷ In der Vorstellung der Partei grassierten die zu »heilenden Krankheiten« vor allem in der Peripherie.⁴⁸ Den Ursprung dieses Leitnarrativs sieht Kharkhordin in gerichtsähnlichen Prozessen der orthodoxen Kirche der Zeit vor den Justizreformen im 19. Jahrhundert, in denen Sündiger angeprangert, dann aber vor allem ermahnt und wieder auf den rechten Weg gebracht wurden.⁴⁹

Die ›Heilung‹ – das zeigen die Agitgerichte – war aber nicht nur ein religiöses Narrativ, sondern zugleich in hohem Masse durch biologistische Hygienediskurse der Zeit geprägt. In den sogenannten Hygienegerichten (*sanitarnye sudy*, kurz *sansudy*), die vor allem Anfang und Mitte der 1920er Jahre sehr populär waren, wurden Verbrechen und Krankheit in besonderer Weise verknüpft: Die auf Hygieneaufklärung abzielenden Gerichtstheaterstücke stellten die Ansteckung und Übertragung von Krankheiten als eigentliches Verbrechen ins Zentrum der Handlung.

Nicht selten erscheint in diesen Hygienestücken die vorrevolutionäre Zeit metaphorisch als Krankheit. Verbrechen werden meistens aus Verwahrlosung und Armut begangen und folgen der Logik einer Krankheit, die den Körper und die Psyche befällt und verschiedenste Symptome auslöst, die dann wiederum die Gesellschaft gefährden. Durch Erziehungsmassnahmen und Bildung sollen die ›defizitären‹ Elemente ›geheilt‹ und korrigiert werden, wodurch deren Reintegration in die Gesellschaft ermöglicht wird.

Als Krankheit, die Unschuldige zu Verbrechern macht, wird im Gerichtstheater immer wieder der Alkohol dargestellt, der den ›Volkkörper‹ von innen zerfrisst und sich über Jahrhunderte ungestört ausbreiten konnte.⁵⁰ Im *Gericht über den Weichensteller, der der Trunkenheit und der Fahrlässigkeit im Dienst angeklagt wird* (*Sud nad streločnikom po obvineniju v p'janstve i nebereznosti po službe*, 1926), einem Agitgericht von Vasilij Il'inskij und dem Arzt Moisej Frenkel', wird ein gewisser Ivan Loktev angeklagt, eine Weiche und ein Signal nicht richtig gestellt zu haben, woraufhin ein Zug

46 Antonov, *Sud nad plochim krest'janinom*, S. 55.

47 Kharkhordin, *The Collective and the Individual*, S. 49-55.

48 Vgl. Beer, *Renovating Russia*, S. 20.

49 Kharkhordin, *The Collective and the Individual*, S. 49-55.

50 Vgl. beispielsweise Sigal, *Sud nad Stepanom Korolevym*, S. 53, wo vom »russischen Volksorgasmus« die Rede ist, der durch den Alkohol zerfressen wird.

entgleiste und ein Mann umkam.⁵¹ Verhandelt wird also ein vergleichsweise drastischer Fall, bei dem eine Fahrlässigkeit bei der Arbeit durch eine Kette von Ereignissen in ein Unglück mündete. Der staatliche Ankläger (*gosudarstvennyj obvinitel'*) plädiert in seiner 3,5 Seiten langen Rede dafür, den Angeklagten mit aller Härte des Gesetzes zu verurteilen, nicht nur wegen Fahrlässigkeit bei der Arbeit, sondern wegen Mordes: Die Republik müsse sich vor Verbrechern wie Loktev schützen, egal, ob das Verbrechen von langer Hand bewusst geplant oder unter dem Einfluss von Alkohol geschehen sei. Er versucht das Argument der Milieutheorie in Bezug auf den Angeklagten zu entkräften und argumentiert, dass der Angeklagte nicht aus der noch unzivilisierten Peripherie, sondern aus der Stadt komme, wo den Arbeitern heute alles Wissen zugänglich sei.⁵²

Das Bild von zivilisiertem Zentrum und noch nicht revolutionierter Peripherie, das der Ankläger als Gegenargument für Milde ins Feld führt, nimmt der Verteidiger in seiner doppelt so langen Rede auf. Zunächst argumentiert er mit der klassischen Milieutheorie, wobei er den Alkohol, dem der Angeklagte verfallen sei, zum Inbegriff der vorrevolutionären, zaristischen Zeit erklärt. Interessant ist aber weiter, dass der Verteidiger das Leben des Angeklagten so erzählt, als sei dieser zunächst zu einem guten Bürger und Rotarmisten geworden:

»Genossen Richter! In den wenigen Stunden der Gerichtsverhandlung hat sich vor Ihren Augen das unheimliche Bild des langsamen Untergangs eines Menschenlebens entfaltet. Sie haben gesehen, wie in den Wellen eines riesigen trunkenen Meeres [...] ein Werktätiger, von denen es Millionen in unserem Land gibt, ertrinkt. [...] Und dieser Ivan Loktev, vor kurzem noch ein treuer Soldat der Roten Armee, danach ein rechtschaffenes Mitglied der Familie der Eisenbahnarbeiter, sitzt nun vor Ihnen auf der Anklagebank, mit der schrecklichen Beschuldigung, wenn auch nicht vorsätzlich, so doch einen Mord an seinem Arbeitskollegen begangen zu haben.«⁵³

Der Alkohol ist in dieser Erzählung die transformierende Kraft, die Loktev jedoch nicht im Sinne der Revolution zu einem nützlichen sowjetischen Menschen transformiert, sondern umgekehrt: Durch den Alkohol, das vorrevolutionäre Gift, wur-

51 Il'inskij, Vasilij und Moisej Frenkel'. *Sud nad streločnikom po obvineniju v p'janstve i neberežnosti po službe*. Moskva 1926.

52 Il'inskij und Frenkel', *Sud nad streločnikom*, S. 34-37.

53 Ebd., S. 42. »Тов. судьи! За несколько часов судебного разбирательства перед вашими глазами развернулась жуткая картина медленной гибели человеческой жизни. Вы видели, как в волнах огромного пьяного моря [...] тонул один из тружеников, каких много миллионов в нашей стране. [...] И вот он, Иван Локтев, недавно верный боец Красной армии, а затем честный член трудовой семьи железнодорожников, сидит перед вами на скамье подсудимых по страшному обвинению в убийстве, пусть неумышленном, своего товарища по службе.«

de aus einem guten Arbeiter und Rotarmisten ein triebgesteuerter, unmenschlicher Mörder. Gerade die konterrevolutionäre Kraft, die dem Alkohol zugesprochen wird, funktioniert nicht mehr in der Logik von zivilisiertem Zentrum und (noch) unzivilisierter Peripherie, sondern durchsetzt und sabotiert – analog zum Körper des Angeklagten, in dem das unsichtbare ›Gift‹ überall seinen Schaden anrichtet – die Gesellschaft von innen. Der Verteidiger zeichnet den Angeklagten als Opfer dieser konterrevolutionären Kraft und beendet sein Plädoyer mit der althergebrachten Formel, ihn nicht zu bestrafen, sondern zu heilen:

»Gewinnt die Arbeiterklasse etwas, wenn wir den unglücklichen Loktev aus unserer Familie werfen [...]? Ich schlage ein anderes Mittel des Kampfes vor: ihn nicht zu verurteilen, sondern ihm zu helfen, für einen gesunden Geist in einem gesunden Körper, für eine gesunde Arbeit zu kämpfen. Herren Richter! Lasst Ivan Loktev zurückkehren in den Schoss der Arbeiterfamilie des Arbeiter- und Bauernstaates.«⁵⁴

Stützt sich der Verteidiger noch immer auf ein Narrativ der Heilung anstelle von Bestrafung, fällt auf, dass als Alternative zur Heilung der definitive Ausschluss aus der Gesellschaft verhandelt wird. Die Strategie des Verteidigers ist es aber, den Alkohol als eigentlichen (aus der vorrevolutionären Zeit stammenden) Saboteur im Innern darzustellen, der den Angeklagten wie eine Krankheit befallen und aus der Gesellschaft gedrängt hat, in die das Urteil und die Heilung ihn wieder zurückbringen sollen. Die Idee der Reintegration⁵⁵ wird hier sehr bildlich durch die Rückkehr in die »Familie«, in den »Schoss« des gesunden Gesellschaftskörpers des Staates beschrieben. In die Argumentation des Verteidigers reiht sich im Stück auch das Schlusswort des Angeklagten ein, mit dem er nach seinem Reuebekenntnis folgendermassen abschliesst:

»Ich würde gerne viel sagen, aber ich bin erschöpft, die Krankheit hat mich zermartert und ausserdem hat mein Verteidiger alles gesagt, was es zu sagen gibt. Ich bitte Sie, Herren Richter, trotzdem anzuerkennen, dass alles vielmehr mein Unglück war als meine Schuld. Ich habe nichts vor Ihnen verborgen, habe die ganze

54 Ebd., S. 44. »Много ли выиграет рабочий класс, если мы выбросим из своей семьи несчастного Локтева [...]? Я предлагаю другой способ борьбы: не осуждать, а помочь ему бороться за здоровый дух в здоровом теле, за здоровый труд. Граждане судьи! Верните Ивана Локтева в лоно трудовой семьи рабоче-крестьянского государства.«

55 Cassidays These in Bezug auf die Agitgerichte ist, dass der Angeklagte vor Gericht verschiedene Stufen durchläuft, die von anfänglichem Unwissen und Bestreiten der Schuld in das dreiteilige Paradigma »Geständnis, Reue, Reintegration« münden. Die Reintegration in die Gesellschaft wird durch die *samokritika*, also eigentlich die Bewusstwerdung der eigenen Fehler ermöglicht. Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*; zur Selbstkritik vgl. auch Sasse, *Wortsünden*, S. 243-293.

Wahrheit gesagt. Herren Richter, wenn es möglich ist, geben Sie mir die Chance, mich zu bessern. Lassen Sie mich Mensch werden.«⁵⁶

Im Gegensatz zum unsichtbaren Alkohol, von dem sein Körper geschwächt ist, gibt der Angeklagte hier zu verstehen, dass er nichts vor dem Gericht versteckt und die ganze Wahrheit preisgegeben habe. In diesem Bestehen auf Transparenz schwingt mit, dass damit der Vorwurf der bewussten Sabotage – die sich gerade durch ihre angestrebte Unsichtbarkeit auszeichnet – entkräftet werden sollte. Der Angeklagte bittet, Mensch werden zu dürfen, also im Sinne einer Wiedergeburt wieder in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Die Möglichkeit einer Reintegration in die Gesellschaft wird im Urteil nicht explizit formuliert, das Gericht vermindert aber die Strafe auf ein Jahr Gefängnis mit gleichzeitiger Zwangsheilung von der Trunksucht.

Das eigentliche Drama, der agonistische Streit, der im Gerichtstheater zunächst als Wettstreit *zwischen* Ankläger und Verteidiger stattfindet, verschiebt sich so auf den Antagonismus zwischen Kräften der vor- und der postrevolutionären Zeit: Der Verteidiger tritt in seiner neuen Rolle nicht als Antagonist des Anklägers auf, sondern befindet sich grundsätzlich in einem Konsens mit ihm darüber, dass der eigentliche Gegner die vorrevolutionäre Zeit sei. Entsprechend der Definition von Chantal Mouffe ist das Gericht an diesem Punkt nicht mehr Raum des Politischen, da jegliche Widersprüchlichkeit in die vorrevolutionäre Zeit und den vorrevolutionären Raum verschoben wird. Als Krankheit, die die Sowjetgesellschaft von innen zu zersetzen sucht und daher entschieden bekämpft werden muss, ist diese Zeit noch präsent. Der Agon, der Kampf, richtet sich nun voll und ganz gegen diese zersetzenden Kräfte. Jede und jeder Angeklagte muss den Agon als eine Art ›innere Revolution‹ und ›Heilung‹ im eigenen Körper fortsetzen, um schliesslich die inneren Widersprüche zu überwinden. Im Verlauf des Gerichtsprozesses kann der vorrevolutionär geprägte, unbewusste Antagonist zum bewussten sowjetischen Protagonisten werden, indem er die Überreste der alten Zeit in sich und seinem Umfeld bekämpft und letztendlich von ihnen ›geheilt‹ wird. Das agonistische Gerichts-drama wird so in einen narrativen Prozess der revolutionären Transformation und Heilung überführt, der insbesondere durch den Verteidiger vehement vertreten wird.

56 Il'inskij und Frenkel', *Sud nad streločnikom*, S. 44. »Я много хотел бы сказать, но я устал, болезнь измучила меня, а кроме того, мой защитник сказал все, что надо. Я прошу вас, граждане судьи, все-таки признать, что все это скорее мое несчастье чем вина. Я ничего не скрыл от вас, говорил всю правду. Граждане судьи, если можно, то дайте мне возможность исправиться. Дайте стать человеком.«

5.3.3 Einschluss oder Ausschluss: Von »Fehlern« und »Fehlern«

Das mächtige, durch die Urteile der Gerichtsstücke gestützte Verteidigungsnarrativ der Revolutionierung und Heilung der Angeklagten verschwindet in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zunehmend aus dem Gerichtstheater. Im Gegensatz zu den frühen Agitgerichten, in denen fast immer die Verteidigung die überzeugendere und für das Urteil richtungsweisende Position vertrat, ist nun nicht mehr so klar, wer vor Gericht die »richtige« Position vertritt. Aleksandr Vilenkin schrieb Mitte der 1920er Jahre in seiner umfangreichen Broschüre zur Anleitung *Wie inszeniert man ein Agitgericht in der Lesehütte (Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne, 1926)*, dass je nach Fall entschieden werden müsse, wie die Rolle von Verteidiger oder Ankläger gewichtet werde:

»Je nachdem, ob ein Freispruch oder eine Verurteilung beabsichtigt wird, wird dem stärkeren Darsteller die Rolle des Verteidigers oder des Anklägers zugewiesen. Wenn wir zum Beispiel eine rückständige, unwissende Bäuerin dafür anklagen, dass sie ihr Kind bei einer Quacksalberin behandeln liess, geben wir dem starken Darsteller die Rolle des Verteidigers. In seiner Verteidigungsrede wird er in der Lage sein, die Absurdität der »Wissenschaft« der Volksmedizinerin zu entlarven und gleichzeitig zu zeigen, dass es unmöglich ist, diese Bäuerin zu verurteilen. Das Ziel des Prozesses wird weiterhin gerechtfertigt sein. Wenn wir aber einen Nichtsteuer anklagen, der sich vor der Grammatikalisierung gedrückt hat, werden wir einen starken Darsteller mit der Rolle des Anklägers betrauen.«⁵⁷

Vilenkin, der zwischen 1923 und 1932 zahlreiche Anleitungen zur Aufklärungsarbeit auf dem Lande publizierte, mass also den Darstellern der Rollen des Verteidigers und des Anklägers grosse Wichtigkeit für die Erzählung und den Ausgang des Gerichtstheaters bei. Gleichzeitig zeigt er im Grunde die zwei leitenden Plots auf, die das Gerichtstheater verfolgen konnte: einen, der auf Freispruch hinausläuft, und einen, der in einer Verurteilung der Angeklagten mündet. Vilenkin stellt zu dieser Unterscheidung den Fehler der unwissenden Bäuerin dem sich der Sowjetisierung

57 Vilenkin, *Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne*, S. 10. »В зависимости от того, предполагается ли вынести оправдательный или обвинительный приговор, роль защитника или обвинителя поручается более сильному исполнителю. Так, например, если мы судим темную несознательную крестьянку за то, что она залечила своего ребенка у знахарки, – мы поручим сильному исполнителю роль защитника. Произнося свою защитительную речь, он сумеет вскрыть всю нелепость знахарской »науки« но вместе с тем докажет и невозможность вынести этой крестьянке обвинительный приговор. Цель суда будет все же оправдана. Если же мы судим лодыря, уклонившегося от ликпункта, то сильному исполнителю мы поручим роль обвинителя.«

verweigernden Nichtstuer⁵⁸ gegenüber. Nur in ersteren Fällen ist der Verteidiger bei Vilenkin diskursbestimmende Figur des Stücks und soll dementsprechend mit einem starken Darsteller besetzt werden.

Diese explizite und strenge Binarität von Aus- und Einschluss ist eine Spezifik der zweiten Hälfte der 1920er Jahre. Das Aufkommen dieses Diskurses hat vermutlich mit Stalins Rede »Es gibt Fehler und Fehler«⁵⁹ von 1926 zu tun. Stalin unterschied darin zwei Arten von Fehlern, kleinere Fehler, die aufgrund von Spontaneität, Naivität oder Zufälligkeit entstehen, die der Fehler Begehende nicht vorsätzlich und mutwillig herbeigeführt hat. Wer diese Fehler begeht, kann durch die Offenbarung der Fehler Teil der Gemeinschaft bleiben. Die anderen Fehler, die Fehler der Konterrevolutionäre, sind jedoch nicht bussfähig, die Täter können nicht in die Gemeinschaft zurück, sondern müssen vielmehr liquidiert werden.⁶⁰

Die Stücke stellen die Frage in den Vordergrund, ob die Angeklagten sich in die Gesellschaft (re)integrieren lassen oder ob sie als antigesellschaftliche, konterrevolutionäre Elemente ausgeschlossen werden müssen. Angestossen werden die Überlegungen durch die implizite, immer präsente Frage, ob ihre Vergehen als »Fehler« oder als »Fehler« beurteilt werden sollten. Es ist zu beobachten, dass zunehmend ein Anklagenarrativ dominierend wird, das auf harte Strafen plädiert und die Angeklagten selbst als das Übel erklärt. Anstelle von Rückständigkeit und Unwissenheit werden Antigesellschaftlichkeit und Konterrevolution als Motive für die Vergehen ausgemacht. Die Agitgerichte zeigen also nicht mehr vornehmlich »kleine« Fehler, sondern in den Fokus kommen die Fehler der Konterrevolutionäre.

In den Agitgerichten, die sich auch in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre an ein »einfaches« Publikum richten, werden nicht die Fehler von Parteikadern, Fabrikvorstehern oder einflussreichen Ingenieuren als konterrevolutionär dargestellt, sondern vielmehr die von Arbeiterinnen oder Bauern.

58 Dass Vilenkin hier gerade den Nichtstuer nennt, hat mit einem Funktionswandel des Rechts Ende der 1920er Jahre zu tun: Wie der Sozialwissenschaftler und Jurist Josef Brink analysiert, sollte das Recht fortan nicht regeln, was man *nicht* tun darf, sondern vor allem, wie man sich verhalten muss. Vgl. Brink, Josef. »Der Funktionswandel des Strafrechts in der Stalin-Zeit«, in: *Kritische Justiz*, Bd. 12, Nr. 4 (1979), S. 341-363. So wird gerade der Nichtstuer, der nicht tut, was für ihn im Arbeiterstaat vorgesehen ist – nämlich arbeiten –, zu einer offensichtlich antigesellschaftlichen Figur. Nichtstun wird zum Inbegriff einer antigesellschaftlichen »Unterlassung«. Wie Solomon in seiner Studie zur Kriminaljustiz unter Stalin zeigt, wurde diese Idee gerade in der »kriminellen Nachlässigkeit«, dem meistverfolgten Arbeitsdelikt in den 1930er Jahren, sichtbar: Eine Abweichung vom das Soll des Fünfjahresplans erfüllenden Verhalten konnte vom Gericht im Nachhinein als konterrevolutionärer Akt rekonstruiert werden. Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 139.

59 Stalin, J. W. »Es gibt Fehler und Fehler«, in: ders. *Werke*, Bd. 9. Berlin 1954, S. 66; Stalin, I. V. »Est' ošibki i ošibki«, in: ders. *Sočinenija*, tom 9. Moskva 1949, S. 55.

60 Vgl. Sasse, *Wortsünden*, S. 254f.; Frölicher und Sasse, »Das »richtige« Sehen«, S. 69.

Im bereits an früherer Stelle zitierten *Gericht über eine Arbeiterinnendelegierte*⁶¹ wird eine Arbeiterinnendelegierte der Misshandlung ihrer Kinder angeklagt. Während der Fakt der Misshandlung von Anfang an als bewiesen gilt, beschränken sich Verteidiger und Ankläger auf die Frage, ob die Angeklagte das »antigesellschaftliche Delikt« bewusst oder aus Unwissenheit begangen habe. Der Verteidiger versucht die Angeklagte als unwissende, unzivilisierte Person darzustellen. Ihr antigesellschaftliches Verhalten, so seine Argumentation, beweise gerade ihre Unkultiviertheit und Rückständigkeit. Und ihr Umfeld, bestehend aus mehreren Klassenfeinden, übe einen schlechten Einfluss auf sie aus. Während der Verteidiger in seiner kurzen Rede ein herkömmliches, sich an der Milieutheorie orientierendes Narrativ zu entwickeln versucht, hält der Ankläger die Angeklagte für einen nicht besserungsfähigen Menschen. Schon an der Länge der Rede des Anklägers – sie ist dreimal länger als die Verteidigerrede – lässt sich deren Schlagkraft erahnen: Er stellt die Angeklagte als durch und durch antigesellschaftlichen Menschen dar, »der sich feindlich gegenüber den Interessen der Öffentlichkeit verhält«⁶², und fordert:

»Unter diesen Umständen lässt sich auch ihr brutaler Umgang mit den Kindern eindeutig entlarven. Er ist nicht das Resultat ihrer Unwissenheit, sondern das Resultat ihrer masslosen Grobheit und Antigesellschaftlichkeit. Wenn Zubareva nicht durch die Schule einer Funktionärin gegangen wäre, wenn sie nicht die Aufgabe einer Delegierten angenommen und nicht damit bekannt gewesen wäre, wie die sowjetische Macht zur Erziehung von Kindern steht, dann wäre ihre Schuld vergleichbar kleiner. Aber Zubareva wurde alles gegeben, von ihr hätte man mehr erwartet. Zubareva muss schuldig gesprochen werden und eine entsprechende Strafe bekommen. Die Anklage hält es nicht für möglich, ihr gegenüber irgendeine Art von Milde zu zeigen.«⁶³

Der Ankläger sieht die Misshandlungen der Kinder als Beweis für die »Antigesellschaftlichkeit« der angeklagten Delegierten, der durch ihre Schulung durch den Parteiapparat das sowjetische Wissen zur Verfügung stand. Das ausformulierte

61 Božinskaja, *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*.

62 Božinskaja, *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, S. 35.

63 Ebd., S. 35f. »Зубарева определенно антиобщественный человек, враждебно относящийся к общественному делу, хотя со стороны общественных организаций было сделано все, чтобы из нее вышел сознательный и активный член общества. При таких условиях и ее жестокое обращение с детьми выявляется вполне определенно. Оно не результат ее невежества, а результат ее чрезмерной грубости и антиобщественности. Если бы Зубарева не прошла школы общественниц, если бы не носила звания делегатки и не была знакома с тем, как советская власть относится к воспитанию детей, – вина ее была бы несравненно меньше. Но Зубаревой все выло дано, с нее и больше должно быть взыскано. Зубарева должна быть признана виновной и понести соответствующее наказание. Обвинение не находит возможным применить к ней какое-либо снисхождение.«

Urteil am Ende des *Gerichts über eine Arbeiterinnendelegierte* übernimmt sodann die Argumentation des Anklägers:

»Frau Zubareva hat das Vertrauen der Partei missbraucht und ihre Arbeitergenossen betrogen, die sie für die Verteidigung der gemeinsamen Interessen in die öffentlichen Organisationen gebracht haben. Frau Zubareva ist ein antigesellschaftliches Element, das sich zufällig auf die Position als Delegierte eingeschlichen hat, und sie hatte keine Lust, die ihr dargebotenen Möglichkeiten zu nutzen, die richtige Gesinnung in Bezug auf das sie umgebende Leben und die Erziehung der Kinder anzunehmen.«⁶⁴

Die Figur der Zubareva wird somit in diesem – im Zusammenhang mit den Säuberungen des Parteiparats Ende der 1920er Jahre stehenden – Agittheaterstück zu einer unbedingten achtmonatigen Gefängnisstrafe ohne Zubilligung mildernder Umstände verurteilt.

Božinskajas Agitgericht repräsentiert eine späte Generation von Agitgerichten, in denen ein neuer Typus von Angeklagten vor Gericht steht: Es sind nicht Randfiguren der Gesellschaft, die es zu revolutionieren gilt, sondern Personen aus deren Mitte, die es als antigesellschaftliche Elemente zu demaskieren gilt.⁶⁵ Das Milieutheorie-Narrativ des Verteidigers funktioniert – und dies lässt sich in diesen Agitgerichten beobachten – bei solchen »Fehlern« nicht mehr. Das agonistische Prinzip weicht im späten Gerichtstheater der eindeutigen Binarität von Ein- oder Ausschluss.

5.4 Von der Parodie zum Verteidiger als Verbrecher

5.4.1 Den Schädling verteidigen? Parodien des Verteidigers

Die Rede des Staatsanwalts im *Gericht über den Getreidebrandpilz*⁶⁶ ist kurz gehalten: Er plädiert für die Höchststrafe und spricht von Konterrevolution. Im 1925 von der Autorin Elena D'jakonova, vermutlich Agronomin⁶⁷, verfassten Agitgericht

64 Ebd., S. 38. »Гражданка Зубарева обманула доверие партии и своих товарищей-рабочих, которые выдвигали ее в общественные организации для защиты общих интересов. Гражданка Зубарева – антиобщественный элемент, случайно затесавшийся в делегатки, и у нее не было желания воспользоваться предоставленной ей возможностью получить правильные взгляды на окружающую ее жизнь и на воспитание детей.«

65 Mehr zu diesem Typus von Angeklagtem bzw. Angeklagten und zur Metapher der Maske und Demaskierung im Kapitel 6.

66 D'jakonova, *Sud nad glavnej*.

67 Die Autorin Elena Aleksandrovna D'jakonova (1874-1929) widmete sich, wie den grossen Bibliothekskatalogen zu entnehmen ist, in ihren fünf Publikationen zwischen 1909 und 1925 ausschliesslich Themen der Feldbewirtschaftung und Agronomie. Sie verfasste vornehmlich

wird nicht eine menschliche Person angeklagt, sondern der Brandpilz. Der Pilz, der die Felder der Bauern befallen kann, steht jedoch als menschliche Mutterfigur verkörpert, als Frau »Brandpilz Schmarotzerin« (*Golovnja Darmoedova*)⁶⁸, vor Gericht. Während der Staatsanwalt die rückständigen Bauern warnt, den Kampf der Agronome gegen den Brandpilz in Zukunft nicht mehr zu stören, um nicht zu Komplizen des Schädlings zu werden, richtet der Verteidiger seine Rede voll und ganz auf die Rechtfertigung der Angeklagten:

»In den letzten sieben Jahren gab es einen drastischen Wandel. Die sowjetische Macht hat angefangen, die Bauern zur Vereinigung aufzurufen, hat angefangen zu fordern, dass die Eltern organisiert gegen das Unwissen, die Rückständigkeit, die Dreifelderwirtschaft, Schädlinge jeglicher Art, Schmarotzer und Quacksalber kämpfen. Wie sollte sich die Angeklagte so schnell an das neue Regime gewöhnen? [...] Die Instruktoressen kamen erst vor kurzem in das hiesige Dorf; vielleicht treten sie in Wirklichkeit zu streitsüchtig auf? Wer weiss, wenn sie sich vielleicht weicher, freundlicher gegenüber Golovnja [Brandpilz] verhalten hätten, wenn sie sie gefragt hätten, warum sie nicht ihr eigenes, sondern fremdes Essen isst, dann hätte sie ihnen ihr Leben erzählt, und sie hätten sie verstanden, hätten irgendeinen Weg zum Einverständnis gefunden, und wir wären jetzt nicht Zeugen davon, wie zehn Leute mit ihren Beschuldigungen eine ängstliche, verwirrte Mutter überschütten.«⁶⁹

Laut Inszenierungsanweisung »folgt Frau Brandpilz der Rede des Verteidigers die ganze Zeit freudig und nickt ihm mit dem Kopf zu«⁷⁰. Der Verteidiger stellt sich in seiner Rede gänzlich auf die Seite der Angeklagten und plädiert für einen milden Umgang mit dem Brandpilz und für Verständnis anstatt Bekämpfung. Er argumentiert, dass die Angeklagte ein Opfer der Umstände und ihres sozialen Umfelds sei,

Ratgeber, etwa die Broschüre *Welche Krankheiten bekommen Kartoffeln, Kohl, Tomaten, Gurken und anderes Gemüse* (*Čem bolejut kartofel', kapusta, pomidory, ogurcy i dr. ovošči*, 1918). Das *Gericht über den Getreidebrandpilz* ist vermutlich ihr einziges Theaterstück.

68 Vgl. ausführlicher zu dieser Figur Kapitel 6 zum Angeklagten.

69 D'jakonova, *Sud nad golovnej*, S. 67 und 69. »За последние семь лет произошла резкая перемена. Советская власть стала звать крестьян на объединение, стала требовать, чтобы родители организованно боролись против невежества, темноты, трехполья, вредителей всякого рода, дармоедов и знахарей. Где же было так скоро приспособиться обвиняемой к новому режиму? [...] Инструктора в здешней деревне появились недавно; может быть, они в самом деле имеют очень задиристый характер? Кто знает, может быть, если бы они мягче, приветливее подошли к Головне, расспросили бы ее, почему она ест не свое, а чужое, она бы им рассказала свою жизнь, и они поняли бы ее, нашли бы какой-нибудь путь к соглашению, и мы сейчас не были бы свидетелями того, как десяток людей обрушился со своими обвинениями на робкую, смущенную мать семейства?«

70 D'jakonova, *Sud nad golovnej*, S. 71. »Головня все время радостно следила за речью защитника и кивала ему головой.«

und plädiert daher dafür, ihr noch eine Chance zu geben. Dabei greift er auch das Hauptargument auf, das sich in den Verteidigerreden der Aufklärungsstücke aus der NEP-Zeit immer wieder findet: Es sei noch nicht ausreichend Zeit vergangen seit der Revolution, um es allen Menschen zu ermöglichen, sich an das neue Regime zu gewöhnen. Er zeichnet die Angeklagte nicht als schuldigen Schädling, sondern als bedauernswerte, verwirrte und unwissende Mutter, die lediglich versucht hat, ihre Kinder zu ernähren.

Die auf Milde abzielenden Argumente und mit ihnen die Figur des Verteidigers verkommen zu einer reinen Parodie. Auch wenn die weibliche Figur auf der Bühne auf den ersten Blick Mitleid erregen mag, wissen die Zuschauerinnen und Zuschauer genau, dass die Figur bloss eine Metapher für den Brandpilz ist, bloss ein Verfahren der (theatralen) Sichtbarmachung eines Schädlings und Feindes, der dem bäuerischen Publikum durch seine verheerenden Folgen, den Ernteausfall, bekannt ist.

Das Gericht über den Getreidebrandpilz steht in einer ganzen Reihe von Agitgerichten der 1920er Jahre, in denen keine Menschen, sondern Bakterien, Pilze oder Krankheiten⁷¹ angeklagt werden. In den betreffenden Stücken werden die Verteidigerfiguren zu lächerlichen Parodien, wenn sie versuchen, die Angeklagten zu verteidigen. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem Hygienestück *Gericht über eine Mücke* (*Sud nad komarom*, 1926), das im Zusammenhang mit Aufklärungskampagnen zur Bekämpfung von Malaria steht und dessen Autor unbekannt ist. In diesem Stück wird die Mücke »Anopheles« wegen der Übertragung von Krankheiten und der Schwächung der Arbeiterschaft angeklagt. Die Mücke soll im Theaterstück von einem Schauspieler gespielt und durchgehend als »Bürger Anopheles« angesprochen werden. Der Verteidiger der Mücke plädiert in seiner kurzen Rede, die hier in voller Länge zitiert wird, für Milde:

»Der hier untersuchte Fall ist ziemlich kompliziert und ich werde mir nicht zu viel bei der Verteidigung des Bürgers Anopheles vornehmen, ich will nur die Herren Richter daran erinnern, dass man gerade die Umstände in Betracht ziehen muss, denn der Bürger Anopheles war in seinen vielleicht sogar verbrecherischen Handlungen meiner Ansicht nach im Zustand von Unbewusstheit. Ich finde deswegen eine strenge Verurteilung und eine harte Strafe als Strafmass zu grausam. Ich bitte darum, den Sachverhalt ernsthaft zu prüfen, und denke, dass die Herren Richter

71 An dieser Stelle möchte ich Lisa Thwaini für ihre Arbeit »Tiere vor Gericht. Modernisierungs- und Zivilisierungsnarrative im sowjetischen Agitgericht« danken, die sie im Rahmen meines Seminars zum Gerichtstheater der 1920er Jahre im FS/HS 2015 geschrieben hat. Die Hausarbeit und die Diskussionen mit Lisa Thwaini über die anthropomorphen Tiere bzw. theriomorphen Menschen als Angeklagte in den Agitgerichten waren äusserst interessant und haben mich zu weiterführenden Überlegungen in diesem Kapitel inspiriert.

dem Angeklagten gegenüber Nachsicht walten lassen und ein rechtmässiges und gerechtes Urteil fällen werden. (*Setzt sich*).⁷²

Obwohl der Verteidiger das eigentliche Verbrechen, nämlich das Verbreiten von Krankheiten, anerkennt, hat der Angeklagte seines Erachtens nicht vorsätzlich gehandelt, sondern »im Zustand der Unbewusstheit«. Das rechtspositivistische Erinnern an das Gesetz und der Ruf nach Milde gegenüber der unbewussten Mücke erscheinen absolut lächerlich: Warum sollten die Gesetze für eine Mücke gelten? Und welche Berechtigung kann Milde gegenüber einer Krankheiten übertragenden Mücke haben?

Die Versuche der Verteidigerfiguren, die Angeklagten als Opfer und unbewusste Bürger darzustellen, denen gegenüber Mitleid und Menschlichkeit gezeigt werden müssen, werden zur Lachnummer. Die Verteidiger erkennen in diesen Stücken nicht, dass die Angeklagten Schädlinge sind, die als Menschen maskiert auftreten, sondern halten sie für echte Menschen, was durchaus eine gewisse Komik erzeugt. Dies bedeutet letztlich, dass sie nicht sehen, was ›bloss‹ Theater – gewissermassen in doppelter Umkehrung – ist: Das menschliche Antlitz der Angeklagten ist eine blosse Maskerade.

