

## 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 ersetzt durch 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)*)<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

1 Evreinov, Nikolaj. *Šagi Nemezidy* (»Ja drugoj takoj strany ne znaju...«). *Dramatičeskaja chronika v šesti kartinach, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-38)*. Pariž 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 Tretjakovs und Andrej Platonovs (Anti-)Gerichtsstücke<sup>4</sup>

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 Eherecht von 1926, das die »faktische Ehe«<sup>5</sup> 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 beweis erhebliche 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.<sup>6</sup>

Dabei ist Tret'jakovs Stück *Ich will ein Kind!* gleichsam ein »Minusverfahren«, wie Lotman es nannte<sup>7</sup>, 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.<sup>8</sup>

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 Tret'jakovs *Ich will ein Kind!* (1926/27): Das Gericht als Diskussion

Die erste Fassung<sup>9</sup> 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 Vorfalles.<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> und vor gewisse

9 Alle Szenenangaben beziehen sich auf die erste Stückfassung von *Choču rebënka!* (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.<sup>12</sup> 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 gerichtsähnlichen 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.«<sup>13</sup>

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«.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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 deziert nicht, ja, er parodierte es gar in seinem Stück: Er wollte kein »Hygienestück« schreiben, das den Zuschauer aufklärt und ihm ein »richtiges« Urteil nahelegt.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> 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« (*inscenirovannye svidetel'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*<sup>20</sup>, 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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* (*Čitateľ i pisateľ*) bekam das Stück nach einer Lesung 1928 von einem Grossteil der Anwesenden schlechte Kritiken.<sup>23</sup>

Ist bei Tret'jakov das allgemeine Durcheinander auf der Bühne dem aktiven Umbau der Gesellschaft geschuldet, herrscht in Platonovs Peripherie vollkommene Letargie, 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 Gesetzesparagraphen beim Urteilsspruch 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 ...«<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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 Agitgerichtsbroschüren 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«<sup>26</sup>. Als einer von wenigen Autoren kritisiert Grigor'ev Ende der 1920er

26 Grigor'ev, *Sud nad dezertirov 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*.<sup>27</sup>

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 anzuprangern<sup>28</sup>, 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.<sup>29</sup> 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.«<sup>30</sup>

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.«<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

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«<sup>33</sup> 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.«<sup>34</sup>

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 [...]«. <sup>35</sup>

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«. <sup>36</sup>

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 выступлений. 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*<sup>37</sup> (*Sud nad brakodelami*, 1933), herausgegeben im Staatsverlag in Moskau. Die unauffällige Broschüre unterscheidet sich in Format und Aussehen nicht im Geringsten von früheren Agitgerichtsbrotschüren: 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.«<sup>38</sup> 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 Agitgerichtsbrotschüren: 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.<sup>39</sup> 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.«<sup>40</sup> Grund dafür sei, dass nur so alle Ursachen, die Puscherei hervorrufen, gänzlich aufgedeckt werden könnten.<sup>41</sup>

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.«<sup>42</sup> Wie bei den späten Agitgerichten mündet das Genossengericht in den grossen Konsens zwischen Anklage und Verteidigung, wodurch die Seite der Verteidigung überflüssig wird.<sup>43</sup>

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. »Выпускаю 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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*<sup>47</sup>. Obwohl sich der Titel »Säuberung« vordergründig auf ein Säuberungsgericht<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> 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,<sup>50</sup> 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 Zerstreuung 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: Tretjakow, 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 Tretjakow, *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 konnte<sup>51</sup>: 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.<sup>52</sup> 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«<sup>53</sup>, 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.<sup>54</sup> 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'jakow, *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.<sup>55</sup>

---

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 [...].«