Parodien von Verteidigungsreden finden sich aber nicht nur in Agitgerichten mit anthropomorphen Schädlingen auf der Anklagebank. Eine Parodie des Verteidigers zeichnet auch ein gewisser A. Nikolaev⁷³ in seinem *Aviatischen Agitgericht*, das mit einer Auflage von 15'000 Exemplaren 1925 von der »Gesellschaft der Freunde der Luftflotte« herausgegeben wurde.⁷⁴ Angeklagt werden in diesem Agitgericht drei Männer, die sich dem Beitritt zu ebenjener Gesellschaft verweigert haben. Der Verteidiger in diesem Stück ist – das ist von Beginn an klar – eigentlich ein »offensichtlicher« Klassenfeind. Denn als Verteidiger tritt, wie in der Figurencharakterisierung formuliert wird, ein »gegenüber der sowjetischen Macht feindlich eingestellter«⁷⁵ Intellektueller mit dem Namen Rascvetaev auf. Der 42-jährige Mann – wie sich bald herausstellt, ein ehemaliger Adliger und Leibwächter des Zaren – meldet sich erst

72 [O. A.] *Sud nad komarom. Inscenirovka*. Poltorack 1926, S. 27. »Разбираемое здесь дело довольно сложное, я не беру на себя слишком много в отношении защиты гражданина Апорфелеса, я только хочу напомнить гражданам судьям, что надо взять во внимание именно то обстоятельство, что гражданин Апорфелес в своих, быть может и преступных действиях, с моей точки зрения, был в состоянии бессознательности. А поэтому строго его обвинять, вынося жестокий приговор я считаю слишком беспощадной мерой наказания. Я прошу обратить серьезное внимание на суть дела и думаю, что граждане судьи отнесутся более мягко к подсудимому и вынесут законное справедливое решение. (*Садится*).«

73 Nikolaev verfasste vermutlich keine weiteren Agitgerichte, jedenfalls ist das *Aviatische Agitgericht* das einzige von ihm verfasste und übertragene Skript.

74 Nikolaev, *Avio-agitsud*.

75 Ebd., S. 3. »враждебно настроенный к советской власти«

im Verlauf des Stückes aus dem Publikum als freiwilliger Verteidiger und stellt sich so dem Ankläger – einem Proletarier – entgegen. Auf der Anklagebank sitzen ein Bauer und ein Arbeiter, die sich geweigert haben, der »Gesellschaft der Freunde der Luftflotte« beizutreten, sowie ein Pope, der sie dazu angestiftet haben soll.

Der Verteidiger hält in seiner knapp zweiseitigen Rede humanistische Errungenschaften wie Rechtsgleichheit oder Redefreiheit hoch und plädiert dafür, dass jede Person, auch Popen oder Kulaken, als gleichberechtigte Bürger in die neue Gesellschaft aufgenommen werden. Milde und Integration stellt er als universelle Werte dar, die für alle Menschen gelten. Gerade die Aneignung und Universalisierung dieses Narrativs durch einen »offensichtlichen« Klassenfeind und Zarendiener soll es in diesem Stück diffamieren und ins Lächerliche ziehen. Das Parodistische an der Figur des Verteidigers wird in der Broschüre zudem durch eine karikaturenhafte Zeichnung hervorgehoben: Leicht vorgebeugt und mit erhobenem Zeigefinger bringt der glatzköpfige, dicke, in Uniform und Stiefel gekleidete Mann seine Argumente an.

In seiner ungleich längeren, neunseitigen Rede, die eher einem Vortrag über den Nutzen der Luftflotte gleicht und viel militärisches Expertenwissen beinhaltet, greift der Ankläger den Verteidiger frontal an:

»Jetzt schauen wir, was der Verteidiger für einer ist. Ein Adliger, Rittmeister im Heer des grossen Imperators, der für Geld tafelte und sich amüsierte, durch das Blut, das aus den Arbeitern und Bauern floss. Kann er Sorokin und Vekšin verteidigen, wenn sie seine unversöhnlichen Feinde sind – wenn er vorhat, sie zu verteidigen, so nur mit dem Ziel, unter dem Deckmantel der Verteidigung den Zuhörern seine sozialrevolutionären Lehren unterzuschieben. [...] in den Reihen der Freiheitskämpfer, der Kämpfer für Kommunismus kann Herr Rascvetaev nichts ausrichten, aber hier in der Provinz unter den Bauern kann er noch heimlich seine Angriffe auf die sowjetische Macht durchführen.«⁷⁶

Laut Ankläger tritt der Verteidiger nur vorgeblich auf, um die Angeklagten zu verteidigen, sondern nutzt die Plattform des Gerichts, um in der noch nicht vollends sowjetisierten Peripherie seine sozialrevolutionären Ideen zu propagieren. Der Verteidiger selbst trägt hier die Merkmale des inneren Feindes, der versucht, die sowje-

76 Ebd., S. 38f. »Теперь посмотрим, что из себя представляет сам защитник. Дворянин, ротмистр полка его императорского величества, пировавший и шиковавший на деньги, потом и кровью вышедшие из рабочих и крестьян. Ему ли защищать Сорокина и Векшина, когда они – его непримиримые враги, а если он и взялся их защищать, то только лишь для того, чтоб, под видом защиты, преподнести слушателям свое эс-эровское учение. [...] в рядах борцов за свободу, борцов за коммунизм гр. Расцветаеву нечего делать, а здесь в провинции, среди крестьян, он еще может исподтишка производить свои нападки на советскую власть.«

tische Macht anzugreifen, und den es zu demaskieren gilt. Spätestens als selbst der angeklagte Bauer und der Arbeiter laut Skript die Verteidigung durch den »anti-sowjetischen Intellektuellen« verweigern und das Gericht bitten, sie ohne Berücksichtigung der Verteidigerrede zu beurteilen, zeigt sich, dass dieser Verteidiger die angeklagten Bauern belastet, anstatt sie zu verteidigen. Nur der Pope – im Stück der eigentliche Schuldige, gegen den laut Verdikt ein neuer Prozess eröffnet werden soll, während die beiden anderen Angeklagten freigesprochen werden – bedankt sich überschwänglich beim Verteidiger und bleibt dessen Verbündeter.

In diesem Fall ist es also nicht so, dass der Verteidiger die Angeklagten nicht »richtig« zu sehen und zu erkennen vermag und sich und seine Argumente dadurch lächerlich macht, sondern der Verteidiger verrät sich durch seinen Auftritt – und in diesem Stück durch seine offensichtliche Zugehörigkeit zur zaristischen Zeit – als offensichtlicher Klassenfeind. Er ist ein Antagonist, aber nicht im juristischen Sinne, sondern als Gegner des sowjetischen Staates.

5.4.2 »Verteidigen um jeden Preis?« oder Verteidigen als Verbrechen

Der auf Fragen der Hygiene spezialisierte Autor Aleksandr Akkerman⁷⁷ lässt in seiner ersten Publikation, dem *Gericht über eine Prostituierte und über eine Kupplerin (Sud nad prostitutkoj i svodnicej, 1925)*⁷⁸, den Verteidiger die Verteidigung der Kupplerin verweigern. Der Verteidiger argumentiert in seinem Plädoyer, dass er nur die Prostituierte verteidigen werde:

»Im alten bourgeoisen Gericht verteidigte der Verteidiger nur, er verteidigte um jeden Preis. Und er wurde von den Werktätigen nicht geachtet. Im Arbeiter- und Bauerngericht ist der Verteidiger ein Helfer des Richters, der unbefangen das Wesentliche und die Details des untersuchten Falles aufzeigt. Deswegen muss ich in Bezug auf die Angeklagte Sviridova in allen Punkten dem öffentlichen Ankläger Recht geben.«⁷⁹

77 Aleksandr Iosifovič Akkerman, 1895 geboren, hat zahlreiche Texte zwischen 1922 und 1971 veröffentlicht, darunter zwei sogenannte Sansudy (Hygienegerichte) über Prostituierte, die seine einzigen Theaterstücke blieben. Alle Publikationen Akkermans drehen sich um Fragen der Hygiene, Ernährung und Gesundheit. Erstes Hygienegericht: Akkerman, *Sud nad prostitutkoj, 1922*.

78 Akkerman, Aleksandr Iosifovič. *Sud nad prostitutkoj i svodnicej. Delo gražd. Evdokimovoj, po obvineniju v soznatel'nom zaraženii siflisom i gražd. Sviridovoj v svodničestve i soobščičestve*. Moskva 1925.

79 Akkerman, *Sud nad prostitutkoj i svodnicej*, S. 61. »В старом буржуазном суде защитник только защищал, защищал во что бы ни стало. И он не пользовался уважением трудящихся. В рабоче-крестьянском суде защитник – помощник судей, беспристрастно выявляющий сущность и детали разбираемого дела. И поэтому в отношении подсудимой Свиридовой мне во всем приходится согласиться с общественным обвинителем.«

Die auf seine eigene Rolle referierende Selbstaussage des Verteidigers lässt sich als allgemeine diskursive Neudefinition von Gericht und Gerichtsrollen lesen, die über den Theaterraum hinaus Gültigkeit hatte: Der Verteidiger steht in dieser Definition – im Gegensatz zum »bourgeoisem Gericht« – nicht unbedingt auf der Seite des Angeklagten, sondern als unabhängiger Helfer des Richters auf der Seite des Arbeiter- und Bauerngerichts. Zwischen der Funktion des Verteidigers und des Staatsanwalts besteht in dieser Auffassung kein Unterschied – beide helfen dem Gericht bei der Aufdeckung der »Wahrheit«. Nicht indem er verteidigt, sondern gerade indem er *nicht* verteidigt, stellt sich in diesem Zitat der Verteidiger in den Dienst der sowjetischen Gesellschaft. Akkermans Verteidiger benennt hier explizit jene Art von Gericht, die das Gerichtstheater insbesondere Ende der 1920er Jahre vorführte: ein Gericht, das nicht als Ort des Wettstreits verschiedener Positionen figuriert und auch nicht als Schwellenritual die Revolutionierung der Angeklagten exerziert, sondern ein Gericht, das den Ausschluss feindlicher Elemente aus der Gesellschaft durchspielt. In diesem (theatralen) Gerichtssetting wird die Position des Verteidigers zunehmend prekär bzw. gar überflüssig. Es zeigt sich im Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre eine auffällige Marginalisierung der Figur des Verteidigers: Nicht nur die Reden der Verteidiger werden immer kürzer und stehen zunehmend in einem Missverhältnis zu den viel längeren Anklägerreden,⁸⁰ sondern auch die Urteile berücksichtigen keine Argumente, die eine Verteidigung der Angeklagten beabsichtigen.

Verteidigernarrative, die auf Milde, Aufklärung und Integration, auf die Revolutionierung der Angeklagten abzielten, funktionierten angesichts des neuen »Typus« von Angeklagtem nicht mehr. Was in den Agitgerichten über biologische Schädlinge in menschlicher Figuration eine theatrale Komödie, eine Gerichtsparodie, ein theatrales Verfahren der Umdrehung war, wird Ende der 1920er Jahre im Zuge der Entkulakisierung und Zwangskollektivierung zu einem Verfahren der Dehumanisierung der Angeklagten: Verteidiger, die versuchen, als Schädlinge, Saboteure, Volksfeinde und Konterrevolutionäre angeklagte Menschen zu rechtfertigen und ein mildes Verhalten und Mitleid ihnen gegenüber zu fordern, und damit deren »wahre Natur« nicht erkennen, werden zu deren Komplizen. Die Demaskierung des Feindes ist fortan Aufgabe des Staatsanwaltes.

Einmal mehr hat die Marginalisierung des Verteidigers im Gerichtstheater ihre Entsprechung in der »realen« Gerichtspraxis. Insbesondere im Zuge der umfassenden Justizreformen ab 1928 und am Ende der NEP-Zeit kamen Fragen des Rechts und Gerichts und damit zusammenhängend die Funktion des Strafverteidigers erneut in den Blick. Nikolaj Krylenko, einer der einflussreichsten Verfechter rechtsnihilistischer Ideen und Staatsanwalt im grossen Schauprozess 1928 gegen angebliche

80 Darauf wird im Detail auch in Zusammenhang mit dem Erstarken der Figur des Staatsanwaltes im vierten Kapitel des vorliegenden Buches eingegangen.

Sabotageakte in der Šachty-Region im Donbass, stellte Ende der 1920er Jahre in der Diskussion um die Reformen der Gerichtsprozeduren von 1929 vor allem die Position des Verteidigers in Frage. Wie Solomon schreibt, griff Krylenko aufgrund von angeblich zu vielen Freisprüchen von Angeklagten das Prinzip des Streitgerichts an und forderte, jegliche Regeln, die den Angeklagten schützten oder seinem Verteidiger Möglichkeiten gaben, einen »Feind der Revolution« vor der Bestrafung zu bewahren, abzuschaffen.⁸¹ Während Krylenko 1922 die Kodifizierung des Streitverfahrens im neuen Strafprozessrecht als Kompromiss zwischen dem Ansatz der Revolutionstribunale und dem bourgeois Streitverfahren von 1864 akzeptiert hatte, sah er Ende der 1920er Jahre gerade im agonistischen Gerichtsprozess eine Gefahr für die Sowjetunion. Krylenko forderte in der Säuberungslogik der Kampagnenjustiz gar, dass Verteidiger nur noch auf Antrag des Richters herbeigezogen würden, während der Strafprozess grundsätzlich ohne Verteidiger stattfinden solle. Obwohl diese Forderung in den Reformen nicht umgesetzt wurde, wurde unter dem Druck der Entkulakisierungs- und Industrialisierungskampagnen im Zuge des ersten Fünfjahresplans vielerorts das Prozessrecht und damit die grundlegenden Regeln des Ablaufs, der Anwendung von Gesetzen und des Sprechens von Strafen missachtet, während die Härte der Strafen im Gegensatz zu den 1920er Jahren graduell anstieg und kaum noch bedingte oder milde Strafen gesprochen wurden.⁸²

In vielen Gerichtstheaterstücken Ende der 1920er Jahre wird auf die Figur des Verteidigers ganz verzichtet, wodurch sich der von Krylenko für den Strafprozess geforderte Wegfall der Verteidigung zumindest im Theater verwirklicht findet. So treten etwa im Agitgericht *Für die Erhöhung des Ernteertrages und die Kollektivierung der Landwirtschaft* gleich zwei Ankläger auf, während die Rolle des Verteidigers aufgehoben wird: »Auf eine Verteidigung verzichten die Angeklagten – sie werden sich selber verteidigen«⁸³, merkt der Gerichtssekretär zu Beginn des Stückes an. Der Vorsitzende des Dorfsowjets und der Kulak, die der systematischen Verletzung des Bodengesetzes angeklagt werden, verteidigen sich jedoch kaum, während sich die Reden des staatlichen und des öffentlichen Anklägers über mehr als dreizehn Seiten des Agitgerichtsskripts erstrecken.

In Aleksandr Naumovs *Fall Giselevič. Gericht über Antisemiten (Delo Giseleviča. Sud nad antisemitami, 1930)*⁸⁴ wird ein gewisser Giselevič aufgrund von Zeugenaussagen als Dieb von Baumaterial angeklagt. Im Verlauf des Gerichtsprozesses stellt sich heraus, dass die Anschuldigungen auf antisemitischen Verschwörungen und Verleumdungen beruhen und der Mann fälschlicherweise angeklagt wurde. Die Hand-

81 Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 71.

82 Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 98.

83 Andreev, *Za pod"ëm urožajnosti*, S. 8. »От защиты обвиняемые отказались – защищаться будут сами.«

84 Naumov, Aleksandr. *Delo Giseleviča. Sud nad antisemitami*. Leningrad 1930.

lung dreht sich und die Zeugen werden zu Angeklagten. Zunächst tritt der Staatsanwalt mit einer fünfzehnteiligen Rede auf, in der er als Experte für Antisemitismus zahlreiche Statistiken zitiert und die Geschichte des Antisemitismus referiert.⁸⁵ Er sucht nach den Wurzeln des Antisemitismus in der vorrevolutionären Zeit und unterscheidet bewussten und unbewussten Antisemitismus – wiederum in klarer Ablehnung an Stalins »Fehler« und »Fehler«. In diesem Zusammenhang legitimiert er die Säuberungen des Staatsapparates von den bewussten Feinden des Sozialismus, die gerade in Gange seien.

Durch den Wandel des Angeklagten zum Opfer und der Zeugen zu Angeklagten treibt der Verteidiger in seiner bloss vierseitigen Rede die Anschuldigungen des Anklägers gar noch auf die Spitze, indem er argumentiert, dass der Ankläger gerade dem *unbewussten* Antisemitismus zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt habe. Die Hauptangeklagten und ehemaligen Zeugen Rybakov und Gromov verteidigt er in seiner Rede mit keinem Wort, stattdessen beschuldigt er weitere Personen der Komplizenschaft:

»Der Ankläger hat genügend gründlich die Bedeutung dieses Falles aufgedeckt und die Rybakovs und Gromovs erhalten im bevorstehenden Urteil ohne Zweifel die Quittung für ihr Verhalten. Aber als er die Teilnehmer des Falles betrachtete, hat der Ankläger eine Sache ausser Acht gelassen oder nur ganz am Rande betrachtet: die Frage, welche Beziehung zum Antisemitismus solche Arbeiter wie Kunicyn haben, der geholfen hat, die Gromovs und Rybakovs zu überführen. Der Schädling und aktive Feind ist gefährlich, egal welchen Weg er für den Kampf gegen die sowjetische Macht wählt. Aber nicht weniger Schaden fügen manchmal diejenigen zu, die diese Schädlinge, vielleicht unwillkürlich, unterstützen. Und deswegen halte ich es für meine Pflicht, an diese unwillkürlichen Schädlinge zu erinnern.«⁸⁶

Wie in den früheren Agitgerichten stellt sich der Verteidiger in dieser Rede als denjenigen dar, der auf die unbewussten Arbeiter und Bauern eingehen soll. Doch anstatt ihr Verhalten dadurch zu erklären, dass sie in der alten Zeit verhaftet seien, und für Aufklärung und Zivilisierung zu plädieren, ruft er am Ende zu mehr Wachsamkeit

85 Zur Verschiebung der Expertenrolle auf den Staatsanwalt siehe Kapitel 4.

86 Naumov, *Delo Giseleviča. Sud nad antisemitami*, S. 57. »Обвинитель достаточно глубоко вскрыл значение данного дела, и Рыбаковы и Громовы, несомненно, получают оценку своей деятельности в предстоящем приговоре. Но, рассматривая участников дела, обвинитель упустил из вида, или рассмотрел в очень маленькой степени то, какое отношение имеют к антисемитизму такие рабочие, как Куницын, помогший вывести на чистую воду Громовых и Рыбаковых. Опасен вредитель и активный враг, какие бы пути он ни избрал для борьбы с советской властью. Но не меньший вред приносят иногда те, кто является может быть, и невольной, но – поддержкой этим вредителям. И поэтому я считаю своим долгом напомнить о таких невольных вредителях.«

und zur Entlarvung von Antisemitismus auf und belastet einen der Zeugen, Kunicyn, schwer. Gerade die unbewussten, unwillkürlichen »Fehler« würden der Gesellschaft besonders schaden und die »aktiven« Volksfeinde unterstützen.

Eines der letzten Skripte, das noch dem Genre der Agitgerichte zugerechnet werden kann, ist das 1931 erschienene *Gericht über musikalischen Schund*. Es wurde Anfang der 1930er Jahre von Viktor Vinogradov (1899-1992), einem sowjetischen Musikwissenschaftler und Folklore-Spezialisten, verfasst und blieb dessen einziges Theaterstück. Im ersten Teil der Broschüre findet sich das stichwortartige Schema zur Organisation des »gesellschaftlichen Schauprozesses« (*obščestvennyj-pokazatel'nyj sud*) über »Schundmusik«, im zweiten Teil dann umfangreiche Materialien über die Theorie und Praxis ebenjener Musik. Die ganze Broschüre wird als Instrument im Kampf gegen Schundmusik und als Teil der Kampagnen zur »Säuberung« der Klubs dargestellt. Angeklagt werden laut Skript ein Klubleiter, ein Sänger oder Tänzer, eine Gruppe junger Leute, die einen »Zigeunertanz« getanzt haben, und ein Zuhörer, der zu Schundmusik applaudiert hat. Interessant an der Zusammensetzung des Gerichts sind nicht nur die Rollen der Richter, die von »echten« Autoritätspersonen aus der Partei oder der Gewerkschaft »gespielt« werden sollen, sondern auch die Rollen von Anklage und Verteidigung. Auf der Anklageseite gibt es zwei Ankläger, einen Staatsanwalt und einen fortgeschrittenen Arbeiter. Der Staatsanwalt ist zugleich Musikspezialist, steht ganz auf der Seite der Resolution des 16. Parteitags über die Kulturarbeit und vertritt die Meinung, dass Schundmusik dem Bau des Sozialismus schade. Zur Verteidigung der Schundmusik treten ein rückständiger Arbeiter, ein Nepman, also ein typischer Vertreter der NEP-Zeit, ein Komponist von Schundmusik und ein Musiktheoretiker auf, deren Rollen zwischen denjenigen von Zeugen und Verteidigern oszillieren. Zu ihren Rollen schreibt der Autor in der Inszenierungsanleitung Folgendes: »Ihre echte Physiognomie kommt erst im Verlauf des Gerichtsprozesses ans Licht, als Resultat der Berichtigungen von Seiten der Anklage, der Repliken aus dem Zuschauersaal und Selbstentlarvung.«⁸⁷

Diejenigen, die die Schundmusik verteidigen, entlarven sich in diesem Gerichtsstück also am Ende selbst: Ihre »echte Physiognomie« kommt ans Licht – ihre Antigesellschaftlichkeit, die zunächst verdeckt ist, wird im Verlauf des Prozesses deutlich sichtbar. Gleichzeitig zeigt das Stück, dass die Verteidigung antigesellschaftlicher Phänomene oder Personen, die von den Säuberungen betroffen sind, die Antigesellschaftlichkeit des Verteidigers offenbart.

In seinem letzten Wort fordert ausgerechnet der angeklagte Hörer von Schundmusik die Verurteilung derjenigen, die den Schund verteidigen. Seine Replik wird in

87 Vinogradov, *Sud nad muzykal'noj chalturoj*, S. 33. »Их настоящая физиономия вырисовывается лишь в процессе суда, в результате справок со стороны обвинения, реплик из зрительного зала и саморазоблачения.«

der Broschüre folgendermassen paraphrasiert: »Er besteht darauf, dass das nächste Gericht nicht nur über die konkreten Vertreter der Schundmusik, sondern auch über ihre Verteidiger organisiert wird.«⁸⁸

Das Verteidigen ist in diesem Gericht keine Gerichtsrolle im juristischen Sinne, die jemand für die Zeit des Prozesses einnimmt. Ein Verbrechen zu verteidigen bedeutet hier, seine »wahre Einstellung« zu offenbaren und sich damit selbst als potentiellen Verbrecher zu entlarven.

5.5 Fazit: Das Ende des gerichtlichen Agons

Seitdem der Strafverteidiger im Zuge der Justizreformen von 1864 die Bühne des Gerichts betreten hatte, war er eine politische Figur im zaristischen Russland. Er verkörperte die grossen Reformen und radikalen Veränderungen des Gerichtsverfahrens, wie das agonale Prinzip und die Ablösung des Inquisitionsverfahrens durch den Streitprozess. Mit der Einführung des Streitverfahrens und der Reaktivierung des antiken agonalen Prinzips wurde das Gericht in Russland zu einem Raum des »Politischen« schlechthin, um mit Chantal Mouffes Theorie der Agonistik⁸⁹ zu sprechen. Das Prinzip der Öffentlichkeit bei Streitprozessen und die dadurch ausgelöste Medialisierung führten zu einer weiteren Politisierung des Gerichtsraums. Wie von Baberowski und McReynolds und anderen gezeigt wurde, nutzten oppositionelle liberale oder sozialistische Anwälte das Gericht oft als Plattform, um ihre politischen Ideen an die Öffentlichkeit zu bringen, Gesellschafts- und Regimekritik zu üben oder gegen das Gericht als »Instrument« des zaristischen Regimes anzutreten.⁹⁰

Auch nach der Revolution hörte das Gericht nicht auf, ein Ort des »Politischen« zu sein – im Gegenteil, die Bolschewiki versuchten auf ihre Art und Weise, diesen Raum zu politisieren. Umstritten war jedoch, wie genau dieser Raum aussehen sollte; diese Frage wurde nach der Revolution immer wieder anhand der Rolle des Verteidigers verhandelt. Obwohl die Bolschewiki grundsätzlich am Streitverfahren festhielten, stellte sich mit dem Verzicht auf eine klare Gewaltenteilung und der Zulassung einzig von parteitreuen Richtern, Staatsanwälten und Verteidigern die Frage, welche »Rolle« insbesondere der Anklage und der Verteidigung im sowjetischen Gericht zukommen sollte.

88 Ebd., S. 47. »Он настаивает на том, что следующий суд был организован не только над конкретным носителем халтуры, но и над ее защитниками.«

89 Vgl. Mouffe, *Agonistik*.

90 Vgl. Baberowski, »Geschworenengerichte und Anwaltschaft«; McReynolds, »Witnessing for the Defense«.

Gerade das Gerichtstheater als diskursive Aushandlungsplattform offenbart die Fragen und Paradoxien der neuen Gerichtsordnung in gesteigerter, expliziter Form. Während in den Stücken zunächst ein im Grunde vorsowjetisches Gericht zur Auf-führung kam, in dem der Verteidiger für das agonale Prinzip des Disputes stand und marxistische Gesellschaftskritik übte, schwächte sich seine Rolle mit der ›Sowjeti-sierung‹ der Gerichte und der Kodifizierung sowjetischer Gesetze ab. Interessant ist, dass in den frühen Agitgerichten der NEP-Zeit die Verteidigerfiguren weiterhin die Rolle desjenigen beibehalten, der die sozialen Umstände anprangert und sich für eine Verbesserung der Gesellschaft statt harter Strafen einsetzt. Besonders während der Hochphase des Genres in den 1920er Jahren, die mit der Hochphase der NEP zusammenfällt, betonen die Verteidiger in ihren unterschiedlichen Interpretatio-nen des Falles die Forderung nach milden Urteilen, um den Angeklagten die Chan-ce zu geben, sich von rückständigen und unwissenden Individuen in sowjetische Menschen zu verwandeln. Die Verteidiger sind die Hauptverfechter des wiederholt inszenierten Narrativs der Transformation, bei dem aus dem Angeklagten ein Prot-agonist der neuen Gesellschaft gemacht werden soll. Dieser Prozess der Revolutio-nierung der Angeklagten findet sich in der Idee des Agon, des Kampfes und Wett-streits, wieder, der zwischen den Kräften der Unkontrolliertheit und Unzivilisiert-heit (*stichijnost'*) und Kräften der Bewusstheit, des Klassenbewusstseins (*soznatel'-nost'*) auf der anderen Seite stattfindet. Die Funktion des Gerichts besteht nicht dar-in, als Plattform für den Streit zwischen Verteidiger und Ankläger zu dienen, son-dern vielmehr als ein revolutionäres Ritual, das den Widerstreit der Kräfte ermög-licht und schliesslich den Prozess der Bewusstwerdung in den Angeklagten selbst fördert. Das Ziel der Gerichte liegt nicht in der Aufklärung oder Lösung eines strit-tigen Falles, sondern in der Aufklärung der Angeklagten selbst: Nicht die Wahrheit muss aufgedeckt werden, sondern die Angeklagten sollen die Wahrheit erkennen.

Die Rolle des auf Milde plädierenden Verteidigers wird jedoch ab Mitte der 1920er Jahre, noch mitten in der Hochphase der NEP-Zeit, zunehmend parodiert: In komödiantisch-parodistischen, theatral überzeichneten Agitgerichten, in denen nicht Menschen, sondern Schädlinge wie der Getreidebrandpilz oder die Mala-riamücke vor Gericht stehen, verkommt der Verteidiger zu einer Karikatur. Sein Plädoyer für Menschlichkeit gegenüber einem anthropomorphen Schädling und für dessen Integration in die neue Gesellschaft wird lächerlich und gefährlich. Ist der verkleidete Mensch in diesen Stücken eine theatrale Figuration, also eigentlich eine Metapher für den Schädling, liegt umgekehrt die Metapher des Schädlings für einen Menschen (mit antisowjetischer Einstellung) stets nahe.⁹¹ Das Theater wird so gewissermassen zum Metatheater der sowjetischen (oder stalinistischen) Gesellschaft, in die die theatralen Metaphern der Demaskierung, Verkleidung und

91 Die Schädlingmetaphorik des Gerichtstheaters im Kontext der 1920er Jahre wird im folgen- den Kapitel 6 zur Angeklagtenfigur vertieft.

Entblößung spätestens mit den Denunzierungskampagnen Ende der 1920er Jahre intensiviert Einzug halten.

Ende der 1920er Jahre verändert sich das Gerichtstheater dann noch einmal drastisch und mit ihm verändert sich – nicht nur im Theater, sondern parallel dazu in den Justizreformen ab 1928 – das Verständnis von Gericht, Verbrechen und Gesetz. Gerade die Seite der Verteidigung kam im Zuge des Fünfjahresplanes unter Beschuss, da ihr unterstellt wurde, durch die Verteidigung der nunmehr menschlichen »Saboteure« und »Schädlinge« die Ziele des Fünfjahresplanes auszubremsen. Nicht alle Stücke lösen die Frage, wie die Rolle des Verteidigers in diesem veränderten Gerichtsritual aussieht, auf die gleiche Art und Weise. Klar ist, dass diese Stücke ein Gericht zeigen, das, wie in der Zarenzeit, als Instrument des Staates im Kampf gegen Staats- und Volksfeinde fungiert. Stellt sich die Verteidigung auf die Seite des angeklagten Saboteurs, positioniert sie sich in der Logik eines gleichsam »zwangskollektivierten«, monoperspektivischen Blickes als staatsfeindlich. Im Gerichtstheater wird gerade das, was am (echten) Gerichtsritual Theater ist, nämlich das Einnehmen verschiedener (juristischer) Rollen für die Zeit des Prozesses, was den agonistischen Disput zwischen Verteidigung und Anklage ermöglicht, abgeschafft: Wenn die Verteidigung im Prozess den »Volksfeind« verteidigt, entlarvt sie sich selbst als volksfeindlich, da jede Position, die von den staatlichen Vorgaben abweicht – wobei der Staat durch die Figur des Staatsanwaltes verkörpert wird –, als potentiell antisowjetisch betrachtet wird.

6. VERBRECHEN und STRAFEN

Von unwissenden Angeklagten zu »zweibeinigen Schädlingen« und demaskierten Feinden

6.1 Einleitung: Rückständige Menschen oder Volksfeinde vor Gericht?

Zu Beginn der 1920er Jahre verfasste die Ärztin Elizaveta Demidovič eines der frühesten Hygienegerichte mit dem langen, sprechenden Titel *Gericht über den Bürger Kiselev, der angeklagt wird, seine Frau mit dem Tripper angesteckt zu haben, worauf diese Selbstmord beging* (*Sud nad gr. Kiselevym po obvineniju ego v zaraženii ženy ego gonorrej posledstviem čego bylo ee samoubijstvo*, 1922)¹. Der für die frühe Phase des Genres typische lange Titel nimmt bereits das tragische Schicksal des Angeklagten und seiner Familie vorweg, das im Gerichtsprozess rekonstruiert wird: Nachdem der angeklagte Kiselev seiner Frau den Tripper verheimlicht und sie angesteckt hatte, stirbt als Folge das gemeinsame Kind. Von Schuldgefühlen geplagt, begeht die Frau Selbstmord. Das Gerichts drama erreicht seinen (melo)dramatischen Höhepunkt, als der angeklagte Kiselev das letzte Wort spricht.

»Genossen Richter, hier mein letztes Wort. Warum hat man mich nicht früher vor Gericht gestellt ... Warum richtet man nicht über uns, denn solche, wie mich, gibt's tausende. Mich kannten Sie nicht, ich wurde nicht erwischt, aber denken Sie, dass ich es wusste? Dass ich wusste, was ich tue, dass ich wusste, dass ich mich mit dieser Krankheit angesteckt habe? Wenn ich doch auf meinem Weg nur einmal das, was ich hier heute hörte, gehört hätte; glauben Sie, ich würde nicht auf der Anklagebank sitzen ... und meine Frau würde noch leben ... (Pause). Verurteilen Sie mich oder sprechen Sie mich frei, mir ist es egal, aber denken Sie daran, dass alles anders gekommen wäre, wenn meine Mutter oder die Schule mir von Kind an die Wahrheit gesagt hätten.«²

1 Demidovič, *Sud nad gr. Kiselevym*.

2 Ebd., S. 53f. »Тов. судьи, вот мое последнее слово. Почему меня не судили раньше... Почему нас не судят, ведь таких, как я, тысячи. Вы меня не знали, я не попался, а вы думаете, я то знал? Знал, что я делаю, знал, что я заражен такой болезнью? Если бы мне на своем пути хоть раз удалось услышать то, что я слышал здесь сегодня,

Das letzte Wort des Angeklagten offenbart die Transformation, die er durch den Gerichtsprozess vom unwissenden zum aufgeklärten, bewussten Menschen durchlaufen hat. Erst durch die Anklage und den Prozess hat er selbst die »Wahrheit« über seine Krankheit und sein eigenes Verhalten erfahren. Erst das Gericht hat ihn gänzlich aufgeklärt und ihm das Wissen gebracht, das er schon viel früher gebraucht hätte, damit er nicht auf der Anklagebank gelandet wäre.

Dieses Bekenntnis im letzten Wort des Angeklagten ist charakteristisch für die frühen Agitgerichte, in denen es stets der Gerichtsprozess selbst ist, der läuternd auf die Angeklagten wirkt: Wie in den beiden vorigen Kapiteln bereits gezeigt, durchlaufen die Angeklagten im Verlauf des Prozesses einen Wandel, der im umfassenden Geständnis zum Ende des Stückes sichtbar wird. Nicht erst der Vollzug des Urteils (die Strafe), der im Normalfall nicht Teil der Theateraufführung ist, sondern vielmehr der Gerichtsprozess selbst transformiert die Angeklagten, die in den frühen Agitgerichten gewöhnlich ›Ewiggestrige‹ waren: Analphabeten oder Alkoholiker, Frauen, die aufgrund ihrer Armut ihr Kind verstossen haben oder in die Prostitution gezwungen wurden, ungebildete Arbeiter, die Schundbücher gelesen und aus Versehen Bücher aus der Bibliothek beschädigt haben, oder alte Frauen, die wie bereits vor der Revolution weiterhin illegal Aborte durchgeführt haben. Exemplarisch machen die Angeklagten als noch rückständige, ›unbewusste‹ Menschen die Gesellschaftsschichten und -strukturen sichtbar, die noch nicht revolutioniert, noch nicht in die neue Zeit überführt worden sind.

Das vorliegende Kapitel schliesst eng an die beiden vorigen Kapitel zur Figur des Staatsanwalts (als Ersatz für den Gerichtsexperten) sowie zur Figur des Verteidigers an – nun gilt das Augenmerk aber ganz den Angeklagtenfiguren und deren Wandel im Verlauf der 1920er Jahre. Ab Ende der 1920er Jahre verändern sich die Angeklagten und mit ihnen auch die Strafpraxis nämlich entscheidend: Vor Gericht kommen nun nicht mehr rückständige, unbewusste Menschen, deren Verhalten (noch) nicht adäquat ist, sondern vorsätzliche Veruntreuer und Lügner, Kulaken, Deserteure, sabotierende Ingenieure, verleumdende Antisemiten, korrumpierende und veruntreuende Baustellenleiter, Schundmusiker und vorsätzliche Bücherschänder. Galt Devianz zuvor als das Verhalten von rückständigen, unbewussten ›kleine Menschen‹, wird sie nun am Beispiel antisowjetischer »Schädlinge« vorgeführt. Der neue Typus von Angeklagtem wird gerade dadurch charakterisiert, dass er versucht, sich zu tarnen und zu verstecken. Erst der Gerichtsprozess macht das ›wahre Gesicht‹ des Angeklagten sichtbar. Weniger das Verbrechen als der Verbrecher selbst stehen nun im Fokus: In den Gerichtstheaterstücken geht es nicht (mehr) darum, ein gewisses Handeln zu sanktionieren, sondern einen ›objektiven Feind‹

поверьте, не был бы я сегодня на скамье подсудимых и... и жена была бы жива... (пауза). Обвиняйте или оправдывайте меня, мне сейчас все равно, но знайте одно, все было бы иначе, если бы мать или школа сказала бы мне правду с детства.»

bzw. den Feind in seiner objektiven Verkörperung zu entlarven. Die Tat – oder auch nur eine potentielle Tat – gilt nur noch als Indiz, als Beweis der verbrecherischen ›Natur‹ der angeklagten Person, die vor Gericht vorgeführt werden soll. Diese Verschiebung lässt sich, wie Hannah Arendt in ihrer Studie zu totaler Herrschaft gezeigt hat, in den Justizsystemen aller totalitären Staaten finden: Der »objektive Gegner« wird nicht durch eine Handlung, eine Aktion oder einen Plan, sondern vielmehr durch die Politik des Regimes selbst zum »Gegner« gemacht.³

Der in den Agitgerichten zu beobachtende Wandel der Angeklagtenfigur hängt eng mit gesellschaftspolitischen Veränderungen und dem beginnenden Stalinismus Ende der 1920er Jahre zusammen. An den Angeklagten im Theatergenre werden die diskursiven Verschiebungen im Verlauf der 1920er Jahre wohl am deutlichsten: Oft schon an den Titeln der Stücke wird sichtbar, dass sich die Angeklagtenfiguren von rückständigen, unwissenden ›Verlierern‹ des vorrevolutionären Systems zu ›Volksfeinden‹ und ›Schädlingen‹ wandeln. Das Gerichtstheater imitierte aber, so möchte ich im Folgenden argumentieren, nicht bloss die ›reale‹ Gerichts- und Strafpraxis, sondern spielte eine entscheidende Rolle in der Darstellung der Figur des Verbrechers.

Ich möchte in diesem Kapitel untersuchen, mit welchen (theatralen und rhetorischen) Verfahren das Gerichtstheater die Figur des Verbrechers transformierte, metaphorisierte und dehumanisierte und wie dessen Darstellungen schliesslich Urteils- und Strafpraktiken legitimierten, die den gerichtlichen Terror der 1930er Jahre vorwegnahmen.

6.2 (Un)bewusste Angeklagte: Prozess, Urteil und Strafe als Transformation

6.2.1 Unwissen, Geständnis und Reue: Der Gerichtsprozess als »Weg zum Bewusstsein«

Das Urteil am Ende des eingangs zitierten Stücks *Gericht über den Bürger Kiselev* der Autorin Demidovič fällt mild aus: Der Angeklagte wird aufgrund seiner »allgemeinen Unwissenheit über Geschlechtskrankheiten«, seiner Vorurteile und seiner aufrichtigen Reue nur ermahnt. Anstatt einer Strafe bekommt er eine Kur zur Heilung der Krankheit verordnet.⁴ Das Urteil hält drei für das Gerichtstheater der frühen 1920er Jahre typische Punkte fest: Erstens berücksichtigt es, dass der Angeklagte

3 Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 877. Wird er vom totalitären Machthaber »objektiv errechnet«, so muss der »objektive Gegner« vielmehr beweisen, dass er kein Feind ist. Vgl. ebd., S. 793.

4 Vgl. Demidovič, *Sud nad gr. Kiselevym*, S. 54.

seine Taten in einem Zustand von »allgemeiner Unwissenheit« aufgrund vorrevolutionärer Vorurteile verübt hat. Zweitens hat der Angeklagte vor Gericht aufrichtige Reue gezeigt und hat dank des Prozesses eingesehen, dass sein Handeln schädliche Folgen hatte. Drittens wird sowohl durch die Einsicht und Reue als auch durch die verordnete Kur zur Heilung der Krankheit eine Entwicklung angedeutet: Der Angeklagte wird als neuer, in doppeltem Sinne »geheilte« Mensch aus dem Prozess hervorgehen, geheilt von seinem Unwissen, das er aus seiner vorrevolutionären Kindheit und Jugend mitgebracht hat, und geheilt von der Geschlechtskrankheit, die in dieser Parallelsatzung metaphorisch auf die vorrevolutionäre Zeit verweist.

Das Narrativ, dass Vorsätzlichkeit und damit Strafbarkeit eine Frage des Bewusstseins sind, war kein Narrativ des Gerichtstheaters allein, sondern wurde vom ersten sowjetischen Strafgesetzbuch vom 1. Juni 1922 (*Ugolovnyj kodeks RSFSR 1922 goda*) gestützt. Der Artikel 11 des Strafgesetzes regelte die Strafbarkeit folgendermassen:

»11. Der Bestrafung unterliegen nur diejenigen, welche: a) vorsätzlich gehandelt haben, d.h., die die Folgen ihrer Tat vorhergesehen und gewollt haben, oder die mit Bewusstsein sie haben eintreten lassen; oder b) die fahrlässig gehandelt haben, d.h. die leichtfertig gehofft haben, die Folgen ihrer Handlungen abwenden zu können oder sie nicht vorausgesehen haben, obwohl sie sie hätten voraussehen müssen.«⁵

Das heisst, dass entweder »Vorsätzlichkeit« oder »Voraussehbarkeit« Voraussetzung für die Bestrafung einer Person waren. Es musste also abgewogen werden, ob der Angeklagte »bewusst« (*soznatel'no*) die Folgen der Tat hat eintreten lassen. Die Frage nach dem »Bewusstsein« spielte also bei der Bestrafung direkt eine Rolle. Im Artikel 25 unter Punkt d) wurde die Frage des Bewusstseins für das Strafmass nochmals präzisiert. Es hiess dort, dass unterschieden werden müsse, ob unter anderem »das Delikt mit vollem Bewusstsein des zuzufügenden Schadens, oder ob es aus Unwissenheit oder mangelnder Einsicht verübt worden ist.«⁶ Wurde eine Tat aus

5 *Ugolovnyj kodeks RSFSR 1922 goda*, in: Juridičeskaja Rossija, Federal'nyj pravovoj portal. URL: <https://www.law.edu.ru/norm/norm.asp?normID=1241523> [20.01.2020] »11. Наказанию подлежат лишь те, которые: а) действовали умышленно, т.е. предвидели последствия своего деяния и их желали или же сознательно допускали их наступление; или б) действовали неосторожно, т.е. легкомысленно надеялись предотвратить последствия своих действий или же не предвидели их, хотя и должны были их предвидеть.« Übers. nach: Freund, *Strafgesetzbuch*, S. 103f.

6 Ebd. »25. Поэтому для определения меры наказания различается: [...] д) совершено ли преступление с полным сознанием причиняемого вреда или по неведению и неосознанности.« Übers. nach: Freund, *Strafgesetzbuch*, S. 108f.

Unwissenheit ohne Vorsatz verübt, so unterlag der Angeklagte laut Strafgesetzbuch von 1922 keiner Bestrafung – das wiederholen auch die Gerichtsstücke.

Den durch die Reue bezeugten Wandel, den auch der Angeklagte in Demidovičs Hygienegericht durchmacht, beschreibt Cassidy in einer der Hauptthesen ihres Buches zu Gerichtsdarstellungen im frühsowjetischen Theater und Kino: Die Angeklagten durchlaufen vor Gericht verschiedene Stufen, die von anfänglichem Unwissen und Bestreiten der Schuld in das dreiteilige, ritualisierte Paradigma »Geständnis, Reue, Reintegration« münden.⁷ Dieser melodramatisch dargestellte Wandel der Angeklagten lässt sich in den meisten Stücken aus der früheren Phase der Agitgerichte verfolgen: Die Reuebekundung im letzten Wort der Angeklagten zeugt von deren Einsicht und Bewusstwerdung. In den Geständnisreden der Angeklagten zeigen sich rhetorische Muster, die zu einem festen Bestandteil der ritualisierten melodramatischen Gerichts(theater)praxis werden. Indem die Angeklagten den Schaden anerkennen, den sie der Gesellschaft mit ihrem Verhalten zugefügt haben, bekennen sie sich zu den Werten und Regeln ebenjener Gesellschaft. Das Geständnis bezieht sich weniger auf die begangene Tat, sondern ist vielmehr ein Bekenntnis zur neuen Zeit und ein Versprechen, sich in Zukunft als Teil der neuen Gesellschaft zu begreifen. Das Gericht wird als aufklärerisch-disziplinarisches Instrument zum Initiationsritual: Neue, nun ›bewusste‹ und ›geheilte‹ Mitglieder werden in die Gesellschaft aufgenommen, wobei das Gericht als revolutionierendes Übergangsritual fungiert. Als performativer Sprechakt erscheint in diesen Stücken weniger das Urteil als vielmehr das Wort der Angeklagten selbst, das ihren Wandel bezeugt. Im Urteil wird die durch die Angeklagten selbst sprachlich be- und erzeugte Transformation bloss bekräftigt.

Der Wandel der Angeklagten lässt sich als »Weg zum Bewusstsein« beschreiben, der, wie Katerina Clark überzeugend zeigt, zum Masterplot der Romane des sozialistischen Realismus insbesondere in den 1930er Jahren wird: Jeder positive sozialistische Held gehe die »road to consciousness«, so Clark, indem er eine individuelle Revolution durchmacht, die ihn vom Zustand der Wildheit und Spontaneität hin zum Stadium der Bewusstheit führt, wo keine Vergehen oder Fehler mehr vorkommen.⁸ Das binäre Transformationsnarrativ lehnte sich an Lenins in *Was tun? (Čto delat'?)* formulierte dichotomische Unterscheidung zwischen bewussten, sprich rationalen, und spontanen, emotionalen Handlungen an.⁹ Den Weg zum Kommunismus sah Lenin als eine Überführung des Proletariats vom Zustand der *stichijnost'*, einem Zustand der Auslieferung der Affekte, der Ungestümheit und Spontaneität, in *soznatel'nost'*, einen Zustand der Bewusstheit. Die Agitgerichte zeigen, dass dieses Narrativ in den 1920er Jahren als juridischer Topos zu finden ist, der anhand der

7 Vgl. Cassidy, *The Enemy on Trial*, insbesondere S. 53f.

8 Vgl. Clark, *The Soviet Novel*, S. 16.

9 Vgl. Grabowsky, *Agitprop in der Sowjetunion*, S. 137f.

Biographie der Angeklagtenfiguren (und teilweise auch an anderen Figuren) gezeigt wird. Vor allem die frühen Agitgerichte spielen ein binäres, dialektisches Entwicklungsmodell durch, das den postrevolutionären Aufklärungs- und Hygienekampagnen zugrunde lag¹⁰. Das übergeordnete Narrativ der Transformation, Konversion bzw. Revolution speist sich dabei aus dem in jedem Gerichtsprozess angelegten Potenzial der Überführung der Angeklagten von einem Zustand in einen anderen Zustand.¹¹ Der Gerichtsprozess hat – typisch für die frühe Phase des Gerichtstheaters – nicht die Funktion, delinquente Personen zu bestrafen und aus der Gesellschaft auszuschließen, sondern ist vielmehr ein Ritual der Inklusion. Es geht dabei meines Erachtens weniger um eine Re-Integration, wie Cassidy sie nennt, sondern überhaupt um die Überführung aus der alten Zeit – für die die ›unbewussten‹ Angeklagten stellvertretend stehen – in die ›neue‹ Gesellschaft.

Dadurch wird in den Gerichtstheaterstücken zu Beginn der 1920er Jahre immer wieder die Erzählung der Revolution in ihrer Überwindung des ›Alten‹ und Überführung ins ›Neue‹ durchgespielt. Das letzte Wort der Angeklagten wird zum performativen (Sprech-)Akt, der die während des Gerichtsprozesses durchlaufene innere Revolution sprachlich vollzieht.

Die Idee eines persönlichen Vollzugs der Revolution in jedem Einzelnen war in den 1920er Jahren in vielen Bereichen präsent. Wie Oleg Kharkhordin schreibt, kam diese Idee etwa Mitte der 1920er Jahre als Teil der Diskussionen um die Parteietik auf. Als ob er die spätere Selbstkritikkampagne vorwegnähme, forderte 1925 Martyn Liadov, Rektor der Sverdlov-Universität, jeder solle den »Oktober [gemeint: die Oktoberrevolution, G. F.] in sich selbst aufführen«, da sich in jedem Bolschewiken ein kleiner Bourgeois mit »anti-kollektivistischen Intentionen« verstecke.¹² Der Diskurs in der Partei Mitte der 1920er Jahre weist jedoch schon in eine andere Richtung: Bei der inneren Revolution geht es nicht um die Überwindung der Unwissenheit oder Ungestümheit, sondern um die Entlarvung der eigenen »anti-kollektivistischen Intentionen«. Diese Vorstellung von Wandel spielen die Agitgerichte mit einem anderen Typus von Angeklagtem durch.

6.2.2 Wissen, Verweigerung, Maskerade: Der Gerichtsprozess als Entlarvung

Die Möglichkeit der Inklusion und Revolutionierung durch das Gericht ist im Gerichtstheater vom Typus des Angeklagten abhängig: Der oder die Angeklagte kann

10 Wie Beer schreibt, bewegten sich die Aufklärungsdiskurse stets in binären Kategorien von zivilisiert vs. primitiv, modern vs. traditional, religiös vs. naturwissenschaftlich, normal vs. anormal. Vgl. Beer, *Renovating Russia*, S. 20.

11 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 28f.

12 Vgl. Liadov, Martyn Nikolaevič. »Voprosy byta (1925)«, in: Gusejnov, Abdusalam et al. (Hg.). *Partijnaja ètika. Diskussii 20-ich godov*. Moskau 1989, S. 310, zit.n.: Kharkhordin, *The Collective and the Individual*, S. 234.

das Entwicklungsparadigma nur durchlaufen, wenn er oder sie das Vergehen aufgrund von Unwissenheit und Rückständigkeit begangen hat. Cassidays These trifft deswegen längst nicht auf alle Angeklagten in den Gerichtsstücken zu. Es gibt ›revolutionsresistente‹ Angeklagte. Etwa im *Kurymicha. Gericht über eine Kurpfuscherin* des Leningrader Proletkult¹³ ist mit der betagten Indjukova eine ›Vertreterin des alten Systems‹ angeklagt. Das Stück mündet nicht in das Paradigma von Geständnis, Reue, Reintegration, da die ungebildete Heilerin mit dem sprechenden Namen Indjukova (ein Derivat von russ. *indjuk*, Truthahn) ihre Schuld bis zum Ende des Gerichtsprozesses nicht einsieht.¹⁴ Der »Weg zum Bewusstsein« wird nicht an ihr gezeigt, sondern an den Zeugenfiguren, die sich auf verschiedenen Stufen der Bewusstwerdung befinden und die im Gegensatz zur Angeklagten noch konversionsfähig sind.¹⁵

Nicht immer jedoch sind die ›revolutionsresistenten‹ Angeklagten tatsächlich bloss alt, unbewusst und rückständig wie Indjukova. Vielmehr ist die ›Revolutionsresistenz‹ in den Stücken im Verlauf der 1920er Jahre zunehmend mit einer aktiven Weigerung verbunden, sowjetische Gesetze und Verhaltensmuster anzuerkennen. Im *Aviatischen Agitgericht*¹⁶ von A. Nikolaev, das in dieser Arbeit schon in Zusammenhang mit seinen Zeugen- und Verteidigerfiguren analysiert wurde, sitzen drei unterschiedliche Angeklagte auf der Anklagebank: ein Arbeiter, ein analphabetischer Bauer und ein »fetter Pope« (*tučnyj popik*) mit dem sprechenden Name Ikonostasov. Der Bauer und der Arbeiter sollen laut Anklageschrift gegen ihre eigenen Interessen und die Interessen der gesamten werktätigen Bevölkerung verstossen haben, indem sie sich geweigert haben, der Gesellschaft der Freunde der Luftflotte beizutreten. Der Anstiftung dazu wird der Pope angeklagt.

Nikolaev konzipiert in seinem Stück exemplarisch drei verschiedene Typen von Angeklagten: Während der analphabetische, rückständige Bauer zu Beginn des Prozesses zwar seine Schuld eingesteht, gibt er zu verstehen, dass er den Schaden, den er mit seinem Verhalten dem werktätigen Volk zugefügt hat, nicht begreifen kann. Der Arbeiter befindet sich bereits auf einer höheren ›Entwicklungsstufe‹: Aufgrund der Anklage habe er angefangen, sich in das Thema einzulesen, und habe nun die Bedeutung der Luftflotte voll und ganz verstanden. Der Arbeiter hat also das ›richtige‹ Bewusstsein bereits vor Beginn des Prozesses erlangt und steht nun bereits als ›neuer Mensch‹ vor Gericht. Während der Arbeiter schon zu Beginn des Prozesses

13 Leningradskij Proletkul't. *Kurymicha. Sud nad znacharkoj*. Deutsche Übers. erschienen in: Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 33-53.

14 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 29.

15 Vgl. Kapitel 3 zu den Zeugenfiguren. Indjukova wird im Stück des Leningrader Proletkult nicht freigesprochen, bekommt aber aufgrund ihrer Rückständigkeit ›nur‹ eine zweijährige Haftstrafe ohne strenge Isolation.

16 Nikolaev, *Avio-agitsud*.

›einsicht‹ und ›bereit‹, erlangt der Bauer das ›richtige‹ Bewusstsein erst im Verlauf des Prozesses. Beide versprechen, nach Prozessende nicht nur selber den Freunden der Luftflotte beizutreten, sondern auch andere Genossen von einer Mitgliedschaft zu überzeugen. Der Pope wandelt sich im Gegensatz zu ersteren beiden Angeklagten nicht: Vielmehr stellt sich im Verlauf des Gerichtsprozesses heraus, dass der Pope das neue Wissen durchaus hat, jedoch absichtlich versucht, die sowjetischen Errungenschaften zu sabotieren, wie ein gebildeter Bauer im Gerichtsprozess bezeugt:

»Pater Evgenij weiss selber nicht weniger als ich über die Luftflotte, er weiss, dass sie dem Volk nicht schadet, sondern nützt, und alles, was er gesagt hat, hat er absichtlich gesagt, um die Arbeit der Abteilung der ODVF [Obščestvo družej vozdušnogo flota, dt. Gesellschaft der Freunde der Luftflotte] zu stören, damit es weniger Mitglieder gibt und unsere Luftflotte weniger Hilfe bekommt.«¹⁷

Das Stück zeigt mit dem Popen einen Angeklagten, der nicht aus Unwissenheit, Uninformiertheit und Wunderglauben gehandelt hat, sondern absichtlich versucht hat, die Arbeit der sowjetischen Luftflotte zu sabotieren. Ihm wird zur Last gelegt, Arbeiter und rückständige Bauern davon abgehalten zu haben, ihr Klassenbewusstsein zu entwickeln und Entscheidungen in ihrem Interesse und im Interesse der Sowjetgesellschaft zu treffen. Am Ende des *Aviatischen Agitgerichts* werden der Bauer und der Arbeiter freigesprochen, gegen den Popen jedoch wird eine neue Anklage erhoben: Dem Popen werden konterrevolutionäre Handlungen zur Last gelegt, die streng sanktioniert werden.

Während in vielen Gerichtstheaterstücken, die im Rahmen der antireligiösen Kampagnen ab 1917 veranstaltet wurden, Popen oder religiösen Vertretern die Verbrechen der Vergangenheit zur Last gelegt wurden, so wird der Pope in Nikolaevs Stück als sabotierende Kraft der Gegenwart dargestellt. Ist der als »fetter Pope« etikettierte Angeklagte schon von seinem Erscheinungsbild her ›verdächtig‹, so spielen andere Stücke vermehrt mit der Darstellung eines Angeklagten, dessen ›wahres Gesicht‹ es durch das Gericht zuerst zu entlarven gilt. In Rajcher und Gessens *Schaugericht über einen böswilligen Hinterzieher von Versicherungsgebühren (Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyh platežej, 1925)*¹⁸ etwa gibt sich der Angeklagte als armer, unwissender Bauer aus, dessen Einkünfte kaum für genügend Essen reichen. Nach und nach stellt sich bei der Befragung verschiedener Zeugen jedoch heraus, dass der Angeklagte mehr Kühe besitzt als behauptet, ausgelassene

17 Nikolaev, *Avio-Agitsud*, S. 26. »[...] о. Евгений и сам о воздушном флоте не хуже меня знает, – знает, что не вред от него народу, а польза, и все, что ни говорил, говорил нарочно, чтоб помешать работе ячейки ОДВФ, чтоб меньше было членов, меньше была помощь нашему воздушному флоту.«

18 Rajcher und Gessen. *Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyh platežej*.

Feiern veranstaltet und dabei noch viel Geld durch den Verkauf von selbstgebranntem Samogon eingenommen hat. Das Bild des Angeklagten wandelt sich so im Verlauf der Verhandlung: Mehr und mehr verschwindet der arme, mittellose Bauer und sichtbar wird ein steuerhinterziehender »Kulake«, wie er bald genannt wird. Der Verteidiger hält in seinem Plädoyer jedoch am Bild des armen, unwissenden Angeklagten fest und fordert Milde: »Solche Menschen wie Herrn Prochorov bessert nicht das Gefängnis oder eine Geldstrafe, sondern Aufklärung!«¹⁹ Der Staatsanwalt dreht dieses Argument in seiner anschließenden Rede jedoch um: Gerade den Versuch, sich als Teil der armen Bauernschaft auszugeben, legt er dem Angeklagten als »Maskierungsstrategie« zur Last. Mit diesem Argument behält der Staatsanwalt schliesslich auch die Deutungshoheit über den Fall: »Die Persönlichkeit²⁰ des Angeklagten hat sich in dem vorliegenden Fall genügend klar vor Ihnen abgezeichnet: Das ist bei weitem kein ungenügend bewusster, einfacher Bauer, wie ihn der Verteidiger versucht darzustellen, sondern ein hinterlistiger und durchtriebener Kulak, ein Ausbeuter.«²¹

Die Transformation, die in diesem Agitgericht gezeigt wird, ist nicht das melodramatische Narrativ der Bewusstwerdung, sondern vielmehr die Entlarvung eines »hinterlistigen und durchtriebenen« Kulaken, der versucht hat, sich als unwissender armer Bauer auszugeben. Das Gericht transformiert auch hier den Angeklagten, jedoch in der umgekehrten Richtung: Das »Unwissen« wird als Maskerade entlarvt, die Teil seines Sabotageakts ist.

Das *Aviatische Agitgericht* und das *Steuerhinterzieher-Gericht* sind Beispiele für das Gerichtstheatergenre in seiner Hochphase Mitte der 1920er Jahre, in der sich

19 Rajcher und Gessen, *Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyh platežej*, S. 23. »Нельзя забывать и дурного влияния того общества, которое его окружало. Чего стоит один священник Семивоздвиженский, убеждавший Прохорова в том, что молитва вернее и лучше, чем страхование, оградит его от стихийных бедствий. Таких людей, как гражданин Прохоров, исправит не тюрьма, не денежный штраф, а – просвещение! Знание – наше могучее оружие в борьбе со старыми предрассудками! Книга, газета, изба-читальня – вот что может исправить Прохоровых!«

20 Im Gegensatz zu westlichen Modellen war im sowjetischen Recht die Beurteilung der Persönlichkeit der angeklagten Person durchaus vorgesehen. In den »Leitenden Grundsätzen« hiess es bereits 1919, dass nicht nur die Umstände, sondern »auch die Persönlichkeit des Täters« beachtet werden müsse, »sofern es möglich ist, sie auf Grund seiner Lebensweise und seiner Vergangenheit klarzulegen.« Vgl. Verordnung des Volkskommissariats für Justiz. Leitende Grundsätze des Strafrechts der RSFSR vom 12. Dezember 1919, zit. und übers. nach: Freund, *Strafgesetzbuch*, S. 92. Mehr dazu vgl. Kharkhordin, *The Collective and the Individual*, S. 182; Berman, Harold. *Justice in the U.S.S.R. An Interpretation of Soviet Law*. Cambridge 1963, S. 253.

21 Ebd., S. 24. »Перед вами достаточно ярко обрисовалась в настоящем деле личность обвиняемого: это далеко не малосознательный простак, каким пытается изобразить его защитник, это хитрый и пронырливый кулак, эксплуататор.«

ein Wandel des Angeklagten ankündigt: Der unwissende Angeklagte, den das Gerichtstheater aufzuklären und zu revolutionieren suchte, wird mehr und mehr vom antisowjetischen Saboteur abgelöst, der die Errungenschaften der Revolution zu zerstören und damit den »Sozialismus im eigenen Land« – Stalins Doktrin ab Ende der 1920er Jahre – zu verhindern sucht.²² In den früheren Gerichten wurden über das Vor-Gericht-Stellen einer exemplarischen Angeklagtenfigur dahinterliegende, noch aus der vorrevolutionären Zeit übernommene Krankheiten, Gewohnheiten oder Vorurteile sichtbar gemacht, während die Angeklagten als Opfer dieser Überreste gezeichnet wurden. In den späten Stücken sind nun die Angeklagten selbst das Übel, das es zu bekämpfen gilt. Das Gericht(stheater) wurde während der zunehmenden Totalitarisierung unter Stalin zu einem wichtigen Ritual, welches öffentlich den Ausschluss aus der Gesellschaft exerzierte.²³

Die neuen Angeklagtenfiguren im Gerichtstheater haben augenscheinliche Parallelen in der ›realen‹ Gerichtspraxis der Sowjetunion. Spätestens der erste grosse Schauprozess gegen Sabotage, der sogenannte Šachty-Prozess (*Šachtinskoe delo*) 1928, bildete den Auftakt für zahlreiche Prozesse gegen »bewusste« Saboteure und schuf das Muster für die künftigen Schauprozesse in den 1930er Jahren.²⁴

Der Wandel der Angeklagtenfigur im sowjetischen Gerichtstheater – so möchte ich im folgenden Unterkapitel argumentieren – lässt sich aber nicht bloss als Reaktion auf eine veränderte reale Gerichtspraxis in Form der Schauprozesse erklären. Vielmehr zeichnet sich innerhalb des Gerichtstheaters schon früher ein Wandel in der Darstellung der Angeklagten ab, der als theatralisch-metaphorisches Spiel beginnt: Immer öfter sind es nicht Menschen, die angeklagt werden, sondern Dinge, Tiere oder Bakterien. In den satirischen, teilweise grotesken Gerichtsinszenierungen wird die Angeklagtenfigur im buchstäblichen Sinne dehumanisiert. Was im Gerichtstheater aber zunächst Mittel einer theatralen Umkehrung war, wurde schnell zu einem in höchstem Masse doppeldeutigen Verfahren.

22 Parallel zu diesem Wandel des Angeklagten werden ab Mitte der 1920er Jahre, wie Elizabeth Wood in ihrer Monografie *Performing Justice* als allgemeine Tendenz festhält, auch die Freisprüche in den Agitgerichtsstücken seltener. Vgl. Wood, *Performing Justice*, S. 8. Besonders deutlich zeigt sich dies an zwei Gerichtsstücken desselben Autors von 1922 und 1925, in denen jeweils eine junge Prostituierte angeklagt wird. Beide Stücke sind fast identisch aufgebaut. Wird die Prostituierte in der Fassung von 1922 noch freigesprochen, so erhält sie in dem Stück von 1925 eine dreijährige Haftstrafe. Vgl. Akkerman, *Sud nad prostitutkoj*, 1922 und Akkerman, *Sud nad prostitutkoj i svodnicej*, 1925.

23 Wie Hannah Arendt analysierte, funktionieren totalitäre Bewegungen über Ein- und vor allem Ausschluss. Vgl. Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 793.

24 Im Šachty-Prozess wurden etwa fünfzig Ingenieure wegen mutmasslicher Sabotageakte im Auftrag ausländischer Kapitalisten angeklagt. Vgl. auch Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 117.

Abbildung 9: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über die Dreifeldwirtschaft« (1924) von Georgij Lebedev



6.3 »Unbewusst« und gefährlich: Nicht-menschliche Angeklagte vor Gericht

6.3.1 Krankheitserreger und Feldschädlinge auf der Anklagebank

Wie bereits in Zusammenhang mit der Parodierung von Figuren der Verteidigung gezeigt, gibt es zwischen 1924 und 1927 zahlreiche Gerichtstheaterstücke, in denen anstatt Menschen der Tuberkuloseerreger bzw. die Kochbakterie²⁵, der Boden²⁶, die Dreifelderwirtschaft²⁷, der Getreidebrandpilz²⁸, der Kreuzpflug²⁹, Gott³⁰, die Malaria- mücke³¹ oder ein Schwein³² als Angeklagte und somit als Rechtssubjekte fungierten.³³ Diese Agrar- oder Hygienestücke über Tiere oder Abstrakta anstatt über Menschen stellten durch die Wahl der Angeklagten gerade das Theatrale, man könnte auch sagen das Fiktionale, ins Zentrum der Inszenierungen. Denn die Wahl der Angeklagten grenzte die Inszenierungen klar von »echten« Gerichtsprozessen ab. Dabei orientierten sich einige dieser Gerichtstheaterstücke vor allem an den theatralisierten Debatten der vorrevolutionären Zeit. In ihnen ist die angeklagte »Sache« nur als Thema anwesend, um das sich der Gerichtsprozess als Diskussion entspinnt.³⁴

Andere Hygiene- oder Agrargerichte kommen hingegen in einer stärker theatralisierten Version daher. In ihnen kommen die angeklagte Kochbakterie, der Getreidebrandpilz, die Malaria- mücke oder die Dreifelderwirtschaft in einer menschlichen Figuration vor Gericht, d.h., Schauspieler (Komsomolzen, Pioniere oder Mitglieder des örtlichen Dramenzirkels) sollten entsprechend verkleidet und geschminkt den oder die Angeklagte mimen. So wird etwa im *Gericht über die Kochbakterie (Sud nad bacilloj kocha, 1924)*³⁵ die Angeklagte wie üblich zunächst befragt. Nüchtern gibt das angeklagte Kochbakterienstäbchen Auskunft über seinen Namen, über seinen

25 Lapin, K. und S. Stepanov. *Sud nad bacilloj kocha. Inscenirovka*. Moskva 1924.

26 Grochovskij, M. *Sud nad zemlej derevni golodaevu*. Tver' 1924.

27 Lebedev, G. *Sud nad trechpol'em*. Moskva 1924; Ulitin, *Sud nad trechpolkoj*.

28 D'jakonova, *Sud nad golovnej*.

29 Malyšev, G. D. *Kak organizovat' sud nad sochoj*. Moskva, Leningrad 1925.

30 Rezvuškin, *Sud nad bogom*.

31 [O. A.] *Sud nad komarom*.

32 Frolov, *Sud nad svin'ej*.

33 Mehr zu nicht-menschlichen Angeklagten in den Agitgerichten vgl. Frölicher und Sasse, »Theater mit Unsichtbaren: Mikroben vor Gericht«.

34 In Lebedevs *Gericht über die Dreifelderwirtschaft (Sud nad trechpol'em, 1924)*, das laut Vorwort das überarbeitete Protokoll einer theatralisierten Diskussionsveranstaltung im Žilevsker Bezirk darstellt, steht die angeklagte veraltete Felderwirtschaft bloss als Thema vor Gericht, das zur Diskussion steht. In Rezvuškins *Gericht über Gott (Sud nad bogom, 1925)* wiederum taucht der Hauptangeklagte – Gott – auf der Gerichtsbühne nicht auf: Denn gerade seine Nicht-Existenz soll ja durch den Gerichtsprozess gezeigt werden.

35 Lapin und Stepanov, *Sud nad bacilloj kocha*.

Geburtsort in der Spucke eines Arbeiters, über seinen Wohnort in Körpern oder in dunklen, nicht-durchlüfteten Räumen.³⁶ Nur durch die Darstellung der Angeklagten als »Kochbakterienstäbchen« sei es möglich gewesen, die Tuberkulose gänzlich zu enthüllen (*vyjavit'*), schreiben die Autoren Lapin und Stepanov in der Einleitung zu ihrem Stück.³⁷ Damit machen sie auf eine wichtige Funktion dieser Stücke aufmerksam: Das Theater macht durch seine Verfahren der Verkleidung und Schminke etwas sichtbar, das von »blossem« Auge nicht sichtbar ist. Erst durch das Gericht wird der oder die Angeklagte »enthüllt«.

Während Lapin und Stepanov nichts Genaueres darüber schreiben, wie die Kochbakterie auf der Bühne erscheinen soll, wird im *Gericht über den Getreidebrandpilz*³⁸ der Agronomin Elena D'jakonova genau beschrieben, wie die Angeklagte dargestellt werden soll: Als von einem grossen Mann gespielte Frauenfigur in schwarzem Kleid mit schwarzem Gesicht und schwarzen Armen.³⁹ Laut Vorwort wurde das *Gericht über den Getreidebrandpilz* im Zuge einer Initiative zur landwirtschaftlichen Schädlingsbekämpfung am 13. Februar 1925 erstmals in einem Dorf aufgeführt. Wie D'jakonova einleitend schreibt, hätten die Bauern nach der Erstaufführung sofort mit der Säuberung der Sommergetreidesaat begonnen. Dabei sei gerade die stark theatraalisierte Form der Gerichtsinszenierung vor dem Bauernpublikum besonders wirksam gewesen:

»[...] die Autorin ist fest davon überzeugt, dass sogar bei der primitivsten Inszenierung eines jeden Stückes auf dem Dorf die Verkleidung, die Schminke, die Kostüme, die lebendige Umgangssprache und zuweilen der spitze Humor, der gesundes Gelächter hervorruft, ein mächtiges Instrument in den Händen des Agrarpersonals im Kampf mit der Trägheit und der Rückständigkeit und für die Einführung des unbedingt notwendigen landwirtschaftlichen Wissens darstellt.«⁴⁰

36 Vgl. Lapin und Stepanov, *Sud nad bacilloj kocha*, S. 10.

37 Die Autoren Lapin und Stepanov rechtfertigen sich in der Einleitung für diesen Umstand: »Es ist neu, dass in einem Gericht als Angeklagte direkt die »Kochbakterienstäbchen« auftreten und dieser Umstand ist zweifelsohne negativ und nicht positiv für die Inszenierung.« Vgl. Lapin und Stepanov, *Sud nad bacilloj kocha*, S. 3. »Новым в суде является появление в качестве обвиняемой непосредственно »палочки коха« и это обстоятельство, несомненно, составляет минус инсценировки, а не плюс.« Warum es für die Inszenierung negativ sei, dass die Kochbakterie verkörpert durch einen Schauspieler angeklagt wird, schreiben die Autoren nicht. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie sich für die daraus resultierende starke Theatralisierung anstelle einer Orientierung am »realen« Gericht entschuldigen.

38 D'jakonova, *Sud nad golovnej*.

39 Vgl. ebd., S. 9. Mehr zu diesem Agitgericht auch im Kapitel 5 zur Figur des Verteidigers.

40 Ebd., S. 5. »[...] автор твердо убежден в том, что даже при самом примитивном исполнении всякой пьесы в деревне мимика, грим, костюмы, живая разговорная речь и подчас колкая юмористика, вызывающая здоровый смех, являются в руках агроперсонала могучим

Erklärtes Ziel des Stücks mit dem Untertitel »Agit-Komödie« (*Agit-Komedija*) ist die Aufklärung der rückständigen Bauern und deren Versorgung mit agronomischem Wissen über die Bekämpfung des Brandpilzbefalls der Felder. Interessant an D'jakonovas Vorwort ist die Betonung des Theaters, namentlich der Verkleidung, Schminke, Kostüme und auch des Humors als »Instrument in den Händen des Agrarpersonals«. Vor Gericht steht in D'jakonovas Stück also der Getreidebrandpilz selber, besser gesagt eine »Frau« mit dem sprechenden Namen »Getreidebrandpilz Schmarotzerin« (*Golovnja Darmoedova*). Im Nachnamen der Angeklagten findet sich die für die Sowjetunion zentrale Schimpfvokabel des »Darmoed«, also des »Parasiten« und »Schmarotzer«, während der Brandpilz stärker in die Richtung der Fäulnis- und Verwesungsmetaphern deutet, die sich laut Daniel Weiss besonders für die Erregung von Ekel eigneten und von Lenin gerne für die Beschreibung der kapitalistischen Bourgeoisie verwendet wurden.⁴¹ Visualisiert wird die sonst nur durch dunkle Flecken auf dem Getreide sichtbare Fäulnis also durch theatrale Mittel der Darstellung als schwarze Frau, die von ihren vielen Kindern⁴², die die schnelle Ausbreitung der Fäulnis auf den Feldern symbolisieren sollen, begleitet wird.

Die Angeklagte samt Anhang betritt erst nach der Befragung von insgesamt über zehn Zeugen – bis auf den Agronomen alles Bauern – die Bühne, was laut Skript im Publikum Unruhe und Angst auslöst. In der konkret visualisierten, figurativen Darstellung einer schwarzen Frauenfigur – auf Russisch ist das Genus des Wortes für Getreidebrandpilz (*golovnja*) feminin – stellt sich so der Getreidebrandpilz dem theatralischen Verhör durch das Volksgericht.

Interessant ist, dass während der ganzen Befragungen die Worte für »Schmarotzer« (*darmoed*) und »Schädling/Parasit« (*parazit* oder *vreditel'*) immer wieder doppeldeutig gebraucht werden: Sie referieren stets sowohl auf die angeklagte Brandpilzfrau als auch auf »andere« Schmarotzer. So bezeugt etwa der fortschrittliche Bauer »Prosvetov«, was auf Deutsch so viel wie der »Aufgeklärte« bedeutet, seine eigene Erleuchtung durch das neue agronomische Wissen und dankt den landwirtschaftlichen Instruktoern mit folgenden Worten: »[...] sie verwenden alle ihre Kräfte darauf, unser Dorf aufzuklären, und lehren uns, jegliche Nichtstuer und Parasiten aus unserem Dorf zu verjagen, dafür ein grosses Dankeschön an sie!«⁴³ Am Ende seiner

средством для борьбы с инертностью и темнотой деревни и для внедрения в крестьянскую среду необходимых сельскохозяйственных знаний.«

41 Weiss, Daniel, »Ungeziefer, Aas und Müll. Feindbilder der Sowjetpropaganda«, in: Sarasin, Philipp, Silvia Berger, Marianne Hänseler und Myriam Spörri (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*. Frankfurt a.M. 2007, S. 109-122, hier S. 110.

42 Dargestellt werden sollen die Kinder laut Inszenierungsanleitung von schwarz verkleideten Kindern und Jugendlichen.

43 D'jakonova, *Sud nad glavonej*, S. 25. »[...] они все свои силы прилагают, чтобы нашу деревню просветить и научить выгонять из нашей деревни всяких бездельников и паразитов, и за это им большое спасибо!«

Zeugenaussage, die eher einem Anklageplädoyer gleicht, gibt der »Aufgeklärte« den Bauern die Schuld für den Brandpilz, da sie nicht bereit seien, das neue Wissen anzunehmen und aus ihrer erlernten Opferrolle herauszutreten, um etwas gegen den Brandpilz zu unternehmen: »Deswegen sind noch immer allerlei Parasiten in unserem Dorf auf freiem Fuss.«⁴⁴

Die Agrar- oder Hygienepropaganda-Stücke nutzten das Theater und dessen Mittel, indem sie rückständige landwirtschaftliche Methoden, Schädlinge, Parasiten oder Pilzkrankheiten in einer figurativ-menschlichen Darstellung als Rechtssubjekte vor Gericht brachten. Die sonst abstrakten oder nicht sichtbaren Schädlinge wurden dank der Möglichkeit der theatralen Darstellung sichtbar gemacht – sie wurden, wie die Autoren es ausdrückten, dadurch »enthüllt«. Der verkleidete Schauspieler schuf ein Bild für den sonst unsichtbaren Schädling. Da der Brandpilz oder die Bakterie in diesen »Komödien« von Schauspielern verkörpert als menschliche Figuren vor Gericht standen, waren die Stücke hoch zweideutig: Beim Entlarven von Parasiten, Schädlingen und Schmarotzern lag die Metapher für antisowjetische Menschen stets nahe.

6.3.2 Drastische Strafen für nicht-menschliche Angeklagte

Die Gerichtsstücke über tierische Schädlinge, Parasiten oder andere nicht-menschliche Dinge enden meistens mit strengen Urteilen und drastischen Strafen. Komik und Brutalität liegen in diesen Stücken nah zusammen: »Herr Dreifelderwirtschaft«, der als 400 Jahre alter Mann dargestellt wird, soll erschossen werden⁴⁵, die Anophelesmücke im *Gericht über die Mücke* (*Sud nad kamarom*, 1926), die laut Skript von einem mit dunkelbraunem Papierkostüm verkleideten Schüler gespielt wird, soll mit all ihren parasitären Artgenossen ausgerottet werden⁴⁶. Stellvertretend für Gott soll den drei Vertretern der grossen Weltreligionen im *Gericht über Gott* das höchste Strafmass zugesprochen werden: die »Vernichtung« (*uničtoženie*).⁴⁷

Im *Gericht über die Kochbakterie* versucht die Angeklagte in ihrem letzten Wort – einer Parodie auf Geständnis- und Reuebekundungen – sich unter Tränen als Opfer der sie bekämpfenden sowjetischen Macht darzustellen. Doch der Ankläger und mit ihm das Gericht kennen kein Pardon. In seinem Plädoyer fordert der Ankläger die Höchststrafe und argumentiert, dass die Kochbakterie »bewusst die Kinder des

44 Ebd., S. 26. »Вот почему гуляют всякие паразиты по нашей деревне на свободе!«

45 Vgl. Ulitin, *Sud nad trechpolkoj*, S. 47. Interessant ist, dass der Vorsitzende im Urteil zuerst die Todesstrafe ausspricht, dann aber mildernde Umstände wie Alter und Unwissenheit ins Feld führt und das Urteil in Verbannung aus der Republik geändert wird.

46 Vgl. [O. A.] *Sud nad komarom*, S. 28.

47 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 58. Rezvuškin, *Sud nad bogom*, S. 62. »Свидетелей: попа, раввина, муллу посадить на скамью подсудимых и приговорить к высшей мере наказания – к уничтожению.«

Proletariats der UdSSR getötet« habe und seit Jahrhunderten »die Kräfte der werktätigen Volksmassen« untergrabe.⁴⁸ An der Vollstreckung des Urteils – der Vernichtung der Kochbakterie – sollen sich alle beteiligen, wie das Gericht im Urteil über die Kochbakterie festhält:

»Dieser Kampf sollte darin bestehen, dass die Bürger einen vernünftigen Lebensstil führen, dass sie ihren Körper und die Wohnungen sauber halten, öfters ihre Wohnräume lüften, dass sie die Gesundheit ihrer Kinder stärken und erhärten, dass sie sich um die Gesundheit der heranwachsenden Generation kümmern. Sie werden keinen Alkohol trinken, werden nicht rauchen, geben die widerliche Gewohnheit auf, auf den Boden, die Erde und überallhin zu spucken und zu speien [...]. Damit wird der volle Sieg errungen werden gegen den jahrhundertelangen Feind der Werktätigen – die Tuberkulose und die Kochbakterie wird mit all ihren Nachkommen vernichtet sein.«⁴⁹

Auch im *Gericht über den Getreidebrandpilz* bekommt die Angeklagte Golovnja die Höchststrafe, was sogar durch einen entsprechenden Gesetzesparagrafen begründet wird: Die Angeklagte wird nach Artikel 63 des Strafgesetzbuches wegen »Schädigung der Volkswirtschaft« (*razrušenie narodnogo chozjajstva*) verurteilt. Da die Angeklagte sich nicht ändern werde und auch freiwillig nicht von den Feldern verschwinde, brauche es Zwangsmassnahmen, befindet das Gericht. Wie die Todesstrafe vollzogen werden soll, wird ebenfalls durch das Urteil festgehalten: »Ertränken in Formalin«⁵⁰.

In einer für die Agitgerichte aussergewöhnlichen Szene, die auf den Urteilspruch folgt, soll die dem Brandpilz auferlegte Todesstrafe für alle sichtbar auf der Bühne vollstreckt werden. In einer an archaische Rituale von »Strafgesellschaften«⁵¹ erinnernden Szene wird die Angeklagte in der »Agrar-Komödie« auf der Bühne von

48 Lapin und Stepanov, *Sud nad bacilloj kocha*, S. 44. »Она, бацилла коха, сознательно убивала и убивает детей пролетариата СССР. Она из века в век подтачивает силы народных трудящихся масс, нагромождала и нагромождает горы трупов ежечасно.«

49 Ebd., S. 51. »Эта борьба должна заключаться в том, что граждане поведут разумный образ жизни, будут содержать свое тело и жилище в чистоте, чаще проветривать свои жилища, будут закалять и укреплять здоровье своих детей, заботиться о здоровье подрастающего поколения. Не будут пить спиртных напитков, не будут курить, бросят отвратительную вредную привычку плевать и харкать на пол и на землю всюду и везде [...]. Этим будет достигнута полная победа над вековым врагом трудящихся – туберкулезом и бацилла коха будет уничтожена со всем ее потомством.«

50 D'jakonova, *Sud nad golovnej*, S. 76.

51 Foucault, *Überwachen und Strafen*, insbesondere S. 44–90.

den Agrarinstruktoren samt ihren Kindern in einem grossen Trog ertränkt.⁵² Sollte diese Szene dem Theaterkollektiv zu brutal erscheinen, gibt das Skript als Variante vor, dass das »Ertränken in Formalin« den Blicken entzogen und bloss auditiv wahrnehmbar hinter die Bühne verschoben werden könne. Ebenfalls im Urteil formuliert wird, dass im Dorf eine »Gruppe zum Kampf gegen Schädlinge« (*jačejka po bor'be s vrediteljami*) einberufen werden soll.⁵³

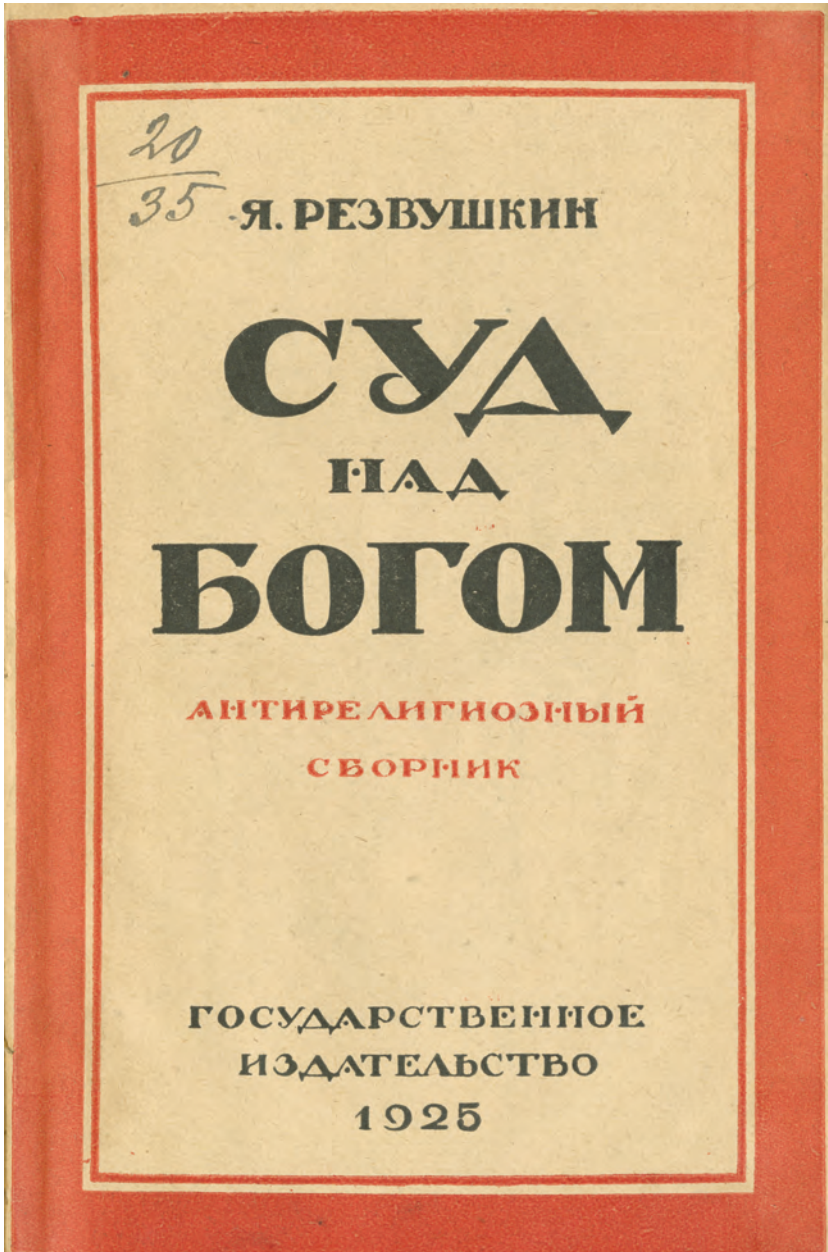
Mit der krankheitsbringenden Bakterie, die sich im Organismus des einzelnen Individuums einnisten kann und die dem Gesellschaftskörper als Ganzes schadet, indem sie ihn von innen schwächt, oder dem Getreidebrandpilz, der die Felder befällt und die Erträge zerstört, kommt eine veränderte Vorstellung des Verbrechers ins Spiel. Während in den frühen Stücken Delikte stets an der Peripherie, in den noch nicht revolutionierten Gesellschaftsschichten geschahen, transportieren die Bakterien, Pilze und Viren als Metaphern für den inneren (unsichtbaren) Feind das Vergehen nun mitten in den (Gesellschafts-)Körper.⁵⁴

52 Die Sichtbarkeit des Vollzugs der Strafe ist nach Foucault für Disziplinargesellschaften, die sich durch eine Neuordnung des Gerichtswesens und des Strafrechts auszeichnen, untypisch. Vgl. ebd., S. 75.

53 D'jakonova, *Sud nad glavnoj*, S. 75-77.

54 Die Vorstellung der Verletzung des »Gesellschaftskörpers« bildet nach dem französischen Philosophen Michel Foucault geradezu die Grundlage für das moderne Rechtssystem. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 169.

Abbildung 10: Buchcover des Agitgerichts »Gericht über Gott« (1925) von Jakov Rezvuškin



6.4 »Zweibeinige Schädlinge« vor Gericht: Die Metaphorisierung der Angeklagten

6.4.1 Der als Mensch maskierte Schädling, die Bakterie als unsichtbarer Feind

Gerichte über Mücken, Bakterien oder andere »Schädlinge« verschwinden in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre aus dem Gerichtstheater. 1929 aber sammelt der Autor Indenbom in seiner Broschüre mit dem Titel *Agrargerichte* verschiedene Szenarien für Agitgerichte, darunter auch solche, die den »Schädling« als Angeklagten vor Gericht bringen. In seinen acht Vorschlägen für Agrargerichte, die in Zusammenhang mit den Kampagnen des ersten Fünfjahresplans stehen, findet sich ein nicht ausformulierter, stichwortartiger Vorschlag für ein sogenanntes *Gericht über Schädlinge* (*Sud nad vrediteljami*), das der Autor dann weiter unten als *Gericht über die Saateule* (*Sud nad ozimoj sovkoj*) spezifiziert: Angeklagt wird eine Raupenart, die Wurzeln befällt. Obwohl sich Indenboms Szenarium eng an die Agrargerichte von 1924/1925 anlehnt – im Vorwort verweist der Autor auch auf einige der oben genannten Agitgerichte –, unterscheidet sich sein *Gericht über die Saateule* durch die viel explizitere Parallelsetzung von Schädling und Mensch. So schreibt Indenbom über sein Gerichtsstück, »einige Momente des Gerichts« könnten »dafür verwendet werden, um einen Vergleich zwischen der Saateule und dem Kulaken herzustellen, der ebenfalls ein Schädling für die arbeitsamen Bauernwirtschaften ist.«⁵⁵ Den expliziten Vergleich zwischen Saateule und Kulak überlässt der Autor in seinem Stück vor allem einem Zeugen, der im Szenarium folgendermassen paraphrasiert wird: »Der Zeuge bittet das Gericht, sich nicht nur um die Saateule zu kümmern, sondern auch um andere Schädlinge, vor allem die zweibeinigen. Er erzählt über die Aktivitäten der Kulaken, indem er seine Erzählung genau auf die Parallelen zur Saateule aufbaut.«⁵⁶

Die Saateule ist in Indenboms Agitgericht nicht nur eine denkbare Metapher für den »zweibeinigen Schädling«, sondern steht explizit stellvertretend für den Kulaken vor Gericht. Die Schlüsse, die Indenbom daraus zieht, sind klar: Saateule und Kulak werden in ihren parasitären »Aktivitäten« gleichgesetzt und gehören auf die gleiche Art und Weise verfolgt – durch »Säuberung«. Die Sichtbarmachungsstrategien in Indenboms Stück zielen nicht mehr auf die Vermittlung von neuem agronomisch-biologischem Wissen ab, vielmehr wird durch die Sichtbarmachung der

55 Indenbom, *Sud nad vrediteljami*, S. 29. »Некоторые моменты на суде могут быть использованы для того, чтобы провести сравнение между озимым червем и кулаком, который также является вредителем для трудовых крестьянских хозяйств.«

56 Ebd., S. 31. »Свидетель просит суд приняться не только за озимого червя, но и за других вредителей, в частности за двуногих. Он рассказывает о деятельности кулаков, строя свой рассказ на точной параллели с деятельностью озимого червя.«

»Parallelen« zum »zweibeinigen Schädling« die Bekämpfung antigesellschaftlicher »Aktivitäten« in Form von Säuberungen der Dörfer legitimiert. Die Säuberung des Saatguts zur Vernichtung der Saateule wird gleichgesetzt mit der Säuberung der Dörfer von sogenannten Kulaken.

Der (menschliche) Schädling ist die Ursache für die ›Krankheiten‹ (der Felder, der Körper) und kann deswegen weder geheilt, gebessert noch integriert werden. Drastische Strafen wie »Vernichtung«, »Ausrottung« oder zumindest »endgültige Vertreibung« werden durch die Gleichsetzung legitimiert.

1929 werden im Zuge der Zwangskollektivierung und Entkulakisierung die theatralen Verfahren des Gerichtstheaters pervertiert: Nun steht nicht mehr ein Schauspieler als Schädling verkleidet vor Gericht, sondern der tierische Schädling steht stellvertretend für den Menschen, den »Kulaken« vor Gericht. Die theatrale Metapher von Verkleidung und Maskierung funktioniert nun umgekehrt: Der Kulak wird in den Stücken als Schädling repräsentiert, der sich als Mensch maskiert. Das Gericht kann aber gerade seine »schädliche Natur« sichtbar machen, was durch die Schädlingmetapher geschieht. Die Logik der Verwandlung des Angeklagten wird umgedreht: Der Angeklagte kann sich nicht im Sinne einer »road to consciousness« in einen besseren Menschen verwandeln, vielmehr hat sich der Angeklagte maskiert und es gilt ihm durch den Akt der »Entlarvung« die Maske abzureissen und ihn in das zurückzuverwandeln, was er eigentlich ist. Durch die Entlarvung des »Schädlings« werden nicht nur potentielle Verbrechen verhindert, sondern es wird gezeigt, wer das Potentielle, nämlich die Utopie der sozialistischen Gesellschaft, be- oder gar verhindert.

Die Möglichkeit zu dieser Entlarvung ergibt sich gerade durch eine der Bakteriologie entlehnte Eigenschaft: Die »Schädlinge« (Saboteure, Kulaken, Volksfeinde) zeichnen sich dadurch aus, dass sie »mit blossem Auge« nicht sichtbar sind. Sie tarnen, verkleiden, verstellen und verstecken sich und erst das Gericht kann sie durch verschiedene Evidenzverfahren – ähnlich den Bakteriologen im 19. Jahrhundert – in ihrer »wahren Natur« zeigen. Wie Philipp Sarasin et al. in ihrem Sammelband *Bakteriologie und Moderne* zeigen, wurden Bakterien in den Anfängen der Bakteriologie von den Forschern selbst zu den »grössten Feinden der Menschheit« stilisiert.⁵⁷ Denn neu an der Bakteriologie war, dass ein spezifischer Agens, ein Krankheitserreger identifiziert wurde. Dieser Agens wurde, wie Philipp Sarasin in seinem Artikel in ebenjenem Band zeigt, nicht nur durch neue mikroskopische Technologien, sondern auch durch eine von Beginn an in hohem Masse metaphorische Sprache

57 Vgl. Sarasin, Philipp, Silvia Berger, Marianne Hänseler und Myriam Spörri. »Bakteriologie und Moderne. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*. Frankfurt a.M. 2007, S. 8-43, hier S. 25.

als »Fremder«, »Invasor« und »Eindringling« sichtbar gemacht.⁵⁸ Die Sprache der Bakteriologie war also selbst von Anfang an metaphorisch aufgeladen, wobei die Metaphern, ganz im Sinne von Max Blacks »Interaktionstheorie«, nicht nur in eine Richtung, sondern oft in beide Richtungen funktionierten: als Übertragungen und Gegenübertragungen.⁵⁹

Die angeklagten »inneren Feinde« in den späten Agitgerichten zeichnen sich oft gerade dadurch aus, dass sie äusserlich nicht »erkennbar« sind und erst durch das Gericht »enttarnt« oder »demaskiert« werden müssen. So steht etwa in einem Kampagnen-Agitgericht von 1929 mit dem Titel *Für Brot, für den Fünfjahresplan* in der Inszenierungsanleitung zur Rolle des angeklagten Kulaken Folgendes: »Den Kulaken Pudovkin muss man keineswegs dick, mit einer roten Nase und anderen Merkmalen eines Kulaken darstellen, wie er auf den Plakaten gemalt wird. Der heutige Kulak unterscheidet sich äusserlich kaum von einem normalen Bauern, weil er sich, wie man sagt, Tarnfarben überzieht.«⁶⁰ In Eršovs Agitgericht wird so ein Typus von Angeklagtem gezeigt, der aufgrund seiner Maskierung und Tarnung nicht als Kulak erkennbar ist. Erst das Gericht mit seinem Gestus der performativen Entlarvung und Demaskierung kann das »wahre Gesicht« des Angeklagten zeigen. Die Tarnung, die Nicht-Erkennbarkeit wird im Stück als Teil des vorsätzlichen Sabotageaktes gelesen.

6.4.2 »Schädlingstätigkeit« als Straftatbestand

Die Parallelität zwischen dem tierischen und dem menschlichen Schädling im sowjetischen Gerichtstheater wird durch das russische Wort für Schädling (*vreditel'*, von russ. *vred*, Schaden) begünstigt: Der Begriff *vreditel'* ist stark mehrdeutig, denn er steht nicht nur sowohl für den tierischen als auch für den menschlichen Schädling, sondern verweist zugleich auf Sabotage. Obschon der Straftatbestand der »Schädlingstätigkeit« bzw. »Sabotage« (*vreditel'stvo*) erst in den 1960er Jahren als spezifischer Straftatbestand in das sowjetische Strafgesetzbuch aufgenommen wurde, gehörte er zu den Verbrechen, die seit der Einführung des Artikels 58 in

58 Vgl. Sarasin, Philipp. »Die Visualisierung des Feindes. Über metaphorische Technologien der frühen Bakteriologie«, in: Sarasin, Philipp et al. (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*. Frankfurt a.M. 2007, S. 427-461, hier S. 444f.

59 Vgl. ebd., S. 436f.

60 Eršov, *Za chleb, za pjatiletku*, S. 2. »Кулака Пудовкина отнюдь не следует изображать толстым, с красным носом и пр. признаками кулака, как его рисуют на плакатах. Современный кулак внешне мало отличается от середняка, так как он перекрашивается, как говорят, в защитный цвет.«

das Strafgesetzbuch (*Ugolovnyj kodeks*) 1927 den Tatbestand antisowjetischer bzw. konterrevolutionärer Tätigkeit erfüllten.⁶¹

Im ersten Jahr nach Einführung des Artikels 58 zu »konterrevolutionärer Tätigkeit« wurde dieser jedoch nur selten in den Volksgerichten angewandt, da nach wie vor die »Vorsätzlichkeit« der Tat nach Artikel 11 bewiesen werden musste.⁶² Zeitgleich mit Stalins Repressionskampagne gegen »bourgeoise Spezialisten« wurde mit dem Beschluss »Über direkte und indirekte Vorsätzlichkeit bei einem konterrevolutionären Verbrechen« (*O prjamom i kosvennom umysle pri kontrrevolucionnom prestuplenii*) 1928 festgelegt, dass die eigentliche Absicht bei konterrevolutionären Verbrechen fortan nicht mehr bewiesen werden musste. Der Vollzug einer Handlung, deren Folgen das Gericht als konterrevolutionär beurteilte, reichte fortan, um als Konterrevolutionär oder Saboteur verurteilt zu werden, wodurch die Anwendung des Artikels 58 geradezu inflationär anstieg. Wie Joseph Brink in seinem Artikel zum »Funktionswandel des Strafrechts in der Stalin-Zeit« anhand der Schauprozesse der 1930er Jahre aufzeigt, beflügelte die Definition »indirekter Vorsätzlichkeit« absurde kausale Rückschlüsse: Weil im Nachhinein gezeigt werden konnte, dass ein gewisses Handeln zu einem Verbrechen geführt hatte (beispielsweise die Freilassung von Kirovs Mörder durch Jagoda), wurde die Schuld dem Verursacher ebenjener Handlung gegeben.⁶³ In der gerichtlichen Rekonstruktionshandlung konnte so im Grunde jede bewusst ausgeführte Handlung, die in irgendeiner Beziehung zu einem Verbrechen stand, rückblickend als Sabotageakt ausgelegt werden. Mit dieser Auslegung von Sabotagedelikten bekamen die Gerichte einen Freipass zur Verurteilung von Angeklagten als konterrevolutionäre Saboteure. Der Tatbestand der Schädlingstätigkeit verkam schnell zu einem inflationären Begriff und alles Mögliche wurde als Schädlingstätigkeit bezeichnet, etwa auch Beleidigungen als verbale Sabotage.⁶⁴ Interessant an der juristischen Definition konterrevolutionärer Verbrechen ist, dass die gerichtliche Rekonstruktion bei der Auslegung von »Schädlingstätigkeit« eine entscheidende Rolle spielte. Denn im Moment des Vollzugs des »Sabotageakts« zeichnet sich dieser gerade durch seine Nicht-Sichtbarkeit aus: Erst die Folgen einer gewissen Handlung, der »Schaden« gewissermassen, macht den Schädlingsakt sichtbar.

Dass sich der Vollzug konterrevolutionärer Schädlingstätigkeit in der juristischen Auslegung ab Ende der 1920er Jahre gerade durch Unsichtbarkeit auszeichnet, ist – so meine Argumentation – eng an den bakteriologischen Schädlingdiskurs geknüpft, den das Gerichtstheater in den 1920er Jahren auf die Bühne holte.

61 Vgl. Čistjakov, O. I. und Ju. S. Kukuškin (Hg.). *Istorija gosudarstva i prava SSSR. Čast' II*. Moskva 1971, S. 236.

62 Vgl. Solomon, *Soviet Criminal Justice under Stalin*, S. 139f.

63 Vgl. Brink, »Der Funktionswandel des Strafrechts in der Stalin-Zeit«, S. 350.

64 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 117.

An der metaphorischen Figur des angeklagten »Schädlings« bzw. »Saboteurs« im sowjetischen Gerichtstheater zeigt sich, dass wie bereits im bakteriologischen Diskurs des 19. Jahrhunderts die Unsichtbarkeit im Zentrum stand. Bereits zu den Anfängen der Bakteriologie wurden die Bakterien in populärwissenschaftlichen Darstellungen als unsichtbare und unheimliche Feinde inszeniert, wie Sarasin zeigt: »Da die Bakterien und ihre im Verborgenen stattfindende ›unheimliche‹ Tätigkeit jederzeit Tod und Verderben über die Menschen bringen konnten, waren sie auch besonders gut geeignet, beim Publikum Interesse und Emotionen auszulösen.«⁶⁵

Im Gerichtstheater der 1920er Jahre macht erst die Gerichtsverhandlung – analog zum Bakteriologen – den Schädling sichtbar. Zugleich parodierte die theatralen »Komödien« des Gerichtstheaters noch vor der faktischen Ausserkraftsetzung des Paragraphen der »Vorsätzlichkeit« durch Stalin die Anwendung ebenjenes Artikels bei der Anklage von »Schädlingen« in Form von Mücken, Parasiten oder Krankheitserregern: Bei diesen anthropomorphen Gestalten im Theater war die Anwendung des Artikels der »Vorsätzlichkeit« und bewussten Sabotagetätigkeit geradezu absurd. Die Legitimation drastischer Strafen erfolgte dabei weniger über Gesetzesartikel als vielmehr über das in den Stücken selbst propagierte bakteriologisch-biologische Wissen, das die Ausrottung und Vernichtung von Schädlingen forderte. So konnten die Stücke bereits Mitte der 1920er Jahre drastische Strafen aussprechen, obwohl oder gerade weil sie den Paragraphen der Vorsätzlichkeit subvertierten.

6.4.3 Keine Menschen, sondern Schädlinge

Die bakteriologische Metapher des »Schädlings« ist in den späten Stücken des Genres Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre besonders präsent. Die Metapher dient nicht nur der Dehumanisierung des Angeklagten, sondern ist auch ein Mittel, den Angeklagten als Teil einer »Art« und eines Phänomens zu entindividualisieren. In den Gerichtstheaterstücken der Spätphase, in denen grösstenteils nur noch sogenannte »Volksfeinde« vor Gericht stehen, lassen sich vielerlei rhetorische Strategien beobachten, die darauf abzielten, die Angeklagten nicht als individuelle Menschen, sondern als Teil einer »schädlichen Art« darzustellen. Ein beliebtes Mittel sind in den Stücken spontane Wortbildungen mit den Namen der Angeklagten. In einem der letzten Agitgerichte, einem Stück mit dem Titel *Gericht über einen Bücherschänder* (*Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig*, 1932)⁶⁶, benutzt der Ankläger den Namen des Angeklagten Fedotov plötzlich im Plural:

65 Vgl. Sarasin et al., »Bakteriologie und Moderne. Eine Einleitung«, S. 35.

66 Gerasimov, *Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig*. Wörtlich übersetzt lautet der Titel *Gericht über denjenigen, der an der vorsätzlichen Beschädigung und der Nichtrückgabe von Büchern schuldig ist*.

»Ich denke, ich brauche nicht eigens zu beweisen, dass die Bekämpfung der Fedotovs nicht nur die Bekämpfung von Unkultiviertheit und der Besitzerpsychologie bedeutet, sondern dass damit gleichzeitig der Kampf für die Erfüllung der von Stalin formulierten historischen Aufgabe und der Kampf für das Rentabilitätsprinzip auf dem Gebiet des Kulturbaus ausgetragen wird. Das darf man nicht vergessen.«⁶⁷

Der Familienname Fedotov wird nicht nur in Plural verwendet, sondern auch mit der Bedeutung »Unkultiviertheit« und »Besitzermentalität« konnotiert. Der exemplarisch angeklagte Fedotov wird in dem Sinne umkodiert, dass er zu einer Schablone für das zu bekämpfende Übel wird, das die »Umsetzung der Ideen Stalins« behindert. Der Angeklagte gibt dem Übel einen Namen und ein Gesicht und wird dadurch selbst zur zeichenhaften Verkörperung eines Phänomens. Als Exempel⁶⁸ ist der Angeklagte kein Fall mehr, über den geurteilt wird, vielmehr wird er zu einem Präzedenzfall für alle »ähnlichen« Fälle.

Ein junger Arbeiter aus dem Publikum treibt in Gerasimovs *Gericht über einen Bücherschänder* die Wortderivate mit dem Namen des Angeklagten auf die Spitze. Er nimmt den Namen des Angeklagten zum Anlass einer Wortneubildung, die den »verbrecherischen Umgang mit Büchern« bezeichnet:

»Es geht hier nicht um drei Rubel, sondern um die ungestüme Beziehung zu staatlichem Eigentum, um Sabotage, die immer größere Auswüchse annimmt und die man im Keim ersticken muss. [...] Das ist keine lächerliche und keine Dreirubel-Angelegenheit, wie hier gesagt wurde, sondern die ernsthafteste Angelegenheit, die wir vor Gericht anprangern müssen. Und nicht nur anprangern müssen wir, sondern den Bibliotheken helfen, solche Verbrecher zu bekämpfen. [...] Ich rufe euch alle dazu auf. Nieder mit dem Fedotovtum [*Fedotovščina*], nieder mit dem verbrecherischen Umgang mit Büchern!«⁶⁹

67 Ebd., S. 20; deutsche Übers. aus: Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 141. »Я думаю, не нужно особенно доказывать, что борьба с Федотовыми есть не только борьба с некультурностью, с собственнической психологией, но что она есть в то же время борьба за выполнение исторического условия товарища Сталина, борьба за хозрасчет на участке культурного строительства. Этого забывать нельзя.«

68 Interessant sind in diesem Zusammenhang Arendts Gedanken über Kants »exemplarische Gültigkeit« als eine Möglichkeit des Urteilens, also der Verbindung des Besonderen (Falles) mit dem Allgemeinen (Gesetz, Regel, Prinzip): »[...] man nimmt diesen Tisch als Beispiel dafür, wie Tische in Wirklichkeit sein sollen: *der exemplarische Tisch*.« Vgl. Arendt, *Das Urteilen*, S. 118f.

69 Gerasimov, *Sud nad vinovnikom*, S. 16; deutsche Übers. aus: Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 136. »Дело здесь не в трех рублях, а в несознательном отношении к государственному имуществу, во вредительстве, которое принимает очень большие размеры и которое надо возможно скорее в корне пресечь. [...] Дело это не шуточное и не трехрублевое, как здесь говорили, а самое серьезное дело, которое мы на суде должны заклеить. И ма-

Aus dem Eigennamen Fedotov wird durch das negativ konnotierte Suffix *-ščina* das abstrakte Nomen *Fedotovščina*. Die Wortneuschöpfung gibt dem vor Gericht gestellten Verhalten einen Namen. Vergleichbar mit der Bezeichnung einer Krankheit wird der Eigenname des Angeklagten zur Bezeichnung eines »Phänomens«, einer »Glaubenshaltung«. Der vor Gericht Angeklagte wird zur Metapher für ein zu bekämpfendes Phänomen.

Während in den frühen Agitgerichtsstücken stets »Typen« vor Gericht gestellt wurden, die metonymisch für eine Klasse, für eine Gruppe von Personen standen und an denen exemplarisch gewisse Defizite sichtbar gemacht wurden, stehen die Angeklagten in den späten Agitgerichten metaphorisch für eine »feindliche Art«. Im Gegensatz zur Metonymie erlaubt die Verschiebung der Metapher die vollkommene Dehumanisierung der Angeklagten. Wie Julie Cassiday in ihrer Forschung zu den Agitgerichten zeigte, wandelte sich der Typus des Angeklagten von ganzen Gruppen (Arbeiterklasse, Rote Armee) und Abstrakta (Trunkenheit, Kapital) zu Beginn der 1920er Jahre hin zum stärker individualisierten Typus des Bauern oder Arbeiters in der Spätphase des Genres.⁷⁰ Gleichzeitig – und damit könnte Cassidays These noch erweitert werden – wird aber gerade in der Spätphase des Genres das angeklagte Individuum entindividualisiert und steht metaphorisch für ein ganzes Phänomen, das es zu bekämpfen gilt.

6.5 Fazit: Verwandlung, Verkleidung und Demaskierung: Die theatrale Metaphorik von Verbrechen und Strafen

Obwohl die Angeklagten im Normalfall in den Gerichtstheaterstücken selber nicht viel Redezeit beanspruchen – sie sprechen meist nur zu Beginn bei der Befragung und am Ende beim letzten Wort –, sind sie dennoch deren zentrale Protagonistinnen und Protagonisten. Die Angeklagten stehen im sowjetischen Gerichtstheater für das im Zentrum der Stücke stehende (deviante) Verhalten, das es zu verändern, zu überwinden oder auch zu bestrafen und zu beseitigen gilt.

Transformation insgesamt war dabei eines der Grundanliegen des Theatergenres. Das Gerichtstheater als Medium der Agitation sollte die Zuschauerinnen und Zuschauer transformieren, indem es sie affektierte und ihnen neues biologisches, agronomisches und nicht zuletzt juridisches Wissen vermittelte. Im Diskurs der frühen 1920er Jahre führt die angestrebte Transformation stets zu einem Zustand der Aufklärung, des Wissens und des Bewusstseins, während die Transformation

ло того, что заклеить, надо помочь библиотекам бороться с такими преступниками. [...] Я всех вас к этому призываю. Долой федотовщину, долой преступное обращение с книгой!»

70 Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*, S. 55.

dem Übergang von der vorrevolutionären in die sowjetische Zeit entspricht. Die Angeklagten im Gerichtstheater stehen exemplarisch für diejenigen, die sich noch nicht im Sinne der Revolution transformiert haben, die die »road to consciousness« noch vor sich haben. Das Vergehen geschieht aus einem Zustand der Blindheit, des Nicht-Wissens heraus. So wird das Gericht zum revolutionierenden Ritual, das die Angeklagten in die neue Zeit überführt und es ihnen ermöglicht, ihre alten Gewohnheiten hinter sich zu lassen. Die Transformation geschieht aber nicht erst durch das Urteil oder gegebenenfalls eine Strafe, die ja nicht mehr Teil des Stückes sind, sondern findet sich in die Stücke vorgelagert. In ausführlichen, oft melodramatischen performativen Reuebekundungen und Geständnissen offenbaren die Angeklagten, dass die Anklage und der Gerichtsprozess sie verändert hat und sie zur Einsicht gebracht hat. Durch den Bewusstseinswandel im Verlauf des Prozesses wird so eine Strafe im Grunde überflüssig, was in den milden Urteilen festgehalten wird – jedenfalls in den Fällen, in denen sich die Angeklagten revolutionieren lassen. Werden die Angeklagten nicht gänzlich freigesprochen, so führt die Strafe den schon begonnenen Wandel fort: Durch eine Kur, durch Bildung oder »richtige« Arbeit werden die Angeklagten in die Gesellschaft überführt.

Verwandlung und Transformation sind zugleich auch eines der wichtigen Verfahren des Theaters als Medium. Die Möglichkeit des Theaters zur Verwandlung durch Verkleidung, Maske oder Schminke wurde besonders in der Frühphase von vielen Autorinnen und Autoren von Agitgerichten emphatisch betont. Dem Problem etwa, dass den Organisatoren der Gerichtsinszenierungen die Besetzung der Rolle der Angeklagten oft Mühe bereitete, traten die Organisatoren mit dezidierter Theatralität entgegen: Wenn sich keine Darsteller und Darstellerinnen fanden, die bereit waren, den Syphilitiker, die Prostituierte oder den Alkoholiker zu mimen – die Laiendarstellerinnen und Laiendarsteller hatten oft Angst, im Anschluss an die Gerichtsinszenierung im Dorf oder in der Fabrik stigmatisiert zu werden –, schlugen die Initiatorinnen und Initiatoren der Stücke eine möglichst hermetische Verkleidung vor. Damit wurde nicht nur die Person »hinter« der Rolle unkenntlich gemacht, sondern auch der theatrale Charakter der Gerichtsinszenierungen markiert. Die Verwandlung der Darsteller in ihre Rolle als Angeklagte sollte gerade durch Strategien der theatralen Maskierung unterstützt werden.

Besonders theatralisch waren die Inszenierungen in den Fällen, in denen nicht Trägerinnen und Träger einer gewissen Krankheit oder Bauern, die ihr Saatgut nicht säuberten, sondern der Krankheitserreger oder der Feldschädling selbst in einer menschlichen Figuration vor Gericht gestellt wurde. Aufwendige Kostüme wurden gebastelt, die es einer Schauspielerin oder einem Schauspieler erlaubten, den Schädling in menschlicher Grösse darzustellen. Gemeinsam war diesen Stücken, dass sie gerade die Theatralität der Gerichtsinszenierungen unterstrichen und die Möglichkeiten des Theaters in besonderem Masse nutzten: Die Malaria übertragende Anophelesmücke, die für Syphilis verantwortliche Bakterie oder der das

Saatgut zerstörende Getreidebrandpilz konnten in der theatralischen Darstellung auf eine komische, teils groteske Art und Weise sichtbar gemacht werden.

Theater und Gericht potenzierten sich in diesen Inszenierungen in ihrer Eigenschaft, Dinge – und insbesondere Angeklagte – sichtbar zu machen, die sich, wie Daniel Weiss in seinem Artikel zu Feindbildern in der Sowjetpropaganda schreibt, gerade dadurch auszeichneten, kein Gesicht zu haben, bzw. die als maskiert dargestellt wurden. Wie er weiter schreibt, unterschied sich der »Feind« in der Sowjetunion vom Feind der NS-Propaganda dadurch, dass er nicht nach »rationalen« bzw. rassistischen Kriterien errechnet wurde, sondern der »Eigene« jederzeit zum »Fremden« mutieren konnte.⁷¹ Die Agitgerichte zeigen genau jene potentiell immer mögliche Transformation, die zunehmend nur noch in eine Richtung gezeigt wird: Durch die Anklage vor Gericht oder durch theatrale Mittel der Verkleidung und Verwandlung wird der Angeklagte als »Schädling« oder »Volksfeind« entlarvt. Die Komik zogen diese Agitgerichte mit nicht-menschlichen Angeklagten unter anderem gerade aus dem Spiel mit dem Anthropomorphismus der Angeklagten. Denn das Gericht tat so, als ob »richtige« Rechtssubjekte vor Gericht stünden. Die Vorsitzenden stellten den verkleideten Bakterien, die sie als »Bürger« oder »Bürgerin«, »Genossin« oder »Herr« ansprachen, dieselben Fragen wie »normalen«, menschlichen Angeklagten und liessen sie menschliche Emotionen auf der Bühne darstellen. Dabei wurden Gesetze, die etwa auf einen menschlichen oder milden Umgang mit den Angeklagten abzielten, parodiert und unterwandert. Bei den Urteilen und ausgesprochenen Strafen kamen vielmehr Lösungen aus dem biologisch-bakteriologischen Diskurs zum Tragen: Säuberung und Vernichtung, gar Ausrottung drohte den gefährlichen »Schädlingen«.

Bleiben diese Stücke mit ihren verkleideten Schauspielern als Feldschädlinge oder Krankheitserreger vor Gericht stets dezidiert theatralisch, so verändert dies sich Ende der 1920er Jahre: Nun stehen Kulaken oder Volksfeinde als Schädlinge vor Gericht – die Metapher wirkt in die andere Richtung. Transformation und Verwandlung gilt es fortan als Maskerade zu entlarven. Das Gericht verwandelt die maskierten Angeklagten zurück in das, was sie eigentlich sind, es entlarvt sie, reisst ihnen die Maske ab und entblösst ihr »wahres Gesicht«. Die Gerichte werden selbst zu Instrumenten der politischen »Hygiene« und damit der stalinistischen Säuberung.

Die Maskierung und Verkleidung als theatrales Mittel der Verwandlung, als Methode der Fiktionalisierung, wurde Ende der 1920er Jahre geradezu zu einem Topos für den Volksfeind, den es nun zu demaskieren galt. Während so die theatralen Metaphern auf die Spitze getrieben wurden, wurde gerade das Theater als solches zum Feind erklärt. Stets geht es im Grunde um die Entlarvung dessen, was »nur« Theater (in einem veränderten Sinne) war: um das Sichtbarmachen des »wahren«

71 Vgl. Weiss, »Ungeziefer, Aas und Müll. Feindbilder der Sowjetpropaganda«, S. 119.

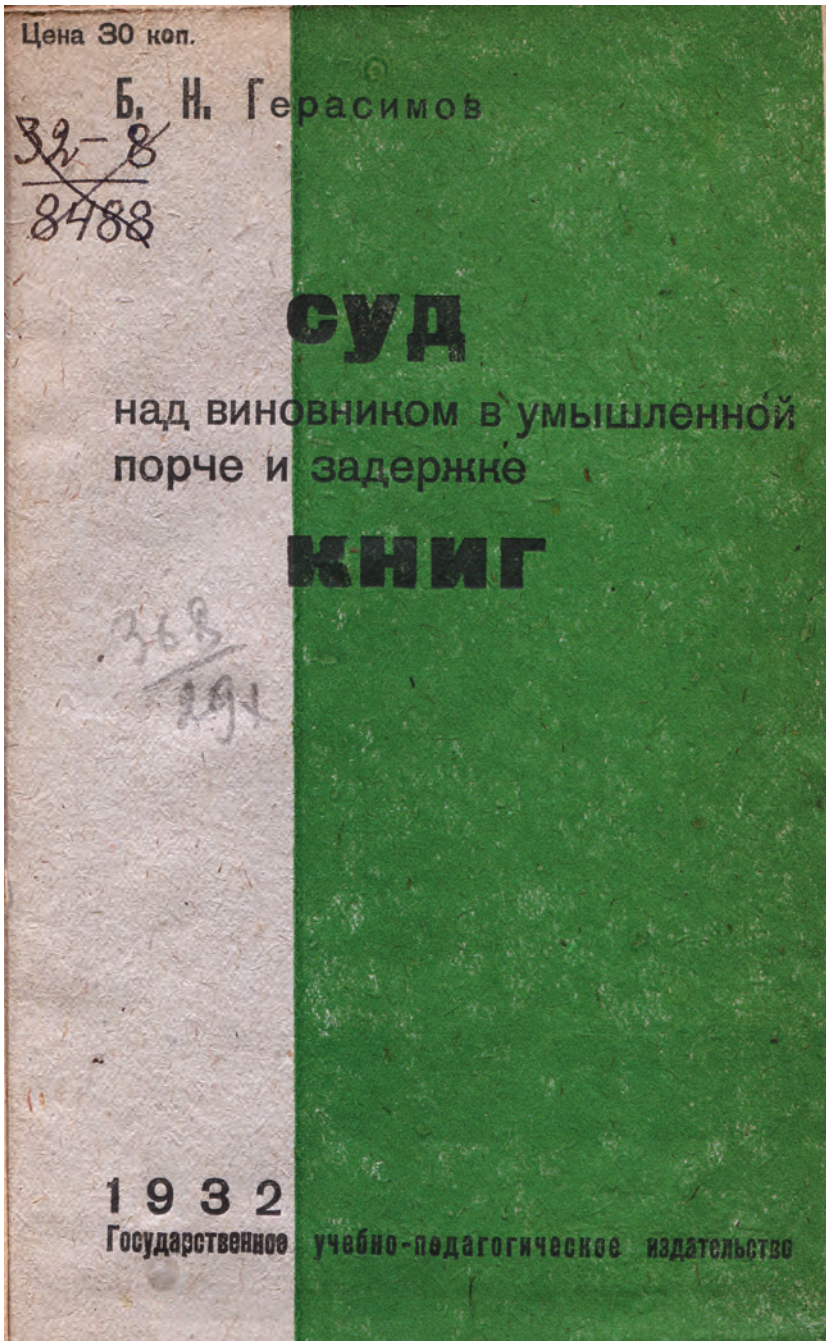
Gesichts der Angeklagten, um deren Demaskierung. Dabei wird das Theater im Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre nicht nur diskursiv »entlarvt«, sondern auch die offensichtlich theatralen Mittel wie Verkleidung, Schminke, Zeitsprünge, spielerische Intermezzi oder Musik abgeschafft. Das Gerichtstheater soll nicht mit offensichtlich theatralischen Mitteln Schädlinge darstellen und damit sichtbar machen, sondern das Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre entlarvt die nun menschlichen Angeklagten als Schädlinge. Das »Als-ob«, die angebliche theatrale Maskerade wird zum Hauptanklagepunkt gegen die menschlichen »Schädlinge«, wobei die Angeklagten selbst blosse Metaphern für den Schädling in der Volkswirtschaft, für die Seuchenkrankheit oder den Parasiten sind.

Das Gerichtstheater wandte sich so Ende der 1920er Jahre selbst gegen das Theater, das es fortan zu entlarven galt. Gleichzeitig könnte man argumentieren, dass die Verwendung dieser theatralen Metaphorik in den realen Schauprozessen wiederum dazu diente, das eigene Theater, die eigene Inszeniertheit zu verdecken, indem fortan denjenigen vorgeworfen wurde, Theater zu spielen, die in diesen Prozessen die Rolle der Angeklagten »spielen« mussten.

Der Hauptankläger und Staatsanwalt Vyšinskij trieb diese Art der Beweisführung während der in den 1930er Jahren gegen ehemalige Parteikader aufgezogenen Grossen Schauprozesse auf die Spitze. Gegen Ende des dritten Prozesses gegen die (rein fiktive) Verschwörung des »Blocks der Rechten und Trotzlisten« liess er verlauten, die »verabscheuungswürdigen Verbrecher« hätten es verstanden, »durch Betrug, Heuchelei und Doppelzünglertum die Stunde ihrer Entlarvung bis zur letzten Zeit hinauszuschieben«, nun seien die Verbrecher jedoch »entlarvt, vollständig und bis zum Ende entlarvt. Das Spiel ist aufgedeckt. Die Verrätermasken sind ihnen heruntergerissen, ein für allemal heruntergerissen.«⁷² Die Demaskierung und Entlarvung geschieht in einem mündlichen Akt vor Gericht – durch den Ankläger Vyšinskij und durch die umfassenden, teils grotesken Geständnisse, die die Angeklagten in den Schauprozessen abliefern.

72 *Prozessbericht über die Strafsache des antisowjetischen »Blocks der Rechten und Trotzlisten«, verhandelt vor dem Militärkollegium des Obersten Gerichtshofes der UdSSR vom 2. bis 13. März 1938, hg. v. Volkskommissariat für Justizwesen der UdSSR, Moskau 1938, S. 722, zit.n. Kossmann, »Die Moskauer Prozesse der Jahre 1936 bis 1938«, S. 134.*

Abbildung 11: Buchcover eines der letzten publizierten Agitgerichte »Gericht über einen Bücherschänder« (1932) von Boris Gerasimov



7. DAS ENDE

Die letzten sowjetischen Agitgerichtsskripte und der Übergang in eine theatrale Justiz

7.1 Einleitung: Der Anfang vom Ende des Gerichtstheaters

Betrachtet man die Entwicklung des Gerichtstheaters der Agitgerichte seit Beginn der 1920er Jahre, so wird ein drastischer Wandel Ende der 1920er Jahre in allen Bereichen und bei allen Figuren deutlich: Aktive Zuschauerinnen und Zuschauer werden zunehmend fingiert und ersetzen Improvisation, Partizipation und Diskussion, während »aktive« Zeugen als Mittel der Überwachung propagiert werden. Der Staatsanwalt erhebt sich zum mächtigen neuen »Experten von oben«, während die Figur des Verteidigers degradiert und sogar inkriminiert wird und sich das Ende des gerichtlichen Wettstreits abzeichnet. Die Angeklagten werden zunehmend mit der Metapher des Schädlings erfasst und demaskiert.

Während in den 1920er Jahren die Stücke zunächst von einer grossen Heterogenität geprägt waren, zeigten die ab Ende der 1920er Jahre veröffentlichten Skripte eine veränderte Vorstellung von »Gerichtstheater«. Gegen diese neue Ausrichtung schrieben nur wenige Agitgerichtsautorinnen und -autoren mit Gegenentwürfen an. Die letzten publizierten Gerichtstheaterstücke folgen rigide einem vorgeschriebenen Skript und kennen keine »formalen« Experimente: Sie lassen weder die spontane Involvierung des Publikums in die Handlung noch Improvisation durch die Teilnehmerinnen zu. Die letzten Anteile des Genres, die auf die Herkunft aus dem sogenannten selbsttätigen Theater verweisen, verschwinden aus den Stücken. Der agonale Disput, eines der wichtigen Merkmale des Gerichtstheaters, das seinen Ursprung in den grossen Justizreformen des 19. Jahrhunderts in Russland und der damaligen emphatischen Vorstellung vom Gericht als einem Raum für Diskussion und Öffentlichkeit hatte, weicht der Durchsetzung einer einzigen Perspektive, deren Infragestellung selbst schon kriminalisiert wird. Zugleich negieren die Gerichtsinszenierungen ihr eigenes Theater: Sie verzichten auf dezidiert theatrale Verfahren wie Zeitsprünge, abstrakte oder nicht-menschliche Angeklagte, auf Vorhang, Masken, Musik oder Tanz. Das Theatergenre nähert sich den Ende der 1920er Jahre einge-

führten Laiengerichten in Form von Genossen- oder Gesellschaftsgerichten an, deren Vorbild und Vorlage es zugleich ist. Kurze Zeit bevor das Gerichtstheater gänzlich einer inszenierten Schaujustiz weicht, lassen sich Theater und Gericht kaum noch voneinander unterscheiden.

Dass die sowjetische Justiz in den 1930er Jahren höchst theatral war, wird vor allem in Zusammenhang mit den sogenannten Moskauer Prozessen (1936-1938) gegen die Parteielite oft thematisiert. Schon Zeitgenossen erkannten das »Gerichtstheater« dieser minutiös vorbereiteten, geprobt und medial ausgeschlachteten Schauprozesse. Am pointiertesten – nämlich mit einem Theaterstück – antwortete aus der sicheren Entfernung des Pariser Exils der Theatermacher Nikolaj Evreinov auf das »Theater« der Moskauer Schauprozesse. Sein Stück *Die Schritte der Nemesis. Dramatische Chronik in 6 Akten aus dem Parteileben in der UdSSR von 1936-38* (*Šagi Nemezidy. Dramatičeskaja chronika v šesti kartinach, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-38)*)¹ ging aus der eingehenden Lektüre der Berichte und Prozessprotokolle der Moskauer Schauprozesse hervor. Mit seiner Rückübersetzung der Prozesse ins Theater entblöste Evreinov – wie Sasse es pointiert formuliert – besonders explizit die Theatralität der Schauprozesse.²

Dass die Überblendung von Gericht und Theater im Genre der Agitgerichte eine Grundlage für die Inszenierungen in den grossen Schauprozessen der 1930er Jahre schuf, ist unbestritten. In der bisherigen Forschung zum Gerichtstheater bilden die Schauprozesse der 1930er Jahre stets End- und zugleich Kulminationspunkt des Gerichtstheaters der 1920er Jahre.³

1 Evreinov, Nikolaj. *Šagi Nemezidy* (»Ja drugoj takoj strany ne znaju...«). *Dramatičeskaja chronika v šesti kartinach, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-38)*. Paris 1956.

2 Vgl. Sasse, »Appetit auf Theater«, S. 487. Evreinov analysiert in seinem Stück *Schritte der Nemesis* das höchst paradoxe Verhältnis der Schauprozesse und insgesamt der Sowjetunion zur Fiktion bzw. zum Theater. Wie Sylvia Sasse zeigt, verdoppelt Evreinov die Theatralität der Prozesse, indem er sie zurück ins Theater holt, und entblöst dadurch deren theatrale Inszeniertheit. Besonders virulent wird dies in der letzten Szene, der eigentlichen Gerichtsszene. Jagoda, der zweite Angeklagte in dieser Szene, spielt das Spiel der Demaskierung mit und gesteht: »Ich trug mein Leben lang eine Maske – ich gab mich für einen Bolševiken aus, der ich nie war.« Mit seinem affirmierenden »Geständnis« entlarvt er aber zugleich die gesamte Führungsriege der Kommunistischen Partei: »Und ich bin nicht der einzige Laiendarsteller dieser Art, fast alle, begonnen mit Stalin ... Schaut nur an, was jetzt auf der Bühne Russlands geschieht. Alle Macht-Habenden agieren unter Pseudonymen, wie im Theater, tragen Masken [...]. Überall Komödie – eine Komödie zu Diensten des Volkes. Eine Komödie der Führerverherrlichung. Komödie des Gerichts, der Schuldableistung.« Vgl. Sasse, »Appetit auf Theater«, S. 487f.; Evreinov, *Šagi Nemezidy*, S. 77.

3 Sowohl Julie Cassiday als auch Elizabeth Wood legen ihren Monografien *The Enemy on Trial* und *Performing Justice* die überzeugende These zugrunde, dass die »theatrale Fiktion« der populären theatralen (und auch kinematographischen) Darstellungen des Gerichts der 1920er Jahre in die Schauprozesse der 1930er Jahre einging.

An dieser Stelle, am Ende dieses Buches angelangt, möchte ich das Ende des Genres selbst unter die Lupe nehmen und damit auch die oft geäußerte These des direkten Übergangs der Agitgerichte in die Schaujustiz ab Mitte der 1930er Jahre in ein etwas neues Licht rücken. Zunächst geschieht dies aus Perspektive zweier zeitgenössischer Theaterstücke von Sergej Tret'jakov und Andrej Platonov, die nicht zum Genre der Agitgerichte gehören, die jedoch das sowjetische Gerichtstheater in dessen Endphase analysierten, kritisierten und parodierten. Diese zeitgenössischen literarischen Analysen des Gerichts(theaters) der Sowjetunion werfen nochmals ein anderes Licht auf die Überblendung von Gericht und Theater Ende der 1920er Jahre.

Danach richte ich den Blick auf die allerletzten publizierten Skripte, an denen sich an der Wende der 1920er zu den 1930er Jahren sehr deutlich der leise Übergang des Theaters in eine theatrale (Schau-)Justiz offenbart.

7.2 Rehabilitieren oder Parodieren? Sergej Tret'jakovs und Andrej Platonovs (Anti-)Gerichtsstücke⁴

Sergej Tret'jakov, ehemaliges Mitglied des Proletkult und Exponent des LEF (Linke Front der Künste, russ. *levyj front iskusstv*), und Andrej Platonov, wichtige literarische Stimme der frühen Sowjetunion, schrieben fast zeitgleich zwei (Anti-)Gerichtsstücke, die beide in der Sowjetunion nie zur Aufführung kamen: Sowohl Tret'jakovs Stück *Ich will ein Kind!* (*Choču rebenka!*, 1926/1927) wie auch Platonovs *Dummköpfe an der Peripherie* (*Duraki na periferii*, 1928) nehmen die veränderte Rechtslage, konkret das neue sowjetische Ehegesetz von 1926, das die »faktische Ehe«⁵ anerkannte, als

Vgl. dazu auch die Einleitung des vorliegenden Buches. Das Interesse der beiden Autorinnen zielt darauf ab, anhand des Gerichtstheaters der 1920er Jahre das Aufkommen und Funktionieren der höchst theatralischen und geschickt inszenierten Schauprozesse zu verdeutlichen. Vgl. Cassiday, *The Enemy on Trial*; Wood, *Performing Justice*.

- 4 Teile dieses Unterkapitels sind erschienen in: Frölicher, Gianna. »Das Ende der Diskussion. Theater und Gericht in Sergej Tret'jakovs *Ich will ein Kind!* und Andrej Platonovs *Dummköpfe an der Peripherie*«, in: Hofmann, Tatjana und Eduard Jan Ditschek (Hg.). *Sergej M. Tret'jakov, Ich will ein Kind! Aufführungen und Analysen*, Bd. 2. Berlin 2019, S. 222-239.
- 5 Die »faktische Ehe« machte die staatliche Registrierung der Ehe optional und sprach ihr nur beweishebliche Wirkung zu. Das neue Gesetz warf vermehrt die Frage nach dem rechtlichen bzw. biologischen Vater und nach der Rolle des Staates in der Kindererziehung auf. Vgl. u.a. Geilke, Georg. *Einführung in das Sowjetrecht*. Darmstadt 1966, S. 69f.; Berman, *Justice in the U.S.S.R.* Aber auch eine ganze Reihe von Agitgerichten widmet sich Mitte der 1920er Jahre dem Thema der Familie, Ehe und Kindererziehung, beispielsweise Ginzburg, Boris. *Sud nad mater'ju, podkinuvšej svoego rebenka*. Moskva 1924; Sigal, *Sud nad mater'ju vinovnoj v rasprostranenii skarlatiny*; Demidovič, *Sud nad polovoj raspuščenost'ju*; R. D. *Sud nad domašnej chozajkaj*; Božinskaja, *Sud nad delegatkoj-rabotnicej* u.v.m.

Ausgangslage, um allgemein die Erzeugung und Erziehung des (neuen) Menschen in der veränderten Gesellschaft zu thematisieren. Das Gericht, juristische Prozesse und mit ihnen die Frage nach Recht, Rechtsprechung und nach der Rolle des Volkes in der Justiz spielen dabei in beiden Stücken eine wichtige Rolle und werden ironisiert. Tret'jakov und Platonov beziehen sich mit ihren Stücken auf unterschiedliche Art und Weise auf das Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre – sowohl auf das Theater der Agitgerichte als auch auf das Theater der realen Gerichte.⁶

Dabei ist Tret'jakovs Stück *Ich will ein Kind!* gleichsam ein »Minusverfahren«, wie Lotman es nannte⁷, also ein bedeutungsvolles Weglassen von einem gewissen Element und damit eine indirekte Anspielung auf die Agitgerichte: Denn auf der Bühne werden zwar viele Fälle eröffnet, es findet jedoch kein Gericht statt. Zu einer Zeit, in der die offene Diskussion nicht nur im Gerichtstheater und im Theater allgemein, sondern gesamtgesellschaftlich zu einer reinen Fiktion zu werden drohte, vertritt Tret'jakov eine gegenläufige Tendenz und konzipiert dieses Stück als Diskussionsstück: Gerade durch das Fehlen einer Gerichtsverhandlung oder eines Urteils im Stück soll die Diskussion in das Publikum verschoben werden.⁸

Bei Platonov dagegen fehlt die Hoffnung auf eine transparente und produktive (Gerichts-)Verhandlung bzw. Diskussion: *Dummköpfe an der Peripherie* ist eine bissige Parodie auf die zunehmende Juridifizierung und Bürokratisierung der Sowjetunion. Als Antithese zu den Agitgerichten, bei denen das Gericht und sein Funktionieren nie hinterfragt werden, zeichnet er einen pessimistischen Entwurf der Volksjustiz in der russischen Provinz und analysiert die Sackgasse, in die die Gesellschaft durch die Bürokratisierung und als Teil davon auch Juridifizierung aller Lebensbereiche geraten ist.

Im vorliegenden Unterkapitel geht es um diese zwei zeitgenössischen literarischen Antworten auf das Gerichtstheater im Wandel der 1920er und 1930er Jahre. Die zeitgenössischen Stücke analysieren die Verschiebungen von Gericht und Theater künstlerisch nochmals aus einer anderen Perspektive.

6 Einen ausführlichen Vergleich von Tret'jakovs Diskussionsstück bzw. insbesondere den Inszenierungsentwürfen Terent'evs und Mejerchol'ds mit den sogenannten Agitgerichten unternimmt Susanne Strätling in: Strätling, Susanne. *Die Hand am Werk. Poetik der Poesis in der russischen Avantgarde*. Paderborn 2017, S. 354-359.

7 Vgl. Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 82.

8 Diese These äusserten wir bereits in Zusammenhang mit der Zeugenkonzeption im Gerichtstheater in: Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 61-83.

7.2.1 Tretjakovs *Ich will ein Kind!* (1926/27): Das Gericht als Diskussion

Die erste Fassung⁹ von Sergej Tret'jakovs Theaterstück *Ich will ein Kind!* beginnt mit einem regelrechten (Kriminal-)Fall: Aus dem Fenster stürzt ein »schwerer Körper«. Um ihn herum bildet sich sofort eine Menschenansammlung. Da niemand genau gesehen hat, was vorgefallen ist, beginnen auf der Bühne sofort wilde Spekulationen um den Tathergang. Kurz darauf stellt sich der vermeintliche Mordfall jedoch als reine Täuschung heraus: Bloss eine Schaufensterpuppe ist aus dem Fenster gestürzt. Der Fall wird so zur Fiktion in der Fiktion und das Theaterpublikum an das theatrale Setting erinnert.

Diese erste Szene in Tret'jakovs Stück wirkt zunächst wie eine entfernte Vorlage für die von Brecht 1940 verfasste »Straßenszene«, an der Brecht – wie bereits in Kapitel 3 zu den Zeugenfiguren ausgeführt – sein Modell des epischen Theaters veranschaulichte. Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert in der Szene einer später dazugestossenen Menschenansammlung, wie das Unglück passierte, und macht diese damit zu sekundären Zeugen des Vorfalls.¹⁰ Im Gegensatz zu Brecht fehlt in Tret'jakovs Stück auf der Bühne jedoch ein zuverlässiger Zeuge, der zu vermitteln vermag, was genau passiert ist. Vielmehr sind es die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst, die zu Zeugen gemacht werden. Sie sollen in Tret'jakovs Diskussionsstück den eigentlichen »Fall« verhandeln, den die erste Szene einleitet: die Frage nämlich, ob das Kinderzeugen eine Folge der Liebe, der Romantik, oder eher ein absolut planbarer, affektloser Akt sei. Tret'jakovs Protagonistin Milda möchte ein Kind haben, sucht jedoch für die Umsetzung ihres Planes keinen Ehemann oder Vater, sondern nur einen Erzeuger. Der Plan der (Er-)Zeugung des kleinen »neuen Menschen« lässt sich aber nicht so einfach umsetzen, wie Milda es sich vorgestellt hatte, vielmehr eckt sie an verschiedensten Seiten an.

Bereits in der Eingangssequenz entwirft Tret'jakov eine Konstellation, die später im Stück immer wieder auftaucht: Die Zuschauer (das Theaterpublikum, aber auch die Zuschauer-Figuren auf der Bühne) werden zu Zeugen von etwas, das sich nicht eindeutig feststellen und nicht zweifellos beurteilen lässt. Gerade weil sich das Geschehen auf der Bühne der klaren Sichtbarkeit entzieht, wird das »Publikum in den Zeugenstand« gerufen, wie es Susanne Strätling formuliert,¹¹ und vor gewisse

9 Alle Szenenangaben beziehen sich auf die erste Stückfassung von *Choču reběnka!* (1926), in deutscher Übersetzung im folgenden Band erschienen: Hofmann, Tatjana und Eduard Jan Ditschek (Hg.). *Sergej M. Tret'jakov, Ich will ein Kind! Zwei Stückfassungen und ein Film-Libretto*, Bd. 1. Berlin 2019.

10 Brecht, »Die Straßenszene«, S. 371.

11 Vgl. Strätling, Susanne. »Wort und Tat. Sergej Tret'jakovs juristischer Pakt mit der Literatur«, in: Lörincz, Csongor (Hg.). *Ereignis Literatur. Institutionelle Dispositive der Performativität von Texten*. Bielefeld 2011, S. 308-330, hier S. 320.

Fragen gestellt: Was genau ist vorgefallen? Was sind Ursachen oder Folgen dessen, was passiert? Wer trägt die Schuld am Geschehen und wie soll es beurteilt werden?

Während der vermeintliche Todes-Fall der ersten Szene ›bloss‹ eine Täuschung war, werden die Zuschauerinnen und Zuschauer in der fünften Szene zu Zeugen eines brutalen Verbrechens auf der Bühne: Es kommt zu einer Massenvergewaltigung einer jungen Frau durch eine Horde Hooligans. Erneut entzieht sich der Ort des Verbrechens den Blicken: Auf der Bühne sieht niemand das Verbrechen, und das Theaterpublikum kann nur erahnen, was passiert. Sichtbar – so gibt es der Text vor – ist nur die geordnete Schlange, in der die Täter stehen und warten, bis sie »an die Reihe« kommen. Geordnet und geradezu kontrolliert läuft diese beinahe parodistisch-grotesk anmutende Massenvergewaltigung durch die Hooligans ab und steht damit im Widerspruch zum sowjetischen Konzept der Triebhaftigkeit, die im damaligen sexualpädagogischen Diskurs dem Prinzip der *stichijnost'* (Spontaneität, Unkontrolliertheit) zugeschrieben wurde. Die Miliz, die staatliche Ordnungshüterin, kommt dagegen viel zu spät und weder ein Verfahren über die Täter noch ein abschliessendes Urteil sind Teil des Stückes.

Tret'jakovs Stück ist aber alles andere als ein Aufruf zu ›aktiver Zeugenschaft‹. Diese beruhte auf der Forderung nach ständiger Wachsamkeit und gegenseitiger (auch Selbst-)Beobachtung und war im Zuge von Stalins Kritik- und Selbstkritikkampagne 1927 zu einem gesellschaftlichen Modell geworden.¹² Versuche der ›aktiven Zeugenschaft‹ führen in Tret'jakovs Stück nicht zu mehr Transparenz und Ordnung, sondern enden in Gerüchten und Verleumdungen: Besonders virulent wird dies in Mildas Mietshaus, wo Bewohnerinnen und Bewohner unentwegt versuchen, einander auszuhorchen oder einen Blick in die privaten engen Räume der anderen zu erhaschen. Bald wird Milda nachgesagt, sie führe in ihrem Zimmer ein liederliches Sexualleben und empfangen unerlaubten Besuch. Im Rahmen einer gerichtähnlichen Mieterversammlung soll sie aus dem Mieterkollektiv ausgeschlossen werden. Obwohl das Mietergericht sich letztlich gegen eine Verurteilung von Milda entscheidet, zeigt die Szene im Ansatz einen negativen Entwurf einer Volksjustiz, die sich nicht auf Fakten, sondern auf Mutmassungen, Gerüchte und Verleumdungen stützt.

In den drei hier geschilderten Szenen offenbart sich ein Grundverfahren, das Tret'jakov einsetzt, um sein Stück zu einem »Stück zur Diskussion« zu machen. Tret'jakov schrieb 1929 über sein Theater:

»Ich bin kein großer Anhänger solcher Stücke, die ihre dramatische Entwicklung mit einer Sentenz abschließen, die alle gutheißen können, was den auf der Bühne gezeigten Kräftekampf letztlich ausgleicht. Die Intrige ist zu Ende, der Schluss gezogen, und der Zuschauer kann ruhig wieder seine Galoschen überstreifen. Ich

12 Vgl. Frölicher und Sasse, »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 73f.

finde solche Stücke wertvoller, deren realisierende Wirkung sich in den Zuschaueremassen außerhalb des Theatersaals entfaltet.«¹³

Im Gegensatz zu den Agitgerichten, die durch das abschliessende Urteil stets die Ordnung (vermeintlich) wiederherstellen, sind bei Tret'jakov die »Zuschauermassen« angehalten, das Geschehen von ihrem Standpunkt aus selber zu deuten und sich zu den Geschehnissen auf der Bühne, die sie aber selber nicht ganz genau sehen oder zweifelsfrei deuten können, zu positionieren. Das, was geschehen ist und was geschehen soll, muss diskutiert werden. Strätling schreibt über dieses Verfahren, Tret'jakov versuche, seine Zuschauer zu einer »Aussage zu zwingen«.¹⁴

Doch nicht nur das Publikum kann nicht genau sehen – überhaupt fehlen in Tret'jakovs Stück Autoritätsinstanzen oder Identifikationsfiguren mit Übersicht oder Einsicht. Es gibt auf der Bühne weder Richterfiguren noch verlässliche Ordnungshüter oder – im Gegensatz zu Brechts epischem Theatermodell – zuverlässige Vermittlungsinstanzen. Eröffnet werden viele (Gerichts-)Fälle, aber das Fehlen einer Richterfigur oder eines abschliessenden, klärenden Urteils soll die Diskussion der Schlüsse, den agonalen Disput – das eigentliche Gericht – in das Publikum verschieben. Nicht der Autor oder autoritative Figuren auf der Bühne, sondern das Publikum soll darüber urteilen, wie in der neuen Gesellschaft Norm, Moral und Recht aussehen sollen.¹⁵

Tret'jakovs Insistieren auf einem thesenhaften Stück, das viele Fragen stellt, aber keine klaren Antworten gibt und dadurch eine Diskussion im Publikum auslösen soll, sehe ich 1926/1927 als direkte Erwiderung auf die Agitgerichte und mit ihnen auf eine gesamtgesellschaftliche Tendenz. Man kann das Stück als Versuch Tret'jakovs sehen, Ende der 1920er Jahre wieder eigentliches Gerichtstheater zu machen und nochmals eine dezidiert avantgardistische Idee auf die Bühne zu bringen – in einer Zeit, als die Diskussion, das grundsätzlich Dialogische, nicht

13 Tret'jakov, Sergej. »Čto pišut dramaturgi« (»Was die Dramatiker schreiben«), in: Hofmann und Ditschek (Hg.). *Tret'jakov, Ich will ein Kind! Aufführungen und Analysen*, Bd. 2, S. 46-47, hier S. 47. Original 1929 erschienen in: *RABIS*, Bd. 11 (1929), S. 7. »Я не большой поклонник пьес, которые заканчивают свое драматургическое развертывание некоей одобренной сентенцией, уравнивающей борьбу сил, происходящую на сцене. Интрига провернута, преподнесен вывод и зритель может спокойно идти надевать калоши. Я считаю более ценными те пьесы, реализационная часть которых возникает в зрительской гуще, за пределами театрального зала.«

14 Vgl. Strätling, »Wort und Tat«, S. 320.

15 Eine Anspielung auf das Gericht macht Tret'jakov, der selber von 1913 bis 1916 Rechtswissenschaft studiert hat, in der Zeugungsszene. Hier vergleicht Jakob, der Erzeuger des Kindes, die Stimmung im »Zeugungszimmer« mit der in einem »Gericht«. Damit setzt Tret'jakov das Schlafzimmer, wo das Kind und mit ihm der »neue Mensch« gezeugt wird, analog zum Gerichtssaal als Ort, wo das Wort performativ wirkt und Recht erzeugt wird – ganz im Sinne der Idee der Rechtsschöpfung, russ. *pravotvorčestvo*.

nur aus dem Gericht und dem Theater, sondern allgemein aus der Gesellschaft zu verschwinden drohte.

Wie aus den Protokollen der Sitzung der Repertoirekommission hervorgeht, provozierte in den späteren 1920er Jahren gerade die Urteilsoffenheit von Tret'jakovs Stück. Dem Autor wurde nahegelegt, er solle das Stück so umschreiben, dass es »im Theater für Hygieneaufklärung laufen« könne und der Zuschauer am Schluss das »richtige« Urteil fälle.¹⁶ Die Kommission wollte also doch lieber ein »Gericht« auf der Bühne sehen, und zwar ein Gericht, das Ordnung bringt, ein klares Urteil fällt und den Ausgang der Diskussion vorwegnimmt. Gerade dies wollte Tret'jakov dezidiert nicht, ja, er parodierte es gar in seinem Stück: Er wollte kein »Hygienestück« schreiben, das den Zuschauer aufklärt und ihm ein »richtiges« Urteil nahelegt.¹⁷ Er wollte kein Agitgericht schreiben.

Die Emphase auf ein Stück als Diskussion, in die das Publikum jeden Abend neu involviert werden soll, steht anachronistisch zur Entwicklung der Agitgerichte. Wie ich im Kapitel 2 zur Rolle des Publikums gezeigt habe, wird in den Agitgerichten Publikumspartizipation Ende der 1920er Jahre fast ausschliesslich nur noch anhand von zuvor im Zuschauerraum platzierten fingierten Figuren oder anonymen Stimmen aus dem Publikum inszeniert. Das Publikum formiert mehr und mehr einen monologischen Chor, der das Bühnengeschehen und das Urteil aus nur einer Perspektive affirmierend kommentiert.¹⁸

Wie im Kapitel 3 zu den Zeugenfiguren gezeigt, waren in den Agitgerichten die Zeugenfiguren für die Etablierung einer »richtigen« Perspektive auf den Fall wesentlich. Dabei wurde das »richtige« Sehen an ein Konzept von Zeugenschaft gekoppelt: Nur wer das richtige (sowjetische) Bewusstsein erlangt hat, kann dementsprechend ein verlässlicher Zeuge sein. Die Zeugenfiguren zeigten dem Publikum also, wie

16 Vgl. »Bericht über die Sitzung der Hauptrepertoirekommission des Mejerchol'd-Theaters (1928)«, in: Mierau, Fritz. *Sergej Tretjakow: Brülle, China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke*. Berlin 1976, S. 184f.

17 Trotz der Kritik hat Tret'jakov sein Stück auch in der zweiten Fassung nicht zu einem Hygieneaufklärungsstück umgearbeitet. Wie in der ersten Fassung fehlt in der zweiten Fassung eine autoritative, aufklärende Stimme, die dem Publikum ein »Urteil« nahelegt, und die Diskussion als Topos bleibt vorherrschend. Interessant ist aber, dass die Szenen der Unordnung und die Verbrechen, etwa die Vergewaltigungsszene, keinen Eingang in die zweite Fassung fanden. Auch die Anfangsszene, die das theatrale Setting zwischen Bühne und Publikum herstellt und das Publikum in den Zeugenstand holt, fehlt in der zweiten Fassung. Damit tritt die Frage nach der Rolle des Volkes in der Herstellung von Recht und Ordnung in den Hintergrund. Das (Volks-)Gericht, darauf wird in der zweiten Fassung bereits in der Eröffnungsszene hingewiesen, ist eine fest etablierte, externe autoritative Ordnungsinstanz. So ermahnt Mil-da Jakov in der Szene *Den Vater braucht man nicht* mit folgenden Worten: »Wenn man mich beleidigt hätte, wäre ich zum Volksgericht [*narsud*] gegangen. Keine Angst. Aber ich bin auf mein Zimmer gegangen.« Vgl. Hofmann und Ditschek, *Tret'jakov, Ich will ein Kind!*, Bd. 1, S. 137.

18 Vgl. Frölicher, »Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache?«, S. 156.

›richtiges‹ Sehen in der neuen Gesellschaft funktionierte, und führten eine Rezeptionshaltung vor, die durch aktives Beobachten und Beurteilen gekennzeichnet war.¹⁹ Dieses Konzept von Zeugenschaft unterwandert Tret'jakov: In *Ich will ein Kind!* gibt es keine verlässlichen, vorbildhaften Zeugen. »Aktive Zeugenschaft« führt zu Gerüchten und Verleumdungen und selbst das Publikum, das im Gerichtstheater in den sogenannten »inszenierten Zeugenaussagen« (*inscenirovannyje sviditel'skie pokazanija*) zu ›objektiven‹ Augenzeugen des reinszenierten Verbrechens gemacht wird, sieht bei Tret'jakov nicht mehr als die Figuren auf der Bühne.

Aber auch auf Tret'jakovs Bühne fehlen Figuren mit Übersicht, die dazu fähig wären, das Geschehen verlässlich einzuordnen. Der Arzt in Tret'jakovs Stück ist geradezu eine Karikatur auf die Expertenfiguren in den Agitgerichten, die, wie im Kapitel 4 zum Aufstieg des Staatsanwaltes als neuem autoritativen Experten gezeigt, als autoritative und auktoriale Stellvertreterfiguren der Autoren der Durchsetzung der ›richtigen‹ Perspektive dienen. Obwohl Tret'jakovs Arzt scheinbar Hygieneaufklärung betreibt – in der dritten Szene ist er etwa unterwegs zu einem Vortrag in einem Kino –, ist er alles andere als eine wissenschaftliche Autoritätsfigur.

Die agonale Situation, die Tret'jakov in seinem Diskussionsstück herbeiführt, wird zeitgleich in den Agitgerichten immer konsequenter vermieden, wie ich im Kapitel 5 zur Figur des Verteidigers darlege. Jede Frage oder These, die in *Ich will ein Kind!* auf der Bühne (vor)gestellt wird, löst einen Konflikt, einen Kampf auf der Bühne aus, der durch die Zuschauerinnen und Zuschauer neben der Bühne diskutiert werden soll. Tret'jakovs Stück lese ich als Anachronismus und dezidierte Kritik am Gerichtstheater, das Ende der 1920er Jahre nur noch eine Position als die ›richtige‹ zeigt und die Gegenposition der Verteidigung abwertet. Das sowjetische Gerichtstheater der Agitgerichte wollte keine Situationen der Zweideutigkeit: Es gibt nur eine Auslegung des Falles. Konflikte oder Kämpfe innerhalb der Gesellschaft und damit innerhalb des Gerichts gibt es im späten Gerichtstheater nicht mehr. Der Kampf richtet sich im Gerichtstheater Ende der 1920er Jahre gegen antigesellschaftliche »Elemente«, gegen den »zweibeinigen Schädling«, den das Gericht in den Stücken, wie ich in Kapitel 6 zur Angeklagtenfigur analysiere, zu entlarven und zu demaskieren sucht.

19 Vgl. Kapitel 3 im vorliegenden Buch zu den Zeugenfiguren; Frölicher und Sasse »Das ›richtige‹ Sehen«, S. 64f.

7.2.2 Platonovs *Dummköpfe an der Peripherie* (1928): Parodie auf das Gerichtstheater der Sowjetunion

Platonovs erstes Theaterstück, *Dummköpfe an der Peripherie*²⁰, entstand – vermutlich in Zusammenarbeit mit Boris Pil'njak – zu grossen Teilen 1928 auf einer Forschungsreise im Auftrag des *Novyj mir* in den russischen Südosten um Voronež, wo Platonov geboren wurde.²¹ Platonovs Stück ist in der russischen Peripherie angesiedelt. Der Autor, der Ende der 1920er Jahre vermehrt kritisiert wurde und in den 1930er Jahren nur noch vereinzelt publizieren konnte, entblösst in seinem Stück die Theatralität eines durch und durch amateurhaften Volksgerichts auf dem Lande. Zugleich nahm er in seinem Theaterstück unverkennbar Tret'jakovs Thesen aus *Ich will ein Kind!* auf, das er vermutlich von Besprechungen aus der Zeitung kannte. Der Grundkonflikt in Platonovs Stück ist ein ähnlicher wie bei Tret'jakov: Wie in *Ich will ein Kind!* geht es um die Trennung von biologischer und rechtlicher Vaterschaft. Nur treffen wir bei Platonov die umgekehrte Situation an: Nicht der Kinderwunsch einer Frau steht im Zentrum, sondern der Abtreibungswunsch des Buchhalters Ivan Pavlovič Bašmakov, der unbedingt verhindern möchte, dass seine schwangere Frau Mar'ja Ivanovna ein Kind bekommt. Für eine Abtreibung braucht es jedoch die Erlaubnis der »Organisation zum Schutz von Mutter und Kind« (*Ochрана materej i mladencev*, kurz: *Ochmatmlad*), die gleich in der ersten Szene eine Kommission zur Prüfung des Abtreibungsantrags zu den Bašmakovs entsendet.²² Das Eintreffen der Kommission sorgt jedoch nicht für geordnete Verhältnisse, sondern für ein heilloses Durcheinander. Und bald wird klar, dass das Stiften von Unordnung anstatt Transparenz System hat: Alle Mitglieder der Kommission spielen Theater und versuchen damit – ähnlich wie der Dorfrichter Adam in Kleists *Zerbrochenem Krug* – ihre persönliche Verstrickung in den Fall zu vertuschen. Denn jedes Mitglied befürchtet, selbst biologischer Vater des ungeborenen Kindes zu sein, was jedoch auf keinen Fall ans Licht kommen soll. Es beginnt ein verworrenes juristisches Seilziehen um die Frage, wer denn nun für das Kind als rechtlicher Vater verantwortlich sei.

Der gesamte zweite Akt von Platonovs Stück spielt im Saal des Volksgerichts, das über den Fall entscheiden soll. Bašmakov, Mar'jas Ehemann, klagt gegen die »Kom-

20 Platonov, Andrej P. »Duraki na periferii«, in: ders. *Sobranie sočinenij. Bd 7: Duraki na periferii. P'esy i scenarii*, hg. von Korinenko, Natal'ja. Moskva 2011, S. 11–56.

21 Hintergrundinformationen zum Stück von Natal'ja Korinenko finden sich in ebd., S. 684f.

22 Die *Ochрана materej i mladencev* ist keine Erfindung Platonovs, sondern wurde zu Beginn der 1920er Jahre von Aleksandra Kollontaj, von 1920 bis 1923 Leiterin der Frauenabteilung des ZK, gegründet. Tatsächlich war es so, dass Kommissionen dieser Organisation nach Prüfung der sozialen Umstände die Bewilligung für Abtreibungen erteilten. René Fülöp-Miller schreibt in dem ausführlichen Bericht über seine Sowjetunionreise von 1926 von der Arbeit dieser Kommissionen. Er nennt Fälle, in denen zwei Väter mit einem »Kollektivkind« vor der Kommission erschienen seien. Vgl. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, S. 266.

mission zum Schutz von Mutter und Kind«. Durch den Gerichtsprozess möchte er bewirken, dass ihm seine rechtliche Vaterschaft aberkannt wird. Stattdessen soll die staatliche Kommission, die das Kind durch ihren Entscheid sozusagen ›gezeugt‹ hat, zur rechtlichen Vaterschaft und damit zum Zahlen von Alimenten verpflichtet werden.

Die Gerichtsszene verkommt in jeder Hinsicht zur Gerichtsparodie. Parodiert wird mit dieser Darstellung auch das in den Agitgerichten gezeigte Gericht, das stets funktioniert, transparent agiert und zu einem klaren Urteil kommt. Platonovs Gericht dagegen erweist sich als absolut unfähig, eine ordentliche und transparente Untersuchung durchzuführen, die verschiedenen Parteien zu befragen und die Situation zu klären. Eine ›Verhandlung‹ des Falles im eigentlichen Sinne bleibt aus, vielmehr spielt das Gericht bei Platonov äusserst schlechtes Gerichtstheater: Es versucht Gericht zu imitieren, was aber misslingt.

Ähnlich instabil wie die Grenzen zwischen Individuum und Kollektiv, die anhand der Auslegung der Vaterschaft in Platonovs Stück verhandelt werden, sind die Rollen von Kläger und Angeklagten, die ständig wechseln. Aber auch die potentiellen Zeugen schaffen bei Platonov keine Evidenz, da sie lediglich bemüht sind, ihre eigene Haut zu retten. Im Gegensatz zu den Agitgerichten bringt auch das Aktivwerden des Publikums in Platonovs Gerichtssaal alles andere als Klarheit und Ordnung: Ständig wird die Gerichtsverhandlung unterbrochen.

In dem heillosen Durcheinander kommt es nicht zu einer Verhandlung der Sache und so verlässt das Gerichtspersonal bald schon fluchtartig den Saal – zwecks Fortführung des Prozesses und Urteilsfindung auf der Herrentoilette, dem einzigen ruhigen Ort. So entzieht sich bei Platonov das Gericht der Öffentlichkeit. Die Undurchsichtigkeit des Gerichts offenbart umso stärker, worum es hier geht, und das Gericht stellt den Zuschauerinnen und Zuschauern gerade die eigene Intransparenz im Sinne einer völligen Willkür vor Augen. Ähnlich wie in vielen literarischen Vorlagen von Gerichtstheaterstücken, das berühmteste Beispiel ist wohl Kleists *Zerbrochener Krug*, geht es in Platonovs Parodie darum, das Gericht und dessen (Macht-)Mechanismen blosszustellen – etwas, was in den Agitgerichten, die das Gericht als In- oder Exklusionsritual stets affirmieren, nicht geschieht. Platonovs Gerichtsparodie kam aber offensichtlich Ende der 1920er Jahre nicht gut an: Laut der Zeitschrift *Leser und Schriftsteller (Čitatel' i pisatel')* bekam das Stück nach einer Lesung 1928 von einem Grossteil der Anwesenden schlechte Kritiken.²³

Ist bei Tret'jakov das allgemeine Durcheinander auf der Bühne dem aktiven Umbau der Gesellschaft geschuldet, herrscht in Platonovs Peripherie vollkommene Lethargie, niemand ist fähig zu handeln. Und auch das Theaterpublikum bleibt ähnlich passiv wie die Figuren auf der Bühne.

23 Vgl. Platonov, *Sobranie sočinenij*. Bd. 7, S. 685.

Die juristischen Akte als sprachliche Setzungen sind in Platonovs Stück die einzige Möglichkeit, potentiell etwas zu verändern. Wie schon beim Entscheid der Kommission ist es in *Dummköpfe an der Peripherie* schliesslich nur das Urteil, der sprachliche Akt, der eine performative Wirkung entfalten kann und der auf der Bühne gezeigt wird: Der Kläger bekommt Recht und die Kommission wird zum rechtlichen Vater des Kindes erklärt.

Aber selbst das Sprechen des Urteils bleibt in Platonovs Stück ein prekärer Akt: Der Richter folgt einem vorgefertigten Lückentext – der an die Lückentexturteile in den Agitgerichtsskripten erinnert –, er vergisst jedoch, gewisse Lücken auszufüllen. So bleibt etwa die Angabe des genauen Gesetzesparagrafen beim Urteilspruch aus: »Auf der Grundlage des ... Artikels des Zivilgesetzes wird entschieden, dass ... die Kommission des Schutzes für Mutter und Kind Ochmatmlad in der Kernzusammensetzung dem Herren Bašmakov I. Pe. Alimente bezahlen muss ...«²⁴ Der Richter hat seinen Text nicht gut gelernt, er spielt seine Rolle schlecht: Im besten Fall imitiert er einen Urteilsakt und dessen spezifische Sprache.

Obwohl höchst theatral und prekär, so ersetzen die juristischen Akte in Platonovs Stück die eigentliche Sprache, die tatsächliche Diskussion oder Handlungen. Dass jedoch juristische Akte eben doch rein sprachlich bleiben, zeigt die letzte Szene von Platonovs Stück: Vor lauter Diskussionen und Beschlüssen, wie die Elternschaft zu regeln sei, wird das unterdessen geborene Kind vergessen und stirbt. Das Kind, das zwar durch das ganze Stück hindurch die eigentliche Sache ist, die zur Verhandlung kommt, scheint ausserhalb des juristischen Diskurses keine Existenz zu haben.²⁵

Platonov zeigt eine ausweglose Situation, die durch das amateurhafte Gericht in der Peripherie und durch dessen undurchsichtige Beschlüsse hervorgerufen wird. Platonovs theatrale Parodie unterwanderte damit – ob bewusst oder unbewusst – die gerade in der Justiz Ende der 1920er Jahre immer offensichtlicher werdende Demonstration und Durchsetzung von Macht durch den Staatsapparat, die sich in den Gerichtsdarstellungen der letzten Agitgerichte sowie der beginnenden Schaujustiz Ende der 1920er Jahre zeigt – zumindest in Bezug auf die weit vom Machtzentrum entfernte Peripherie. Jedoch auch am vergleichsweise harmlosen Gerichtsbeispiel aus der Peripherie macht Platonovs Theaterstück die Theatralität des Justizapparates sichtbar. Jene Theatralität, die die letzten Agitgerichtsbrochüren gerade zu verbergen suchen.

24 Platonov, *Duraki na periferii*, S. 34. »На основании статей гражданского кодекса... постановляется... Комиссии охматмлада узкого состава платить алименты гр. Башмакову, И. Пе...«

25 So kommt die Kommission im Stück gegen Ende im letzten Akt selbst zum Entschluss, dass die Welt »juridisch nicht existiere« (»Стало быть, он [мир] юридически не существует.«), weshalb deren Existenz auch nicht abschliessend bewiesen sei. Vgl. Platonov, *Duraki na periferii*, S. 50.

7.3 Die letzten Agitgerichte: Von der »Realität der Inszenierung« zur »Inszenierung der Realität«

7.3.1 Illusion und Nachahmung ›realer‹ Gerichtsprozesse

Das Ausloten der Grenze zwischen Spiel und Ernst, Fiktion und Realität war dem Genre der Agitgerichte in seiner Überblendung von Gericht und Theater von Anfang an eigen. Wie in der Einleitung zum vorliegenden Buch gezeigt, lässt selbst Walter Benjamin in seinem *Moskauer Tagebuch* die Frage zunächst offen, ob die »Gerichtsverhandlung« im Bauernklub Theater oder ein juristisch wirksamer Prozess war.

Die Autorinnen und Organisatoren der Agitgerichte waren sich der Ambivalenz der Gerichtsinszenierungen in Bezug auf deren Fiktionalitätsstatus durchaus bewusst, bisweilen sahen sie die Schaffung einer Realitätsillusion, die das Publikum bis zum Schluss im Glauben liess, in einem echten Gerichtsprozess zu sitzen, als wirksames Verfahren. Wie im Kapitel 2 zur Rolle des Publikums in den Agitgerichten gezeigt, zielte das Genre – ganz im Gegensatz zu damals verfochtenen Ideen der »Verfremdung« – vor allem auf die affektive Involvierung der Zuschauerinnen und Zuschauer. Immer wieder ist in diesem Zusammenhang die Rede von der »Realität der Inszenierung« (*real'nost' inscenirovki*): Die Inszenierung sollte möglichst so gemacht sein, dass das Theater als solches nicht sichtbar wird. Demgegenüber benutzen die Autorinnen und Autoren den Begriff der »Theatralität« gerade nicht im Sinne eines Bewusstseins der Zuschauerinnen und Akteure, dass sie im Theater sind und Theater spielen – wie ihn etwa avantgardistische Theatermacher wie Mejerchol'd oder Evreinov hervorgehoben hatten. Theatralität bedeutet für sie die Schaffung einer möglichst guten Illusion. Verfahren der Verfremdung, die dem Publikum das Theater als solches bewusst gemacht hätten, wurden kaum eingesetzt. Im Gegensatz zu einer klassischen *Bühnenillusion* – dessen waren sich die Autorinnen und Autoren bewusst – konnte das »realistische« Gerichtstheater das Theater als solches gänzlich zum Verschwinden bringen und war ›echten‹ Gerichten zum Verwechseln ähnlich – nicht zuletzt durch die gleichzeitig stattfindende Annäherung von juristischen Laiengerichtsformen an das Theater.

Das Spiel mit verschiedenen Möglichkeiten der Illusionserzeugung, die Idee der »Realität der Inszenierung« oder der »Theatralität des Gerichts« transformierte sich jedoch im Verlauf der 1920er Jahre deutlich. Wie der Agitgerichtsautor Vasilij Grigor'ev es 1929 selbst im Vorwort zu seinem Stück analysierte, »entwickelte sich das Agitgericht in Richtung einfacher Nachahmung eines echten, wirklichen Gerichtsprozesses«²⁶. Als einer von wenigen Autoren kritisiert Grigor'ev Ende der 1920er

26 Grigor'ev, *Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, S. 5. »В то время как живая газета развивалась в сторону все большей и большей театральности, отходя от первоначальных сухих

Jahre die Verwischung der Grenzen zwischen Theater und Gericht. Die allermeisten Autorinnen und Autoren fordern zu dieser Zeit dezidiert die Abschaffung von sichtbarer Theatralität zugunsten einer Annäherung an reale Gerichte. Dazu gehört etwa der Verzicht auf Schminke oder Verkleidung, wie es 1930 der Agitgerichtsautor Naumov verlangt. Dieser Verzicht bedeute jedoch keinen Verzicht auf Schauspiel, im Gegenteil müssten die Akteure umso besser »spielen«. Durch die Annäherung an »ein reales Gericht«, das »der Form nach einer Auswärtssession des Volksgerichts entspricht«, könne man dem Agitgericht »mehr Autorität« verleihen, schreibt der Autor in der Einleitung zu seinem *Gericht über Antisemitismus*.²⁷

Mit der Nennung der »Auswärtssession eines Volksgerichts« (*vyezdnaja sessija narodnogo suda*) spricht Naumov die zunehmende Tendenz zur Verwischung der Grenze zwischen Theatergenre und theatraler (jedoch »realer«) Gerichtspraxis in der Sowjetunion Ende der 1920er Jahre an. Die Auswärtssessionen des Volksgerichts wurden direkt vor Ort in Dörfern oder abgelegenen Betrieben abgehalten. Parallel zu Stalins Kritik- und Selbstkritikkampagne 1927/28, im Zuge derer alle aufgefordert wurden, ihre eigenen Fehler und die Fehler der anderen öffentlich anzuprangern²⁸, wurden zudem ab 1928 sogenannte »Genossengerichte« (*tovariščeskie sudy*), die bereits während der Bürgerkriegsjahre erprobt worden waren, und zu Beginn der 1930er Jahre »Gesellschaftsgerichte« (*obščestvennye sudy*) eingeführt. Es handelte sich dabei um Laiengerichte, die in Fabriken, Betrieben oder Dorfgemeinschaften Verstöße gegen die (Arbeits-)Disziplin ahndeten, teilweise aber auch private Klagen von Betriebsangestellten behandelten.²⁹ Die Orte der Durchführung dieser Gerichte, deren Laiencharakter und die auf Disziplinarmaßnahmen ausgerichtete Praxis waren vom Theater der Agitgerichte kaum zu unterscheiden. Dabei war es nicht nur das Theater, das sich dem Gericht annäherte, vielmehr näherte sich auch die Gerichtspraxis dem Theatergenre an.

полугазетных статей, агитсуд шел в сторону простой подражательности настоящему правосудному суду.»

27 Naumov, *Delo Giseleviča. Sud nad antisemitami*, S. 3f. »Необходимость придания агитсуду большей авторитетности требует от исполнителей и участников суда построения его таким образом, чтобы он как можно более приближался к реальному суду, т.-е. по форме походил на выездную сессию Народного суда. Поэтому чем менее актеры будут прибегать к гриму, чем естественнее будут допросы и реплики, тем лучше суд достигнет поставленной цели. Однако, уничтожение грима у исполнителей ролей в агитсуде не означает отказа от актерской игры вообще и, даже более того, именно в этом случае она становится особенно необходимой.«

28 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 19f.

29 Vgl. Starun, Marija. »Repressii i èmansipacii socialističeskoj zakonnosti: proizvodstvennyj tovariščeskij sud v gody pervych pjatiletok«, in: *Laboratorium: žurnal social'nych issledovanij*, Bd. 14, 3 (2022), S. 87-118.

7.3.2 Die Forderung nach echten Angeklagten

Anstatt auf diese ›Konkurrenz‹ durch die juristischen Laienjustizpraktiken mit dezidiertem Theatralität zu antworten, wie das noch vereinzelt Autorinnen und Autoren von Gerichtsprozessen Ende der 1920er Jahre versuchen, vollzieht das Theatergenre Ende der 1920er Jahre eine regelrechte antitheatrale Wende. Nachdem das Agitgerichtstheater sich bis anhin bemüht hatte, Gerichtsprozesse möglichst ›echt‹ nachzuahmen, gingen die Autorinnen und Autoren nun noch einen Schritt weiter. Indenbom, Autor der Agrargerichte, die im Zuge der Entkulakisierungskampagnen während des ersten Fünfjahresplanes herausgegeben wurden, fordert 1929 den Einsatz ›echter Angeklagter‹. In der allgemeinen Einleitung zu seinen Szenarien unter dem Zwischentitel »Wem die Rolle des Angeklagten geben?« schreibt der Autor:

»Am besten ist, wenn der Angeklagte ›echt‹ ist, d.h. wenn jemand aus der Bauernjugend ›sich selbst vor Gericht spielt‹. Alle Fakten, für die er angeklagt wird, stammen in diesem Fall aus dessen Betrieb und in seinen Aussagen vor Gericht beschreibt der Angeklagte den tatsächlichen Zustand seines Hofes. Wenn es euch nicht gelingt, jemanden dazu zu überreden, Angeklagter zu sein, so muss einer der Organisatoren des Gerichts oder einer aus dem Dramenzirkel die Rolle des Angeklagten spielen. [...] Um [in diesem Fall] das Erfinden aller Einzelheiten des Betriebs und der Familie zu erleichtern, könnt ihr als Vorbild jemanden der anderen Dorfbewohner nehmen.«³⁰

Geht es nach Indenbom, so beschränkt sich im Fall der Rolle des Angeklagten das »Theater« darauf, dass dieser »sich selbst spielt« – eine Idee, die auch von anderen Autoren übernommen wird. Die Gerichtsinszenierung dient also dazu, dass ein »echter« Angeklagter öffentlich angeprangert wird und Selbstkritik übt. Der Einsatz eines Schauspielers, der die Rolle des Angeklagten »spielt« und sich dabei an einem »echten« Dorfbewohner orientiert, ist eher eine Notlösung.

Auch der Agitgerichtsautor Sigal schlägt in seinem letzten Szenarium für ein *Gericht über einen Alkoholiker* (*Sud nad p'janicej*, 1930) vor, den Angeklagten durch einen »echten« Alkoholiker zu ersetzen – vordergründig um grösstmögliche Aktualität des »Materials« besorgt:

30 Indenbom, *Agrosudy*, S. 21. »Кому поручить быть подсудимым? Лучше всего, если подсудимый будет ›взаправдашний‹, т.е. кто-нибудь из крестьянской молодежи будет ›играть на суде самого себя‹. Все факты, за которые будут его судить, в этом случае будут взяты из его хозяйства, а давая свои показания на суде, он будет описывать действительное положение своего хозяйства. Если же вам не удастся никого уговорить быть подсудимым, что возможно, то придется одному из организаторов суда или кому-нибудь из драмкружковцев разыграть роль подсудимого. [...] Чтобы облегчить себе придумывание всяких подробностей о хозяйстве и семье, можете взять за образец кого-нибудь из ваших односельчан.«

»Der Erfolg der Gerichtsverhandlung ist umso grösser, je mehr örtliches Material vorkommt (aus dem Alltag der Masse, der das Gericht vorgeführt wird). Besser ist es, einen Schauprozess über einen »echten«, »eigenen« Trunkenbold zu veranstalten (einen der Arbeiter oder Angestellten des gegebenen Betriebes, Mitglieder der Mietergenossenschaft usw.). In diesem Fall ist der Text des vorliegenden Gerichts nur als Schema zu benutzen.«³¹

Sigals letztes Stück unterscheidet sich so nochmals deutlich von seinen früheren Szenarien: Der Angeklagte wird nicht mehr von einem Schauspieler dargestellt und auch seine Erkennbarkeit stellt kein Problem dar – im Gegenteil: Gerade der Einsatz eines »echten, eigenen« Trunkenbolds macht die Gerichtsinszenierung nun besonders erfolgreich (und aktuell). Dient das Skript als Vorlage für weitere Schauprozesse über »echte« Alkoholiker, so wird es zur schematischen Vorlage. Wird es als »Theaterstück« inszeniert, so kann der Text wörtlich übernommen werden.³²

Sigals letztes Stück hat sich von seinen früheren Stücken, aber vor allem auch den spielerischen Agitgerichtsskripten der beginnenden 1920er Jahre, in denen etwa ein Schwein, ein Pflug oder Gott vor Gericht standen, entscheidend entfernt. Von Theater als solchem kann hier nicht mehr die Rede sein, vom »Theater« bleibt lediglich die Technik des Inszenierens übrig. Zugleich werden die Grenzen zwischen Fiktion und Realität für alle Beteiligten verwischt, während bei der Aufführung mit allen Mitteln versucht wird, das »Theater«, also die Inszenierung, zu verbergen. Veranstaltet werden nun Laienschauprozesse über echte Angeklagte – vorerst noch immer unter dem »Label« der Agitgerichte. Die Illusion, die erzeugt wird, ist keine theatrale Illusion. Diese Entwicklung Ende der 1920er Jahre kann man als »Schritt ins Reale«³³ bezeichnen: Inszeniert wird hier die Realität derjenigen Teilnehmerinnen und Teilnehmer, die sich vor Gericht selbst spielen müssen und deren Realität sich durch die öffentliche und soziale Blossstellung und Diffamierung über die Gerichtsinszenierung hinaus verändern konnte.

In der oben bereits besprochenen Broschüre zum *Gericht über musikalischen Schund* von 1931 heisst es, das Urteil solle den »echten« Angeklagten einen Schlag versetzen:

31 Sigal, *Sud nad p'janicej*, S. 4. »Успех суда тем больший, чем будет больше местного материала (из быта той массы, среди которой этот суд проводится). Лучше поставить показательный суд над »настоящим«, »своим« пьяницей (из среди рабочих или служащих данного предприятия, членов жакта и т. д.). В этом случае текстом настоящего суда надо пользоваться только как схемой.« [Hervorhebungen im Original]

32 Die Frage, ob das Urteil – wenn das Gericht etwa den Ausschluss des Alkoholikers aus dem Betrieb beschliesst – in der Realität wirksam wird, lässt Sigal unbeantwortet.

33 Vgl. Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 18.

»Natürlich soll das Urteil auch konkreten Repräsentanten und Verbreitern von Schundmusik einen Schlag versetzen. Wer sind die Angeklagten? Wenn das Gericht auf der Grundlage von örtlichem Material organisiert wird, so kann man als Angeklagte echte Schuldige einladen. Aber dieser Umstand verpflichtet zu einer sehr sorgfältigen Vorbereitung: Mindestens muss man von den Angeklagten Thesen und Reden im Voraus erhalten. Im Falle, dass der Angeklagte sich weigert aufzutreten (und das passiert allem Anschein nach auch), so kann man ihn einfach durch einen Schauspieler ersetzen.«³⁴

Interessant ist der Hinweis des Autors, dass gerade eine Gerichtsinszenierung über einen »echten« Schundmusiker besonders gut vorbereitet werden muss. Um der durch die Realitätseffekte ausgelösten Unkontrollierbarkeit entgegenzuwirken, soll der Angeklagte seinen Text aufschreiben und einreichen. Vinogradov stellt in seiner Broschüre klar, dass »dieses Gericht keine Improvisation [ist]: Wir gehen ins Gericht mit einer vorbereiteten Entscheidung [...]«. ³⁵

Aus der Theaterpraxis der Agitgerichte übernimmt der Autor also das festgeschriebene Skript sowie die Proben, durch die sich der Ablauf des Gerichts besser kontrollieren lässt – und als Notlösung auch Schauspieler. Was jedoch inszeniert wird, ist kein Theaterstück zur Aufklärung der Anwesenden, sondern eine öffentliche Anprangerung und Diffamierung von »echten Schuldigen«, »konkreten Repräsentanten und Verbreitern von Schundmusik«. ³⁶

In Vinogradovs Broschüre wird der fließende Übergang von theatraler Praxis zu einer (theatral) inszenierten (Laien-)Justiz besonders offensichtlich. Je nachdem, in welche Richtung die konkrete Umsetzung des »Materials« kippt, dient die Broschüre als Vorlage für ein Theaterstück oder für ein Genossen- oder Gesellschaftsgericht.

In der Idee von »echten« Angeklagten und der gleichzeitigen Tendenz, die Stücke akribisch genau mit Skript vorzubereiten, zeigt sich, auf wessen Seite die Möglichkeit zur Inszenierung lag: Nur die Regie beziehungsweise die Organisatorinnen und Organisatoren bestimmen die Rollen und verfügen über das Theater als Inszenierungsmethode. Die theatrale Fiktion, die als solche verborgen wird, wird zu einem Mittel der Kontrolle. Die Fiktion als schöpferische Kraft aller Beteiligten, die

34 Vinogradov, *Sud nad muzikal'noj chalturoj*, S. 32. »Конечно, приговор суда должен ударить и по местным конкретным носителям и проводникам халтуры. Кто же будут обвиняемые? Если суд организуется на основе местного материала, то можно пригласить в качестве обвиняемых настоящих виновников. Но это обстоятельство обязывает к очень тщательной подготовке: нужно, по крайней мере, заранее получить у обвиняемых тезисы и выступления. В том же случае, если обвиняемый откажется от этого выступления (а это, по всей видимости, так и случится), то просто следует заменить его артистом.«

35 Ebd., S. 31. »[...] этот суд – не импровизация: мы идем на суд с заранее готовым решением [...]«.«

36 Vgl. ebd., S. 32.

zu Beginn des Genres mit der Idee von Selbsttätigkeit und Improvisation im Zentrum stand, ist Ende der 1920er Jahre aus dem Gerichtstheater verschwunden. Und auch die Zuschauerinnen und Zuschauer werden durch die Verwischung der Grenzen von Theater und Gericht nicht dazu aufgefordert, über die Grenzen von Realität und Fiktion nachzudenken, sondern müssen ihre Rolle richtig »spielen«, wollen sie nicht selbst zu Angeklagten werden.

Bevor das Genre der Agitgerichte Anfang der 1930er Jahre verschwindet und die Broschüren in den Bibliotheken und Archiven langsam verstauben, inszenieren die Stücke reale Prozesse mit realen Konsequenzen für die Beteiligten.

7.3.3 Das letzte Skript: Protokoll eines »Genossengerichts«

Der Übergang des Theatergenres in eine theatrale Laienjustiz wird am offensichtlichsten bei Betrachtung des allerletzten Skripts, das ich in den Archiven bei der einschlägigen Suche nach Agitgerichten fand. Es handelt sich um eine Broschüre mit dem Titel *Gericht über die Pfuscher*³⁷ (*Sud nad brakodelami*, 1933), herausgegeben im Staatsverlag in Moskau. Die unauffällige Broschüre unterscheidet sich in Format und Aussehen nicht im Geringsten von früheren Agitgerichtsbrochüren: Sie ist aufgeteilt in ein Vorwort, ein kleines Kapitel zur »Organisation des Gerichts und seiner Teilnehmer«, gefolgt von der Eröffnung des Gerichts, der Verlesung der Anklageschrift, der Zeugenbefragungen, Plädoyers etc. Einzig der Untertitel »Erfahrungsbericht der Organisation eines produktionstechnischen Gerichts in der Typographie Nr. 7 »Funke der Revolution« [...]« verblüfft. Tatsächlich offenbart sich bei genauerem Hinschauen, dass es sich um das Protokoll eines »Genossengerichts« (*tovariščeskij sud*) handelt, durchgeführt am 10. Dezember 1932 im Klub des Typographiebetriebs »Funke der Revolution« in Moskau. In der Broschüre heisst es, das Gericht sollte im Betrieb »Funke der Revolution« erwirken, dass Massnahmen zur Verbesserung der Qualität ergriffen werden und sich die Arbeiter, wie es der Vorsitzende zu Beginn formuliert, »nach diesem Gericht schämen, eine schlechte Qualität bei der Produktion zuzulassen.«³⁸ Das Gericht wurde hier als Rahmen für das Ritual der öffentlichen und kollektiven (Selbst-)Kritik gewählt, zu der während des ersten Fünfjahresplans insbesondere auch Betriebe, Fabriken oder Institutionen aufgerufen waren.

Obwohl es sich bei der Broschüre explizit nicht mehr um ein Theaterskript handelt, erfüllt die Publikation eine sehr ähnliche Funktion wie die letzten Agitgerichtsbrochüren: Das Protokoll des »Produktionstechnischen Schauprozesses«

37 [O. A.] *Sud nad brakodelami. Opyt organizacii proizvodstvenno-techničeskogo suda v tipografii no 7 »iskra revoljucii« tresta mosobl-poligraf*. Moskva 1933.

38 [O. A.], *Sud nad brakodelami*, S. 9. »Мы должны так поставить дело, чтобы после этого суда рабочим [...] было стыдно выпустить плохое качество продукции.«

(*Pokazatel'nyj proizvodstvenno-techničeskij sud*), wie das Gericht weiter unten auch genannt wird, soll anderen (polygraphischen) Unternehmen als beispielhafte Vorlage für die Organisation eigener Gerichtsprozesse dienen.³⁹ Es ist also nicht nur Protokoll, sondern auch Vorlage für weitere Prozesse. Wie bei den Agitgerichten ist dabei die Einhaltung der juristischen Formalitäten nebensächlich, wie der Vorsitzende bei der Eröffnung des Gerichts feststellt: »Ich denke, dass unser Gericht viele Formalitäten auslöst.«⁴⁰ Grund dafür sei, dass nur so alle Ursachen, die Puscherei hervorrufen, gänzlich aufgedeckt werden könnten.⁴¹

Neben der publizistischen Aufbereitung des Protokolls lassen sich auch das Narrativ und der Plot des Genossengerichts kaum von den Agitgerichten unterscheiden: Die Angeklagten sehen ihre Schuld zu Beginn nicht ein, durchlaufen aber während des Prozesses eine Bewusstwerdung und üben am Schluss kollektiv Selbstkritik. Und selbst die öffentliche Verteidigung kommt zum Schluss, sie sei überflüssig, da alle Arbeiter und die Leitung des Betriebs gemeinsam die Schuld an den Fehlern tragen. Einer der Angeklagten bestätigt am Schluss: »Wir haben alle gemeinsam gepfuscht. Und sogar der Verteidiger, der versucht hat, uns zu verteidigen, konnte das nicht tun, denn es stellte sich heraus, dass es nicht viel zu verteidigen gab.«⁴² Wie bei den späten Agitgerichten mündet das Genossengericht in den grossen Konsens zwischen Anklage und Verteidigung, wodurch die Seite der Verteidigung überflüssig wird.⁴³

Das von mir anfänglich als Agitgerichtsbrochure identifizierte Protokoll des Genossengerichts offenbart in Wirklichkeit den Übergang von Gerichtstheater zur Laienjustiz in den 1930er Jahren. Es zeigt, wie die Narrative und die theatralen (fiktionalen) Verfahren und Inszenierungstechniken der Agitgerichte sowie die Erfahrung bei der Organisation von Gerichts(theater)prozessen direkt in die Praxis der Laiengerichte Anfang der 1930er Jahre einfließen.

39 Ebd., S. 6. »Выпускающая настоящую брошюру, представляющую собой обработанную стенограмму судебного заседания, обвинительное заключение и приговор, техпроп НКЛП РСФСР считает, что опыт 7-й типографии Мособлполиграфа представляет интерес для всех полиграфических предприятий нашего Союза и должен быть использован как опыт массового мероприятия техпропаганды [...]«

40 Ebd., S. 9. »Я думаю, что многих формальностей наш суд избежит.«

41 Ebd.

42 Ebd., S. 55. »Все мы вместе работали на брак! И даже защитник, который старался защитить нас, все-таки этого сделать не мог, потому что оказалось мало материала для защиты.«

43 Ausserdem erinnert das Vokabular der Broschüre stark an die Agitgerichte. Im Vorwort heisst es etwa, das »richtig inszenierte/choreografierte Ereignis« (*pravil'no postavlennoe meroprijatie*) erfordere viel Vorbereitung (ebd. S. 6).

7.4 Epilog: Das Theater selbst kommt vor Gericht

Kurz bevor das Theatergenre der Agitgerichte endgültig in eine theatrale Laienschaujustiz übergang, kam das selbsttätige Theater der »kleinen Formen« und mit ihm das Genre der Agitgerichte unter Beschuss: Wie Lynn Mally in ihrer kulturhistorischen Studie zum Amateurtheater in der Sowjetunion zeigt, verurteilte bereits 1927 die Agitpropabteilung der KP bei einer Theaterkonferenz die »Amateurhaftigkeit« (*ljubitel'sčina*) der kleinen Theaterformen, wobei sie auch explizit die Agitgerichte nannte.⁴⁴ Einen Grund für die Kritik an den kleinen Theaterformen sieht Mally darin, dass sich die sogenannten »selbsttätigen Formen« des Laientheaters im Gegensatz zum professionellen Theater schlecht kontrollieren liessen.⁴⁵ Die Partei forderte die Reprofessionalisierung des Theaters und die Rückkehr zu klassischen Theaterrepertoires, die weder mit der »Form« experimentierten noch versuchten, alle Beteiligten in schöpferische Akteure zu verwandeln.

Die Annäherung des Genres der Agitgerichte an juristische Praxen, die Verbanung der markierten Theatralität, ja schliesslich die Grenzüberschreitung des Theaters in Richtung »echter« Gerichtsprozesse mit echten Angeklagten oder Zeugen anstelle von vielleicht mittelmässigen Laiendarstellern muss so auch als Antwort auf den Vorwurf der »Amateurhaftigkeit« des Theaters gesehen werden: als Versuch, sich vom Theater der »kleinen Formen« zu emanzipieren und das Theatergenre zu »professionalisieren«. »Professionalisiert« wurde dadurch aber nicht nur das Theater, sondern zugleich auch die Laienjustizpraxis. Das Theater der Agitgerichte wurde zum Vorbild und zur Vorlage für Laienjustizprozesse, die im Zusammenhang mit Stalins Kritik- und Selbstkritikkampagne wiedereingeführt wurden und Hochkonjunktur hatten.

Das Ende des selbsttätigen Theaters und damit auch des Agitgerichts als Theatergenre wurde offiziell ebenfalls in einer Art Gerichtsprozess besiegelt: 1932 fand in Moskau ein grosses Laientheaterfestival statt, zu dem Theatertruppen aus dem ganzen Land eingeladen wurden. Am Ende des Festivals kürte die Festivaljury lange Stücke, die sich am professionellen »klassischen« Theaterkanon orientierten, während sie die Theatergruppen der selbsttätigen »kleinen Formen« öffentlichkeitswirksam

44 Vgl. Wood, *Performing Justice*, S. 204. Wood zitiert eine Statistik des Proletkult, die bereits ab 1927 einen starken Rückgang der Agitgerichte und eine zunehmende Konkurrenz durch klassische Stücke und das aufkommende Kino aufzeigt. Wie Mally in ihrer Monografie zum Amateurtheater in der frühen Sowjetunion jedoch aufzeigt, erlebte das Agittheater der Agitpropbrigaden zur Zeit des ersten Fünfjahresplans nochmals einen Aufschwung. Vgl. Mally, *Revolutionary Acts*, S. 156f.

45 Vgl. ebd., S. 171f.

kritisierte. Mit dem vernichtenden Urteil legte die Jury endgültig fest, dass selbsttätiges Theater fortan nicht mehr ins sowjetische Repertoire gehörte.⁴⁶

Nicht nur das selbsttätige Theater und mit ihm avantgardistische Experimente der Improvisation und Publikumspartizipation kamen in den 1930er Jahren massiv unter Druck. An Tret'jakov zeigt sich exemplarisch, dass die Idee eines Gerichts als Diskussion, in dem Autoritäts- und Machtkonstellationen nivelliert oder theatral unterwandert werden, nicht mehr erwünscht waren. Tret'jakov versuchte in den 1930er Jahren sein eigenes, noch wenige Jahre zuvor vertretenes Konzept von Diskussion, Theater und Gericht, das an die Anfänge des Genres der Agitgerichte erinnerte, zu revidieren. 1930 schrieb er eine Gerichtsreportage mit dem Titel »Säuberung« (»Čistka«) im Band *Feld-Herren*⁴⁷. Obwohl sich der Titel »Säuberung« vordergründig auf ein Säuberungsgericht⁴⁸ in einer Kolchose bezieht, so »säubert« Tret'jakov implizit im Grunde auch seine eigenen früheren Texte.

In der wenige Seiten langen sogenannten »operativen Reportage« berichtet der Erzähler, wie er als Zuschauer eines Gerichts in einer Kolchose aus Unzufriedenheit über den Hergang des Prozesses selbst das Wort ergreift.⁴⁹ Was folgt, ist aber nicht die Aktivierung einer Diskussion oder eines Dialogs. Vielmehr schlüpft der Erzähler in seiner Rede in die Rolle eines anklagenden Staatsanwalts. Die Angeklagten würden das Kollektiv ignorieren, das sie vor Gericht gestellt hat, seien nicht geständig und übten keine Selbstkritik, konstatiert der Erzähler in seinem Plädoyer, mit dem er schliesslich Gericht und Publikum von der Schuld der Angeklagten überzeugt.

In der geschilderten Gerichtsszene zeigt Tret'jakov mit wenigen Mitteln, wie die Säuberungsjustiz in den 1930er Jahren funktioniert: Das Gericht wird zum gesellschaftlichen Instrument, um eine antisowjetische Gesinnung sichtbar zu machen. Was Sylvia Sasse in ihrem Buch *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur* allgemein aufzeigt,⁵⁰ legt Tret'jakovs Erzähler in seiner Rede offen: dass

46 Dabei gab die Jury den Laientheatergruppen aus der ganzen Sowjetunion Anweisungen für das neue Repertoire mit auf den Weg. Theateraufführungen sollten fortan die Trennung zwischen Publikum und Bühne wieder klar herstellen und das Publikum unterhalten, positive Entspannung und Zerstreung bringen. Vgl. ebd., S. 171f.

47 Vgl. Tret'jakov, Sergej. »Čistka«, in: ders. *Vyzov, Kolchoznye očerki*. Moskva 1930, S. 297-306. Auf Deutsch erschien »Säuberung« 1931 im folgenden Band: Tret'jakov, Sergej. *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlin 1931, in den auch Texte eingingen aus: Tret'jakov, Sergej. *Meščac v derevne (Ijun'-ijul' 1930 g.)*. *Operativnye očerki*. Moskva 1931.

48 Vermutlich handelt es sich bei der geschilderten Gerichtsszene um ein in der Kolchose veranstaltetes Gesellschaftsgericht (*obščestvennyj sud*). Ab 1931 wurden sogenannte Kolchosengerichte (*kolchoznye sudy*) als Unterform der Gesellschaftsgerichte offiziell eingeführt.

49 Tret'jakov, *Feld-Herren*, S. 233.

50 Zur Ineinssetzung von Wort und Tat in der totalitären Kultur der Sowjetunion vgl. Sasse, *Wortsünden*, insbesondere S. 318-324. Sasse untersucht, wie in den 1930er Jahren politisch in die Idee der Performativität von Sprache investiert wird, um ohne Indizienbeweise, nur auf der

Delikte in den 1930er Jahren vor allem Delikte in der Sprache selbst waren. Tret'jakovs Ankläger erweitert so die von Sasse erforschte doppelte Performativität des Geständnisses, das sowohl inhaltlich als auch in der sprachlichen Formulierung selbst das Verbrechen und damit die Schuld des Angeklagten offenbaren konnte⁵¹: Auch das Nicht-Geständnis wird zum Sprachbeweis. Die der Gerichtsverhandlung vorangegangenen Vergehen der Angeklagten in der Kolchosa, so analysiert Strätling, erscheinen nur noch als nebensächlich.⁵² Zugleich zeigt Tret'jakov ein Gericht, in dem gerade die Diskussion oder der agonale Disput – und damit im Grunde der genuin theatrale Anteil eines jeden Gerichts – abgeschafft wurde: Es gibt nur die Seite der Anklage, die durch den Erzähler-Ankläger vertreten wird, Gegenstimmen werden zu Komplizen der Angeklagten. Und durch die Einnahme der klaren Position der Anklage versucht der Erzähler, sich selbst in ein besseres Licht zu rücken sowie eigene »Fehler« einzugestehen. Beinahe nebenbei – ob bewusst oder unbewusst – entlarvt Tret'jakov in seinem Text die Ebene der (theatralen) Inszenierung der Gerichtsszene und die unsichtbare Regie dahinter: »Filmregisseure nehmen diesen Typ gern für Kulakenrollen«⁵³, heisst es über einen der Angeklagten in einer Randnotiz.

Zur selben Zeit versuchen die allerletzten Agitgerichtsstücke am fließenden Übergang zu realen Laienjustizformen gerade die Ebene der Darstellung und mit ihr das »Theater als solches« mit allen Mitteln zu verbergen. Sie verzichten auf sichtbare theatrale Mittel und diejenigen theatralen Verfahren, die mit der Idee einer »Theatralisierung des Lebens« zusammenhängen: Das schöpferische Prinzip, die Improvisation oder die Auflösung der Rampe mittels Zuschauerpartizipation werden im Gerichtstheatergenre kontinuierlich abgebaut und schliesslich gänzlich verbannt. Die Inszenierungen versuchen eine perfekte Illusion »echter« Gerichtsprozesse zu erzeugen, bevor sie in echte Gerichtsprozesse übergehen.

Oft diskutiert wurde die von Boris Groys aufgestellte These, der sozialistische Realismus bedeute die Vollendung der Avantgarde.⁵⁴ Anhand des Gerichtstheaters

Grundlage von Sprechakten (Geständnis, Zeugenaussage) Prozesse führen zu können. Interessant in Zusammenhang mit Tret'jakovs Versuch, im Anklageakt als auktorialer Sprecher und Autor sichtbar zu werden, ist auch Sasses Analyse von Charms' Text *Rehabilitation (reabilitacija)*, 1940), wo die Erfindung fiktiver Verbrechen im Geständnis des Erzählers gerade nicht die Funktion hat, »sich zu wiederholen bzw. sich als Autor entmündigen zu lassen, sondern wieder zum Autor zu werden. Damit werden aus Geständnissen ohne »eigene« Verbrechen Geständnisse mit fiktiven Verbrechen, deren Urheber man aber ist«. Ebd., S. 389.

51 Vgl. ebd., S. 320.

52 Vgl. Strätling, »Wort und Tat«, S. 322f.

53 Tret'jakov, *Feld-Herren*, S. 231.

54 Angestossen hat die Diskussion um die Frage, ob zwischen der russischen Avantgarde und Stalins totalitärer Kunst anstelle eines radikalen Bruchs ein kontinuierlicher Übergang bestand, Ende der 1980er Jahre der Philosoph Boris Groys. Vgl. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*.

der Agitgerichte lässt sich zeigen: Es sind nicht die avantgardistischen Theaterideen, die Anfang der 1930er Jahre in Stalins theatraler Justiz zu ihrer »Vollendung« kamen, sondern vielmehr die Idee einer perfekten Illusion, die gegenüber der (avantgardistischen) Idee eines Theaters als eines solchen, das sich selbst und seine Verfahren sichtbar macht, höchst feindlich eingestellt war. Dies zeigt sich nicht nur in der Vermeidung sichtbarer theatraler Mittel und dem »Schritt ins Reale«. Vielmehr kommt das ›Theater‹ in den Gerichtsinszenierungen selbst vor Gericht: Der Topos der Demaskierung des Feindes und der Entlarvung derjenigen, die nur ›spielten‹, zieht sich wie ein roter Faden durch die letzten Agitgerichte und wird zu einem der Topoi der politischen Schauprozesse der 1930er Jahre. Millionen von Menschen fielen insbesondere ab den 1930er Jahren Gerichtsprozessen zum Opfer, in denen erfundene, rein fiktionale Anschuldigungen in reale Strafen umgewandelt wurden. Unter ihnen war auch Sergej Tret'jakov: 1937 wurde er verhaftet und in einem geheimen Verfahren wegen angeblicher »Spionage« zum Tode verurteilt.⁵⁵

55 Kurz nach der Erschiessung Tret'jakovs wurde dessen Stück *Ich will ein Kind!* nochmals öffentlich attackiert: In Zusammenhang mit einem Frontalangriff der *Pravda* gegen das Mejerchol'd-Theater (»Ein uns fremdes Theater. Über das Mejerchol'd-Theater«) nannte der Theatertheoretiker und Vorsteher des Komitees für Kunstangelegenheiten Platon Keržencev, Autor des Buches zum *Schöpferischen Theater (Tvorčeskij teatr, 1918/1923)*, in dem zu Beginn der 1920er Jahre auch die Agitgerichte als Form des proletarischen Theaters gelobt wurden, das Stück des »Volksfeinds« Tret'jakov »eine feindliche Verleumdung der sowjetischen Familie«. Vgl. Keržencev, Platon M. »Čužoj teatr. O teatre im. Mejerchol'da«, in: *Pravda*, 17. Dezember 1937, S. 4. »Хочу ребенка« врага народа Третьякова [...] являлась вражеской клеветой на советскую семью [...].«

8. Literaturverzeichnis

- [O. A.] »Rabočaja žizn'. Sud nad Leninym«, in: *Pravda*, 22. April 1920, S. 2.
- [O. A.] *Sud nad brakodelami. Opyt organizacii proizvodstvenno-techničeskogo suda v tipografii no 7 »iskra revoljucii« tresta mosobl-poligraf*. Moskva 1933.
- [O. A.] *Sud nad komarom. Inscenirovka*. Poltorack 1926.
- Abdulín, Robert S. *Sudebnoe upravlenie v rossijskoj federacii (1917-1990gg.)*. Moskva 2014.
- Akkerman, Aleksandr Iosifovič. *Sud nad prostitutkoj. Delo gr. Zaborovoj po obvineniju ee v zanjatii prostitutiej i zaraženii sifilisom kr-ca Krest'janova*. Moskva, Petrograd 1922.
- Akkerman, Aleksandr Iosifovič. *Sud nad prostitutkoj i svodnicej. Delo gražd. Evdokimovoj, po obvineniju v soznatel'nom zaraženii sifilisom i gražd. Sviridovoj v svodničestve i soobščničestve*. Moskva 1925.
- Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad čitatelem*. Leningrad 1924.
- Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad negramotnym*. Leningrad 1924.
- Andreev, Boris Petrovič. *Za pod"ëm urožajnosti i kollektivizaciju sel'skogo chozajstva*. Moskva, Leningrad 1929.
- Andrews, James T. *Science for the Masses. The Bolshevik State, Public Science, and the Popular Imagination in Soviet Russia, 1917-1934*. Texas 2003.
- Antonov, Maksim Artem'evič. *Sud nad plochim krest'janinom. P'esa dla krest'janskogo teatra v dvuch kartinach*. Leningrad 1925.
- Arendt, Hannah. *Das Urteilen*. München 2012.
- Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München und Zürich 2015.
- Atraškevič, M. *Sud nad kazarmennym vorom. Inscenirovka agitsuda*. Moskva, Leningrad 1926.
- Avdeev, Vitalij. *Šeptuny i znachari. Inscenirovannyj agit-sud nad znacharstvom v 3-ch kart. dlja derevenskogo teatra*. Leningrad 1926.
- B. A. *Sud nad »našej gazetoj«*. Inscenirovka dlja kružkov živoj gazety, klubov i krasnych ugolkov. Moskva 1926.
- Baberowski, Jörg. »Geschworenengerichte und Anwaltschaft: Ein Beitrag zur Erforschung der Rechtswirklichkeit im ausgehenden Zarenreich«, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge, Bd. 38, H1 (1990), S. 25-72.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt a.M. 1985.

- Beer, Daniel. *Renovating Russia. The Human Sciences and the Fate of Liberal Modernity 1880-1930*. Ithaca 2008.
- Begak, R. M. *Sud nad angličanami, sdavšimi baku turkam v 1918 g.* Baku 1927.
- Benjamin, Walter. »Moskau«, in: ders. *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften, Band IV.1.*, hg. von Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhauer. Frankfurt a.M. 1991, S. 316-348.
- Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch. Mit einem Vorwort von Gershom Scholem*. Frankfurt a.M. 1980.
- Berman, Harold. *Justice in the U.S.S.R. An Interpretation of Soviet Law*. Cambridge 1963.
- Božinskaja, N. *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*. Moskva, Leningrad 1928.
- Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.). *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg 1992.
- Brecht, Bertolt. »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: ders. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 22.1*. Frankfurt a.M. 1993, S. 370-381.
- Brink, Josef. »Der Funktionswandel des Strafrechts in der Stalin-Zeit«, in: *Kritische Justiz*, Bd. 12, Nr. 4 (1979), S. 341-363.
- Brodskaja, E. I., E. A. Braginyj, D. A. Elkinyj und D. P. Delektorskij. *Sanitarnyj sud nad sifilitikom inženerom Terpigorevym po žalobe krasnoarmejca Voinova*. Nižnyj-Novgorod 1925.
- Brodskij, N. et al. (Hg.). *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v 2-ch t.* Moskva, Leningrad 1925.
- Brouzos, Jorgos. »Finanzelite macht Bargeld den Prozess«, in: *Tages-Anzeiger*, 1. Juni 2019, S. 13.
- Burbank, Jane. *Russian peasants go to court. Legal culture in the countryside, 1905-1917*. Bloomington, Indianapolis 2004.
- Cassiday, Julie A. »Alcohol is Our Enemy! Soviet Temperance Melodramas of the 1920s«, in: McReynolds, Louise and Joan Neuberger (Hg.). *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Durham 2002, S. 152-177.
- Cassiday, Julie A. »Marble Columns and Jupiter Lights: Theatrical and Cinematic Modeling of Soviet Show Trials in the 1920s«, in: *Slavic and East European Journal*, Jg. 42, H. 4 (1998), S. 640-660.
- Cassiday, Julie A. *The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen*. Illinois 2000.
- Cassiday, Julie A. und Leyla Rouhi. »From Nevskii Prospekt to Zoi's Apartment: Trials of the Russian Procuress«, in: *The Russian Review*, Jg. 58 (1999), S. 413-431.
- Cejtlin, S. »Politsud«, in: *Smena. Žurnal rabočej molodeži*, Nr. 19 (1926), S. 18.
- Čistjakov, O. I. und Ju. S. Kukuškin (Hg.). *Istorija gosudarstva i prava SSSR. Čast' II*. Moskva 1971.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Bloomington, Indianapolis 2000.

- Conolly, Kate. »The most ambitious political theatre ever staged? 14 hours at the Congo Tribunal«, in: *The Guardian Online*, 01.07.2015. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/01/congo-tribunal-berlin-milo-rau-political-theatre> [15.07.2020]
- Čuprakov, A. M. »Sud nad gazetoj«, in: ders. (Hg.). *V den' pečati. Literaturnyj sbornik*. Jaransk 1926.
- D'jakonova, Elena Aleksandrovna. *Sud nad golovnej*. Leningrad 1925.
- Deev, D. N. *Sud nad zarazivšim sifilisom ženu*. Ekaterinoslav 1924.
- Dekrety Sovetskoj vlasti, T. 1*. Hg. von Institut istorii, Institut marksizma-leninizma. Moskva 1957.
- Demidovič, Elizaveta Borisovna. *Sud nad gr. Kiselevym po obvineniju ego v zaraženii ženy ego gonorrej posledstviem čego bylo ee samoubijstvo*. Moskva, Petrograd 1922.
- Demidovič, Elizaveta Borisovna. *Sud nad polovoj raspuščennost'ju*. Moskva, Leningrad 1927 (Erstpublikation 1926).
- Dianova, Elena V. »Kooperativnye agitsudy kak odna iz form kul'turno-massovoj raboty koperacii v 1920-e gody«, in: *Gramota*, Nr. 3, 53 (2015), S. 83-86.
- Dmitrievskij, Vitalij N. »Teatr i sud v prostranstve totalitarnoj sistemy«, in: Ivančenko, G. V. und V. S. Židkov (Hg.). *Sistemnye issledovanija kul'tury*. Sankt-Peterburg 2009, S. 404-436.
- Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris 1998.
- Eršov, A. *Za chleb, za pjatiletku. Agitsud*. Novosibirsk 1929.
- Evreinov, Nikolaj. *Demon teatral'nosti*. Herausgegeben und kommentiert von A. Ju. Zubkov und V. I. Maksimov. Moskva, Sankt Peterburg 2002.
- Evreinov, Nikolaj. *Šagi Nemezidy (Ja drugoj takoj strany ne znaju...)*. Dramatičeskaja hronika v šesti kartinach, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-38). Pariž 1956.
- Felman, Shoshana und Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, London 1992.
- Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel 1997.
- Foucault, Michel. *Die Wahrheit und die juristischen Formen*. Frankfurt a.M. 2003.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994.
- Frank, Stephen P. »Confronting the Domestic Other: Rural Popular Culture and Its Enemies in Fin-de-Siècle Russia«, in: Frank, Stephen P. und Mark D. Steinberg (Hg.). *Cultures in Flux: Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia*. Princeton 1994, S. 74-107.

- Freund, Heinrich (Hg.). *Strafgesetzbuch, Gerichtsverfassungsgesetz und Strafprozessordnung Sowjetrusslands*. Mannheim, Berlin, Leipzig 1925.
- Frimmel, Sandra. *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestrojka*. Köln, Weimar, Wien 2015.
- Frimmel, Sandra und Mara Traumane (Hg.). *Kunst vor Gericht: Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*. Berlin 2018.
- Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse (Hg.). *Gerechtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*. Leipzig 2015.
- Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse. »Das ›richtige‹ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater«, in: Krämer, Sybille und Sibylle Schmidt (Hg.). *Zeugen in der Kunst*. München 2016, S. 61-83.
- Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse. »Theater mit Unsichtbaren: Mikroben vor Gericht«, in: *Geschichte der Gegenwart*, 26.04.2020. URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/theater-mit-unsichtbaren-mikroben-vor-gericht/> [28.11.2020]
- Frölicher, Gianna. »Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache? Sowjetische Agitationsgerichte der 1920er Jahre«, in: Caduff, Marc, Stefanie Heine und Michael Steiner (Hg.). *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld 2015, S. 141-158.
- Frölicher, Gianna. »Das Ende der Diskussion. Theater und Gericht in Sergej Tretjakovs *Ich will ein Kind!* und Andrej Platonovs *Dummköpfe an der Peripherie*«, in: Hofmann, Tatjana und Eduard Jan Ditschek (Hg.). *Sergej M. Tretjakov, Ich will ein Kind! Aufführungen und Analysen*, Bd. 2. Berlin 2019, S. 222-239.
- Frölicher, Gianna. *Zeugenschaft und die Rolle des svidetel' (Zeugen) im Agitsud*. Zürich 2011 (Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit).
- Frolov, A. E. *Sud nad svin'ej. P'esa v 3-ch dejstvijach dlja postanovki v narodnych domach, domach krest'janina i izbach-čital'njach*. Pokrovsk 1927.
- Fülöp-Miller, René. *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Zürich, Leipzig, Wien 1926.
- Geilke, Georg. *Einführung in das Sowjetrecht*. Darmstadt 1966.
- Gerasimov, B. N. *Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig*. Moskva 1932.
- Ginzburg, Boris. *Sud nad mater'ju, podkinuvšej svoego rebenka*. Moskva 1924.
- Glebova, N. *Sud nad delegatkoj. Delo po obvineniju delegatki Tichonovoj, ne vypolnivšej svoego proletarskogo dolga*. Moskva, Leningrad 1926.
- Gorsen, Peter und Eberhard Knödler-Bunte. *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1925. Dokumentation*. Stuttgart 1975.
- Grabowsky, Ingo. *Agitprop in der Sowjetunion. Die Abteilung für Agitation und Propaganda 1920-1928*. Bochum, Freiburg 2004.
- Grigor'ev, Vasilij. *Sud nad dezertiirom pochoda za uročaj*. Leningrad 1929.
- Grochovskij, M. *Sud nad zemlej derevni golodaevo*. Tver' 1924.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München 1988.

- Gruzinov, I. V. »Sergej Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve«, in: Esenin, Sergej. *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. von Kozlovskij, Aleksej A. Moskva 2002, S. 496-511.
- Guins, George C. »Law Does not Wither Away in the Soviet Union«, in: *The Russian Review*, Vol. 9, No. 3 (1950), S. 187-204.
- Günther, Hans. »Sündenbock Avantgarde. Boris Groys' Essay ›Gesamtkunstwerk Stalin«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 44 (1990), S. 414-418.
- Gvosdev, Aleksej. »Theaterleben im neuen Russland«, in: *Das neue Russland*, Jg. 2, Nr. 7/8 (1925), S. 21-27.
- Hatch, John. »Hangouts and Hangovers: State, Class and Culture in Moscow's Workers' Club Movement, 1925-1928«, in: *The Russian Review*, Jg. 53 (1994), S. 97-117.
- Hofmann, Tatjana und Eduard Jan Ditschek (Hg.). *Sergej M. Tret'jakov, Ich will ein Kind! Zwei Stückfassungen und ein Film-Libretto*, Bd. 1. Berlin 2019.
- Hofmann, Tatjana und Eduard Jan Ditschek (Hg.). *Sergej M. Tret'jakov, Ich will ein Kind! Aufführungen und Analysen*, Bd. 2. Berlin 2019.
- Huskey, Eugene »A Framework for the Analysis of Soviet Law«, in: *Russian Review*, Vol. 50, No. 1 (1991), S. 53-70.
- Il'inskij, Vasilij und Moisej Frenkel'. *Sud nad streločnikom po obvineniju v p'janstve i neberežnosti po službe*. Moskva 1926.
- Indenbom, L. *Agrosudy. Sud nad vrediteljami. Sud nad sornjakami. Sud nad beskormicej. Sud nad kolchozom. Sud nad dezertinom pochoda za urožaj i drugie*. Moskva 1929.
- Jetzkowitz, Jens und Jörg Schneider. »Der Nachbar – Untersuchungen zu einer besonderen Funktion sozialer Kontrolle«, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.). *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*. Frankfurt a.M. 2006, S. 2535-2546.
- Joachimstaler, Jürgen. »Gesetz und Fiktion. Interferenzen zwischen Literatur und Recht«, in: *literaturkritik.de*, Themenschwerpunkt Literatur und Recht. Konstellationen einer produktiven Spannung, Nr. 8 (August 2015). URL: <http://literaturkritik.de/id/20949> [15.07.2020]
- Karpov, V. und S. Prigorov. *Sovetskaja prokuratura i revoljucionnaja zakonnost' na mestach*. Samara 1925.
- Kenez, Peter. *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge 1985.
- Kerschenezew, Platon M. *Das schöpferische Theater. Neu herausgegeben und mit einem Nachwort von Richard Weber*. Köln 1980.
- Keržencev, Platon M. *Tvorčeskij teatr*. Moskva, Petrograd 1923.
- Keržencev, Platon M. »Čužoj teatr. O teatre im. Mejerchol'da«, in: *Pravda*, 17. Dezember 1937, S. 4.
- Kharkhordin, Oleg. *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practices*. Berkeley, Los Angeles, London 1999.
- Klebanskij, M., V. Milov und S. Papernyj. *Kooperativnye agitsudy*. Moskva 1926.

- Klebanskij, M., V. Milov und S. Papernyj. *Sud nad upolnomočennym kooperativa*. Moskva 1927.
- Köbler, Gerhard. *Deutsches Etymologisches Wörterbuch*. Tübingen 1995.
- Kossmann, Stephan. »Die Moskauer Prozesse der Jahre 1936 bis 1938 – Monströse Lehrstücke theatraler Entgrenzung«, in: *SLAVICA TERgestina*, Nr. 13 (2011), S. 116-141.
- Kossmann, Stephan. *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes. Zur Medialität dezisionistischer Gestimmtheit in Literatur, Recht und Theater*. München 2012.
- Krämer, Sybille. »Vertrauen schenken«, in: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer und Ramon Voges (Hg.). *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld 2011.
- Krivcov, Stepan. »Die Arbeit in Zirkeln«, in: *Proletarskaja kul'tura*, Nr. 3 (1918), S. 22-25.
- Krupskaja, Nadežda. »Wie soll ein Arbeiterklub aussehen«, in: *Proletarskaja kul'tura*, Nr. 4 (1918), S. 23-26.
- Krylenko, Nikolaj. *Lenin o sude i ugovnoj politike*. Moskva 1934.
- Lagovier, Naum. *Svidetel' v našem ugovnom processe (prava, objazannosti i značenie)*. Moskva 1928.
- Lapin, K. und S. Stepanov. *Sud nad bacilloj kocha. Inszenirovka*. Moskva 1924.
- Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (Hg.). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1991.
- Lebedev, G. *Sud nad trechpol'em*. Moskva 1924.
- Lenin, Vladimir Il'ič. »Čto delat'?, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, tom 6. Moskva 1960.
- Lenin, Vladimir Il'ič. *Polnoe sobranie sočinenij*, tom 44. Moskva 1960.
- Lenin, W. I. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Band IV*. Frankfurt a.M. 1971.
- Leningradskij Proletkult. *Kuryrnicha. Sud nad znacharkoj*. Leningrad 1925.
- Lerner, Julia und Claudia Zbenovich. »Adapting the Therapeutic Discourse to Post-Soviet Media Culture: The Case of Modnyj Prigovor«, in: *Slavic Review*, Vol. 72, No. 4 (2013), S. 828-849.
- Liadov, Martyn Nikolaevič. »Voprosy byta (1925)«, in: Gusejnov, Abdusalim et al. (Hg.). *Partijnaja etik. Diskussii 20-ich godov*. Moskau 1989.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
- Lutz, Raphael. »Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22, Nr. 2 (1996), S. 165-193.
- Mahal, Günther. *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel*. Tübingen 1982.
- Malikova, Marija. »K opisaniju pozicii Val'tera Ben'jamina v Moskve: Teatr i kino«, in: Vagno, Vsevolod und Marija Malikova (Hg.). *K istorii idej na Zapade: Russkaja ideja*. Sankt Peterburg 2010, S. 421-456.
- Mally, Lynn. *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.

- Mally, Lynn. *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State 1917-1938*. Ithaca 2000.
- Malyšev, G. D. *Kak organizovat' sud nad sochoj*. Moskva, Leningrad 1925.
- McReynolds, Louise. »Witnessing for the Defense: The Adversarial Court and Narratives of Criminal Behaviour in Nineteenth-Century Russia«, in: *Slavic Review* 69, Nr. 3 (2010), S. 620-644.
- Mejerchol'd, Vsevolod. »K istorii i tehnike teatra«, in: ders. *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, č 1. Moskva 1968, S. 105-142.
- Mejerchol'd, Vsevolod. »Rekonstrukcija teatra«, in: ders. *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, č 2. Moskva 1968, S. 192-213.
- Mokeev, Viktor. *Kto takoj prokuror i ego rabota v derevne*. Moskva 1926.
- Mouffe, Chantal. *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin 2016.
- Müller-Mall, Sabine. *Performative Rechtserzeugung. Eine theoretische Annäherung*. Göttingen 2012.
- Murašov, Jurij. *Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland*. Paderborn 2016.
- Naumov, Aleksandr. *Delo Giseleviča. Sud nad antisemitami*. Leningrad 1930.
- Nikolaev, A. *Avio-agitsud*. Moskva 1925.
- Nussberger, Angelika (Hg.). *Einführung in das russische Recht*. München 2010.
- Paech, Joachim. *Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Russland 1917 bis 1924*. Kronberg 1974.
- Penter, Tanja. »Öffentlichkeit und Rechtsprechung unter der frühen Sowjetmacht. Der Prozeß gegen den ›Južnyj Rabočij‹ in Odessa 1918«, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge, Bd. 50, H. 4 (2002), S. 558-576.
- Petrov, L. und B. Vetrov. *Agitsud i živaja gazeta v derevne*. Moskva, Leningrad 1926.
- Platonov, Andrej P. »Duraki na periferii«, in: ders. *Sobranie sočinenij. Bd 7: Duraki na periferii. P'esy i scenarii*, hg. von Korinenko, Natal'ja. Moskva 2011, S. 11-56.
- Polianski, Igor J. und Oxana Kosenko. »Nervosität und theatrale Hygieneaufklärung im Sowjetrussland der 1920-30er Jahre«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 43, Nr. 3 (2020), S. 430-456.
- Porter, Theodore M. *Trust in Numbers. The Pursuit of Objectivity in Science and Public Life*. Princeton, New Jersey 1995.
- R. D. *Sud nad domašnej chozajkoj*. Moskva, Leningrad 1927.
- Rajcher, Vladimir und M. Gessen. *Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplatel'sčikom strachovyh platežej*. Leningrad 1925.
- Rejsner, Michail. *Die russischen Kämpfe um Recht und Freiheit*. Halle 1905.
- Rezvuškin, Jakov. *Sud nad bogom. Antireligioznyj sbornik*. Moskva 1925 (Erstausgabe 1924).
- Rogačevskij, Andrej. »Literaturnye sudy: Ot ›narodnoj filologii‹ k sudebno-slestvennoj praktike repressivnyh organov«, in: *Russian Literature*, Vol. 63, 2-4 (2008), S. 483-511.

- Rosljakov, P. *Sud nad podžigatelem lesa. Agit-inscenirovka k »dnju lesa«*. Archangel'sk 1924.
- Safonov, A. T. *Sud nad obščinoj. Inscenirovka v 3 d.* Samara 1925.
- Sarasin, Philipp, Silvia Berger, Marianne Hänseler und Myriam Spörri (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*. Frankfurt a.M. 2007.
- Sarasin, Philipp, Silvia Berger, Marianne Hänseler und Myriam Spörri. »Bakteriologie und Moderne. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*. Frankfurt a.M. 2007, S. 8-43.
- Sarasin, Philipp. »Die Visualisierung des Feindes. Über metaphorische Technologien der frühen Bakteriologie«, in: Sarasin, Philipp et al. (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920*. Frankfurt a.M. 2007, S. 427-461.
- Sasse, Sylvia (Hg.). *Nikolaj Evreinov: Theater für sich. Aus dem Russischen von Regine Kühn*. Berlin, Zürich 2017.
- Sasse, Sylvia. »Appetit auf Theater«, in: dies. (Hg.). *Nikolaj Evreinov: Theater für sich*. Berlin, Zürich 2017, S. 467-492.
- Sasse, Sylvia. »Gerichtsspiele. Fiktive Schuld und reale Strafe im Theater und vor Gericht«, in: Koch, Gertrud, Sylvia Sasse und Ludger Schwarte (Hg.). *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München 2003, S. 123-147.
- Sasse, Sylvia. »Kunst vor Gericht, Kunst im Gericht und Kunst als Gericht. Künstlerische (Rück-)Aneignungen von Gerichtsprozessen«, in: Frimmel, Sandra und Mara Traumane (Hg.). *Kunst vor Gericht: Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*. Berlin 2018, S. 219-234.
- Sasse, Sylvia. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*. München 2009.
- Schatrow, Michail. »Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen«, in: *Theater der Zeit*, Jg. 42, Nr. 10 (1987), S. 47-64.
- Schlüchter, Anita. *Recht und Moral. Argumente und Debatten zur »Verteidigung des Rechts« an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Russland*. Zürich 2008.
- Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer und Ramon Voges (Hg.). *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld 2011.
- Schmidt, Sibylle. *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*. Frankfurt a.M. 2009.
- Schröder, Friedrich-Christian, »Strafrecht und Strafprozessrecht«, in: Nussberger, Angelika (Hg.). *Einführung in das russische Recht*. München 2010, S. 313-344.
- Schwartz, Michael. »»Proletarier« und »Lumpen«. Sozialistische Ursprünge eugenischen Denkens«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 42, H. 4 (1994), S. 537-570.
- Sigal, Boris. *Sud nad Stepanom Korolevym. Posledstvia p'janstva. Inscenirovka suda v 2-ch aktach*. Moskva 1924.
- Sigal, Boris. *Sud nad mater'ju vinovnoj v rasprostranenii skarlatiny*. Moskva 1925.

- Sigal, Boris. *Das Gericht über den Trunkenbold (Inszenierung)*. Pokrowsk 1925.
- Sigal, Boris. *Sud nad graždanami Ivanom i Agafej Mitrochinymi, po vine kotorych proizošlo zaboľevanie rabočego tuberkulezom*. Rjazan' 1925.
- Sigal, Boris. *Sud nad babkoj-znacharkoj. Inscenirovka*. Moskva 1926.
- Sigal, Boris. *Sud nad Ivanom Lobačovym po obvineniju v p'janstve i chuliganstve. San.-prosvet. Inscenirovka v dvuch aktach*. Leningrad 1926.
- Sigal, Boris. *Sud nad p'janicej. Inscenirovka suda v 2-ch aktach*. Leningrad 1930.
- Slezin, Anatolij A. »Antireligioznye politstudy 1920-ch godov kak faktor ěvoljucii obščestvennogo pravosoznanija«, in: *Pravo i politika* Nr. 5 (2009), S. 1156-1159.
- Solomon, Peter H. Jr. *Soviet Criminal Justice under Stalin*. Toronto 1996.
- Speranskij, A. I. und Ja. A. Manevič. *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa. Inscenirovka*. Moskva 1925.
- Stalin, I. V. »Est' ošibki i ošibki«, in: ders. *Sočinenija*, tom 9. Moskva 1949.
- Stalin, J. W. »Es gibt Fehler und Fehler«, in: ders. *Werke*, Bd. 9. Berlin 1954.
- Starun, Marija. »Repressii i ěmansipacii socialističeskoj zakonnosti: proizvodstvennyj tovariščeskij sud v gody pervych pjatiletok«, in: *Laboratorium: žurnal social'nych issledovanij*, Bd. 14, 3 (2022), S. 87-118.
- Stites, Richard. »Trial as Theatre in the Russian Revolution«, in: *Theatre Research International*, Vol. 23, Issue 1 (1998), S. 7-13.
- Strätling, Susanne. »Wort und Tat. Sergej Tret'jakovs juridischer Pakt mit der Literatur«, in: Lörincz, Csongor (Hg.). *Ereignis Literatur. Institutionelle Dispositive der Performativität von Texten*. Bielefeld 2011, S. 308-330.
- Strätling, Susanne. *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*. Paderborn 2017.
- Tolc, Vladimir. »Radiosendung über das *Gericht über Gott (Sud nad bogom)*«, in: *Radio Svoboda* 2004. URL: <https://www.svoboda.org/a/24199690.html> [19.02.2018]
- Tret'jakov, Sergej. »Čto pišut dramaturgi«, in: *RABIS*, Bd. 11 (1929), S. 7.
- Tret'jakov, Sergej. *Mesjac v derevne (Ijun'-ijul' 1930 g.)*. *Operativnye očerki*. Moskva 1931.
- Tret'jakov, Sergej. *Vyzov, Kolchoznye očerki*. Moskva 1930.
- Tretjakow, Sergej. *Brülle, China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke. Mit einem Nachwort von Fritz Mierau und einem Dokumententeil*. Berlin 1976.
- Tretjakow, Sergej. *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlin 1931.
- Ulitin, M. N. *Sud nad trechpolkoj*. Gomel' 1925.
- Vasilevskie, Lidija Abramovna und Lev Markovič. *Sud nad samogonščikami. Delo Karpova Tichona i ego ženy Agafi po obvineniju v izgotovlenii i tajnoj trgovle samogonkoj. Inscenirovka*. Tver' 1923.
- Vasil'ev, V. A. »Tovariščeskie sudy: istorija, perspektivy dejatel'nosti v uslovijach rynka«, in: *Trudovoe pravo*, Bd. 95, Nr. 1 (2008), S. 18-21.
- Vasmer, Max (Hg.). *Russisches etymologisches Wörterbuch. Zweiter Band*. Heidelberg 1955.

- Vec, Miloš. »Die Seele auf der Bühne der Justiz. Die Entstehung der Kriminalpsychologie im 19. Jahrhundert und ihre interdisziplinäre Erforschung«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Nr. 30 (2007), S. 235-254.
- Vedernikov, P. M. *Obščestvennye sudy. V postanovke na osnove kollektivizma tvorčestva, kak put' k motivirovaniju samodejatel'nosti mass.* Leningrad, Moskva 1925.
- Vilenkin, Aleksandr Jakovlevič. *Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne.* Leningrad 1926.
- Vinogradov, Viktor Sergejevič. *Sud nad muzykal'noj chalturoj.* Moskva 1931.
- Vismann, Cornelia. »Bloß kein Theater! ... Im Gericht«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 15, Heft 1: »Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs« (2006), S. 191-197.
- Vismann, Cornelia. »Neulich im Theater. Warum muß Hamlet sich vor keinem Gericht verantworten, für seinen zweifachen Mord, an Polonius und an Claudius?«. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2299.html [15.07.2020]
- Vismann, Cornelia. *Medien der Rechtsprechung*, hg. von Kemmerer, Alexandra und Markus Krajewski. Frankfurt a.M. 2011.
- Vlasov, P. *Sud nad rastratčikami i lžekooperatorami.* Moskva 1928.
- von Schirach, Ferdinand. *Terror. Ein Theaterstück und eine Rede.* München 2015.
- Vyšinskij, Andrej. *Sovetskaja prokuratura i ee zadači.* Moskva 1934.
- Weiss, Daniel, »Ungeziefer, Aas und Müll. Feindbilder der Sowjetpropaganda«, in: Sarasin, Philipp et al. (Hg.). *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920.* Frankfurt a.M. 2007, S. 109-122.
- Wood, Elizabeth A. »The Trial of Lenin: Legitimizing the Revolution through Political Theater, 1920-1923«, in: *The Russian Review*, Jg. 61, Nr. 2 (2002), S. 235-248.
- Wood, Elizabeth A. *Performing Justice. Agitation Trials in Early Soviet Russia.* Ithaca, London 2005.

Gesetzestexte aus Internetquellen

- Ugolovnyj kodeks RSFSR 1922 goda*, in: *Juridičeskaja Rossija, Federal'nyj pravovoj portal.* URL: <https://www.law.edu.ru/norm/norm.asp?normID=1241523> [20.01.2020]
- Ustav ugovalnogo sudoproizvodstva 20. Nojabrja 1864 g.* URL: <http://constitution.garant.ru/history/act1600-1918/3137/> [6.01.2020]

9. Chronologisches Verzeichnis aller der Arbeit zugrundeliegenden Agitgerichte

1921:

Kin, D. *Sud nad razvedkoj, nevypolnivšej boevogo zadanija* [Gericht über eine Aufklärungstruppe, die ihre Gefechtsaufgabe nicht erfüllt hat]. Kiev 1921. (Auflagenhöhe: 1500 Ex.)

1922:

Demidovič, Elizaveta Borisovna. *Sud nad gr. Kiselevym po obvineniju ego v zaraženii ženy ego gonorrej posledstviem čego bylo ee samoubijstvo* [Gericht über den Bürger Kiselev, der angeklagt wird, seine Frau mit dem Tripper angesteckt zu haben, worauf diese Selbstmord beging]. Moskva, Petrograd 1922. (Auflagenhöhe: 3000 Ex.)

Akkerman, Aleksandr Iosifovič. *Sud nad prostitutkoj. Delo gr. Zaborovoj po obvineniju ee v zanjatii prostituciej i zaraženii sifilisom kr-ca Krest'janova* [Gericht über eine Prostituierte. Der Fall der Bürgerin Zaborova, die angeklagt wird, Prostitution betrieben und den Bauern Krest'janov mit Syphilis angesteckt zu haben]. Moskva, Petrograd 1922. (Auflagenhöhe: 3000 Ex.)

1923:

Vasilevskie, Lidija Abramovna und Lev Markovič. *Sud nad akušerkoj Lopuchinoj, soveršivšej operaciju aborta, sledstviem čego javilas' smert' ženščiny* [Gericht über die Kurpfuscherin Lopuchina, die einen Abort vorgenommen hat, an dessen Folgen eine Frau gestorben ist]. Tver' 1923. (Auflagenhöhe: 3000 Ex.)

Vasilevskie, Lidija Abramovna und Lev Markovič. *Sud nad samogonščikami. Delo Karpova Tichona i ego ženy Agaf'i po obvineniju v izgotovlenii i tajnoj trgovle samogonkoj.* [Gericht über die Schnapsbrenner. Der Fall von Karpov Tichon und seiner Frau Agaf'ja, die angeklagt werden, Samogon gebrannt und heimlich vertrieben zu haben]. Tver' 1923. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)

[O. A.]. *Agitsud nad prestupnikami* [Agitgericht über die Verbrecher]. Voronež 1923. (Auflagenhöhe: 300 Ex.)

1924:

Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad čitatelem* [Gericht über einen Leser]. Leningrad 1924. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)

Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad negramotnym* [Gericht über einen Analphabeten]. Leningrad 1924. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)

- Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad komsomol'cem ili komsomolkoj narušajuščimi sojuznuju disciplinu* [Gericht über einen Komsomolzen oder eine Komsomolzin, die gegen die Gewerkschaftsdisziplin verstossen haben]. Leningrad 1924. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Deev, D. N. *Sud nad zarazivšim sifilisom ženu* [Gerichts über einen, der seine Frau mit Syphilis angesteckt hat]. Ekaterinoslav 1924. (Auflagenhöhe: 1000 Ex.)
- Ginzburg, Boris. *Sud nad mater'ju, podkinuvšej svoego rebenka* [Gericht über eine Mutter, die ihr Kind verstossen hat]. Moskva 1924. (Auflagenhöhe: 2000 Ex.)
- Grochovskij, M. *Sud nad zemlej derevni golodaevo* [Gericht über den Boden des Dorfes Golodaevo]. Tver' 1924. (Auflagenhöhe: 1000 Ex.)
- Kuznecov, A. und P. Lazarev. *Agitsud nad otstalym sel'skim chozjajstvom* [Agitgericht über die rückständige Landwirtschaft]. Moskva 1924. (Auflagenhöhe: 6000 Ex.)
- Lapin, K. und S. Stepanov. *Sud nad bacilloj kocha*. *Inscenirovka* [Gericht über die Kochbakterie. Inszenierung]. Moskva 1924. (Auflagenhöhe: 2000 Ex.)
- Lebedev, G. *Sud nad trechpol'em* [Gericht über die Dreifelderwirtschaft]. Moskva 1924. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Rosljakov, P. *Sud nad podžigatelem lesa*. *Agit-inscenirovka k »dnju lesa«* [Gericht über den Waldbrandstifter. Agit-Inszenierung zum »Tag des Waldes«]. Archangel'sk 1924. (Auflagenhöhe: 1000 Ex.)
- Sigal, Boris. *Sud nad Stepanom Korolevym*. *Posledstvija p'janstva*. *Inscenirovka suda v 2-ch aktach* [Gericht über Stepan Korolev. Die Folgen der Trunksucht. Gerichtsinszenierung in zwei Akten]. Moskva 1924. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)

1925:

- Akkerman, Aleksandr Iosifovič. *Sud nad prostitutkoj i svodnicej*. *Delo gražd. Evdokimovoj, po obvineniju v soznatel'nom zaraženii sifilisom i gražd. Sviridovoj v svodničestve i soobščeničestve* [Gericht über eine Prostituierte und über eine Kupplerin. Der Fall der Bürgerin Evdokimova, die der bewussten Verbreitung von Syphilis angeklagt wird und der Bürgerin Sviridova, die der Kuppelei und Mittäterschaft angeklagt wird]. Moskva 1925. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Antonov, Maksim Artem'evič. *Sud nad plochim krest'janinom*. *P'esa dla krest'janskogo teatra v dvuch kartinach* [Gericht über einen schlechten Bauern. Theaterstück für das Bauerntheater in zwei Bildern]. Leningrad 1925. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Brodskaja, E. I., E. A. Braginyj, D. A. Elkinyj und D. P. Delektorskij. *Sanitarnyj sud nad sifilitikom inženerom Terpigorevym po žalobe krasnoarmejca Voinova* [Hygienegericht über den Syphilitiker Terpigorev, ein Ingenieur, der vom Rotarmisten Voinov angeklagt wird]. Nižnyj-Novgorod 1925. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)
- D'jakonova, Elena Aleksandrovna. *Sud nad golovnej* [Gericht über den Getreidebrandbilz]. Leningrad 1925. (Auflagenhöhe: 15'000 Ex.)
- Kanevskij, A. E. *Sud nad Annoj Gorbovoj* [Gericht über Anna Gorbova]. Odessa 1925. (Auflagenhöhe: 2000 Ex.)
- Leningradskij Proletkul't. *Kuryricha*. *Sud nad znacharkoj* [Kuryricha. Gericht über eine Kurfuscherin]. Leningrad 1925. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)

- Malyšev, G. D. *Kak organizovat' sud nad sochoj* [Wie man ein Gericht über den Pflug organisiert]. Moskva, Leningrad 1925. (Auflagenhöhe: 35'000 Ex.)
- Nikolaev, A. *Avio-agitsud* [Aviatisches Agitgericht]. Moskva 1925. (Auflagenhöhe: 15'000 Ex.)
- Rajcher, Vladimir und M. Gessen. *Pokazatel'nyj sud nad zlostnym neplateľščikom strachovyčh platežej* [Schaugericht über den böswilligen Versicherungsbeitrags-Schuldner]. Leningrad 1925. (Auflagenhöhe: 2000 Ex.)
- Rezvuškin, Jakov. *Sud nad bogom. Antireligioznyj sbornik* [Gericht über Gott. Antireligiöser Sammelband]. Moskva 1925 (Erstausgabe 1924). (Auflagenhöhe: 15'000 Ex.)
- Safonov, A. T. *Sud nad obščinoj. Inszenirovka v 3 d* [Gericht über die Gemeinde. Inszenierung in drei Akten]. Samara 1925. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Sigal, Boris. *Das Gericht über den Trunkenbold* (Inszenierung). Pokrowsk 1925. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)
- Sigal, Boris. *Sud nad graždanami Ivanom i Agafej Mitrochinymi, po vine kotorych proizošlo zabolovanie rabočego tuberkulezom* [Gericht über die Bürger Ivan Mitrochin und Agafja Mitrochina, die an der Tuberkuloseerkrankung eines Arbeiters schuld sind]. Rjazan' 1925. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Sigal, Boris. *Sud nad mater'ju vinovnoj v rasprostranenii skarlatiny* [Gericht über eine an der Verbreitung von Scharlach schuldige Mutter]. Moskva 1925. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Speranskij, A. I. und Ja. A. Manevič. *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa. Inszenirovka* [Gesellschaftsgericht über die Genossenschaftsführung. Inszenierung]. Moskva 1925. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Ulitin, M. N. *Sud nad trechpolkoj* [Gericht über die Dreifelderwirtschaft]. Gomeľ 1925. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Van'jan, G. Ivan Fedotov. *Sud nad rastračikom profsojuznych členskich vzosov. P'esa v dvuch aktach dlja klubnoj sceny* [Ivan Fedotov. Gericht über den Veruntreuer von Gewerkschaftsmitgliederbeiträgen]. Moskva 1925. (Auflagenhöhe: 15'000 Ex.)
- Vedernikov, P. M. *Obščestvennye sudy. V postanovke na osnove kollektivizma tvorčestva, kak put' k motivirovaniju samodejatel'nosti mass* [Gesellschaftsgerichte. Aufführungen auf der Grundlage des kollektiven Schaffens als Weg zur Motivation der Selbsttätigkeit der Massen]. Leningrad, Moskva 1925. (Auflagenhöhe: 4000 Ex.)

1926:

- Andreev, Boris Petrovič. *Sud nad starym bytom. Scenarii dlja rabocich klubov ko dnju rabotnicy 8-go marta* [Gericht über das alte Leben. Szenarien für Arbeiterklubs zum Tag der Arbeiterin am 8. März]. Leningrad, Moskva 1926. (Auflagenhöhe: 3070 Ex.)
- Atraškevič, M. *Sud nad kazarmennym vorom. Inszenirovka agitsuda* [Gericht über einen Kasernendieb. Inszenierung eines Agitgerichts]. Moskva, Leningrad 1926. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Avdeev, Vitalij. *Šeptuny i znachari. Inszenirovannyj agit-sud nad znacharstvom v 3-ch kart. dlja derevenskogo teatra* [Flüsterer und Kurpfuscher. Inszeniertes Agitgericht über die

- Kurpfuscherei in drei Akten für das Dorftheater*. Leningrad 1926. (Auflagenhöhe: 8125 Ex.)
- B. A. *Sud nad »našej gazetoi«*. *Inscenirovka dlja kružkov živoj gazety, klubov i krasnych ugo-lkov* [Gericht über »Unsere Zeitung«. Inszenierung für Zirkel der lebendigen Zeitung, Klubs und rote Ecken]. Moskva 1926. (Auflagenhöhe: 3000 Ex.)
- Čuprakov, A. M. »Sud nad gazetoi« [»Gericht über die Zeitung«], in: ders. (Hg.). *V den' pečati. Literaturnyj sbornik* [Zum Tag des Drucks. Literatursammelband]. Jaransk 1926. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)
- Ginzburg, Boris. *Sud nad vračem medučastka* [Gericht über den Arzt der Sanitätsstation]. Moskva 1926. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Glebova, N. *Sud nad delegatkoj. Delo po obvineniju delegatki Tichonovoj, ne vypolnivšej svo-ego proletarskogo dolga* [Gericht über eine Delegierte. Die Anklage der Delegierten Tichonova, die ihre proletarische Pflicht nicht erfüllt hat]. Moskva, Leningrad 1926. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Il'inskij, Vasilij und Moisej Frenkel'. *Sud nad streločnikom po obvineniju v p'janstve i ne-berežnosti po službe* [Gericht über den Weichensteller, der der Trunkenheit und der Fahr-lässigkeit im Dienst angeklagt wird]. Moskva 1926. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Klebanskij, M., V. Milov und S. Papernyj. *Kooperativnye agitsudy* [Kooperativen-Agitge-richte]. Moskva 1926. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)
- Petrov, L. und B. Vetrov. *Agitsud i živaja gazeta v derevne* [Agitgericht und lebendige Zei-tung auf dem Land]. Moskva, Leningrad 1926. (Auflagenhöhe: 15'000 Ex.)
- Sigal, Boris. *Sud nad babkoj-znacharkoj. Inscenirovka* [Gericht über eine alte Kurpfuscherin. Inszenierung]. Moskva 1926. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- Sigal, Boris. *Sud nad Ivanom Lobačovym po obvineniju v p'janstve i chuliganstve. San.-pros-vet. Inscenirovka v dvuch aktach* [Gericht über Ivan Lobačov, der der Trunkenheit und des Rowdytums angeklagt wird. Hygieneaufklärungsstück in zwei Akten]. Leningrad 1926. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)
- Vilenkin, Aleksandr Jakovlevič. *Kak postavit' agit-sud v izbe čital'ne* [Wie man ein Agitge-richt in der Lesehütte inszeniert]. Leningrad 1926. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)
- [O. A.] *Sud nad komarom. Inscenirovka* [Gericht über eine Mücke. Inszenierung]. Poltorack 1926. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)
- 1927:**
- Begak, R. M. *Sud nad angličanami, sdavšimi baku turkam v 1918 g* [Gericht über die Eng-länder, die 1918 Baku den Türken auslieferten]. Baku 1927. (Keine Angabe zur Aufla-genhöhe)
- Demidovič, Elizaveta Borisovna. *Sud nad polovoj raspuščenost'ju* [Gericht über sexuelle Unzucht]. Moskva, Leningrad 1927 (Erstpublikation 1926). (Auflagenhöhe: 8000 Ex.)
- Frolov, A. E. *Sud nad svin'ej. P'esa v 3-ch dejstvijach dlja postanovki v narodnych domach, do-mach krest'janina i izbach-čital'njach* [Gericht über das Schwein. Stück in drei Akten für

die Aufführung in Volkshäusern, Häusern für Bauern und Lesehütten]. Pokrovsk 1927. (Auflagenhöhe: 1000 Ex.)

Klebanskij, M., V. Milov und S. Papernyj. *Sud nad upolnomočennym kooperativa* [Gericht über den Sprecher der Kooperative]. Moskva 1927. (Auflagenhöhe: 6000 Ex.)

R. D. *Sud nad domašnej chozjajkoj* [Gericht über die Hausfrau]. Moskva, Leningrad 1927. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)

1928:

Božinskaja, N. *Sud nad delegatkoj-rabotnicej* [Gericht über eine Arbeiterinnen-Delegierte]. Moskva, Leningrad 1928. (Auflagenhöhe: 20'000 Ex.)

Mal'cev, M. Ju. *Sud nad antisemitizmom* [Gericht über den Antisemitismus]. Leningrad 1928. (Auflagenhöhe: 4000 Ex.)

Vlasov, P. *Sud nad rastratčikami i lžekooperatorami* [Gericht über die Steuerhinterzieher und falschen Genossenschaftler]. Moskva 1928. (Auflagenhöhe: 2000 Ex.)

1929:

Andreev, Boris Petrovič. *Za pod''ëm urožajnosti i kollektivizaciju sel'skogo chozjajstva* [Für die Erhöhung des Ernteertrages und die Kollektivierung der Landwirtschaft]. Moskva, Leningrad 1929. (Auflagenhöhe: 10'000 Ex.)

Eršov, A. *Za chleb, za pjatiletku. Agitsud* [Für Brot, für den Fünfjahresplan. Agitgericht]. Novosibirsk 1929. (Auflagenhöhe: 3000 Ex.)

Grigor'ev, Vasilij. *Sud nad dezertirom pochoda za urožaj* [Gericht über den Erntedeserteur]. Leningrad 1929. (Auflagenhöhe: 7000 Ex.)

Indenbom, L. *Agrosudy. Sud nad vrediteljami. Sud nad sornjakami. Sud nad beskormicej. Sud nad kolchozom. Sud nad dezertirom pochoda za urožaj i drugie* [Agrargerichte. Gericht über die Schädlinge. Gericht über das Unkraut. Gericht über den Futtermangel. Gericht über die Kolchose. Gericht über den Erntedeserteur und andere]. Moskva 1929. (Auflagenhöhe: 16'000 Ex.)

1930:

Golub, P. *Privodnye remni. Agitsud. K otčetnoj kampanii Leningradškogo Soveta* [Riemengetriebe. Zur Berichterstattungskampagne des Leningrader Sowjets]. Leningrad 1930. (Auflagenhöhe: 1500 Ex.)

Mitel'man, R. M. *Sud nad gruppovodom kamenščikom. Pokazatel'nyj sud* [Gericht über den Maurer-Gruppenführer. Schaugericht]. Moskva 1930. (Auflagenhöhe: 3000 Ex.)

Naumov, Aleksandr. *Delo Giseleviča. Sud nad antisemitami* [Der Fall Giselevič. Gericht über die Antisemiten]. Leningrad 1930. (Auflagenhöhe: 15'000 Ex.)

Naumov, Aleksandr. *»Za ili protiv«.* *Sud nad pravleniem ŽAKTa* [»Dafür oder dagegen«. Gericht über die Leitung der ŽAKT (Mietergenossenschaft)]. Leningrad 1930. (Auflagenhöhe: 1500 Ex.)

Sigal, Boris. *Sud nad p'janicej. Inscenirovka suda v 2-ch aktach* [Gericht über einen Alkoholiker. Inszeniertes Gericht in zwei Akten]. Leningrad 1930. (Auflagenhöhe: 30'000 Ex.)

1931:

Vinogradov, Viktor Sergeevič. *Sud nad muzykal'noj chalturoj* [Gericht über musikalischen Schund]. Moskva 1931. (Keine Angabe zur Auflagenhöhe)

1932:

Gerasimov, B. N. *Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig* [Gericht über einen Bücherschänder/Gericht über denjenigen, der an der vorsätzlichen Beschädigung und der Nichtrückgabe von Büchern schuldig ist]. Moskva 1932. (Auflagenhöhe: 5000 Ex.)

