

## 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 Leniny*, 1920). Nicht der echte Lenin stand vor Gericht, vielmehr handelte es sich um eine Polidiskussion in Form eines inszenierten Gerichtsprozesses. Die *Pravda* vom 22. April 1920 berichtete unter der Rubrik »Arbeiterleben« über das Ereignis:

»Gericht über Lenin. [...] Die Parteiloson 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 Parteiloson 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.«<sup>1</sup>

Das *Gericht über Lenin* war eine der frühesten Aufführungen eines sowjetischen Agitationsgerichts.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Die Diskussion hatte eine zentrale Funktion in der Aktivierung

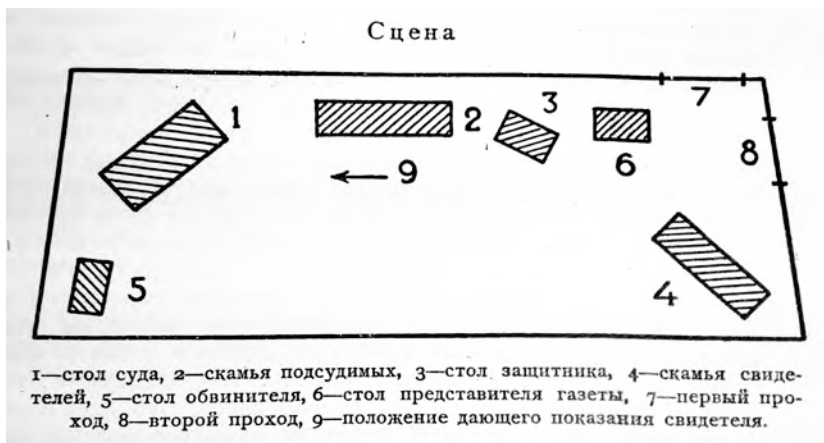
1 [O. A.] »Rabočaja žizn'. Sud nad Leninyom«, in: *Pravda*, 22. April 1920, S. 2. Deutsche Übers. aus: Schatrow, Michail. »Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen«, in: *Theater der Zeit*, Jg. 42, Nr. 10 (1987), S. 47–64, hier S. 47. »Суд над Лениным. Семнадцатого апреля дорполит 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).<sup>4</sup>



Auch die Agitgerichtsautoren loben das Genre in ihren Broschüren immer wieder dafür, dass es eine gesellschaftliche Diskussion und einen Meinungsaustausch 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.«<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 Schöpfungstums und der Publikumpartizipation im Verlauf der 1920er Jahre transformierten.

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

### 2.2.1 Von der »Entdeckung des Zuschauers« zu dessen »Abschaffung« im schöpfungstischen Theater

Die »Entdeckung des Zuschauers«<sup>8</sup> vollzog sich im russischen Avantgarde-Theater auf unterschiedliche Weise: Vsevolod Mejerchol'd bezeichnete den Zuschauer bereits 1907 als vierten Schöpfer am Kunstwerk.<sup>9</sup> 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.«<sup>10</sup>

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.«<sup>11</sup> 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.«<sup>12</sup>

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, 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.<sup>13</sup> 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!«<sup>14</sup> 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.«<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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, цензурую, антрактами и пр.«

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

In seinem Buch über *Das schöpferische Theater (Tvorčeskij teatr, 1918-1922)*<sup>17</sup> 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 abzuschießen, 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.«<sup>18</sup>

Die verschiedenen Verfahren von (inszenierten oder spontanen) Übertretungen und Durchbrechungen der sogenannten ›Vierten Wand‹<sup>19</sup> zwischen dem Bühnenraum<sup>20</sup> 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 den Gedanken, 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.«<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Keržencev schwebte also eine tiefgreifende Entprofessionalisierung des Theaters vor<sup>23</sup>: 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.«<sup>24</sup>

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.; Kerschenzew, *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, преобразенно 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; Kerschenzew, *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 waren<sup>25</sup>. 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.<sup>26</sup> Stephan Kossmann spricht in seinem Buch *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes* von einer Phase der »Reoralisierung des Rechts«.<sup>27</sup> 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‹.<sup>28</sup> 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. Keržencev 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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.<sup>31</sup> Rejsner ging davon aus, dass sich das neue Recht von einem »unbewegliche[n], geschriebene[n], fremde[n], selbstherrliche[n] Gesetz« und damit aus den Zwängen der positivrechtlichen Festlegung emanzipiert hatte.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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,<sup>34</sup> jene radikale Entprofessionalisie-

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

30 Auch die Rechtskepsis 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 zadači Sovetskoj vlasti«*) den radikalen Bruch mit dem vorrevolutionären Gerichts-

rung des Gerichtswesens an, die für die ersten fast zwei Jahrzehnte nach der Revolution charakteristisch war.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.«<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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 »Reoralisierung 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 hinwegzufügen.« 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*)<sup>39</sup>, proletarische Gerichte, Gerichte des öffentlichen Gewissens (*sudy obščestvennoj sovesti*, beispielsweise in Kronstadt), Dorfgerichte (*sel'skie sudy*), Meeresgerichte (*morskije sudy*), administrative Gerichte.<sup>40</sup> Zudem gab es in Betrieben und Fabriken von 1919 bis 1923 Laiengerichte<sup>41</sup> in Form sogenannter disziplinarischer Genossengerichte (*disciplinarnye tovariščeskie sudy*)<sup>42</sup>, die per Dekret zur »Förderung der Arbeitsdisziplin und der Produktivität« eingesetzt wurden.<sup>43</sup> 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 (Gubernien) (*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. Sie kontrollierten auch alle Gerichte. Die Aufgabe der Revolutionstribunale ging auf die Gouvernemente 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 (*vyezdyne 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 juristischer 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, Schöpfung 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 Gerichtsetting 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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'es dlia 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 dezertirom 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«<sup>46</sup>, 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.<sup>47</sup> Die Kunst und insbesondere das Theater, das der Proletkult als »schöpferische Synthese der anderen Künste«<sup>48</sup> bezeichnete, galt als wirkungsmächtiges Instrument bei der Schaffung einer proletarischen Kultur und der Verwandlung der Massen in ein Kollektiv<sup>49</sup>. Das programmatische Zentrum des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters bildete während der Bürgerkriegsjahre das Prinzip der »Selbsttätigkeit« (*samodejatel'nost'*).<sup>50</sup> 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.«<sup>51</sup>

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*)<sup>52</sup> des selbsttätigen Laientheaters wurde das Gerichtstheater seit Anfang der 1920er Jahre zu einer festen Institution der Repertoires von Arbeiter- und Bauernklubs.<sup>53</sup>

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.«<sup>54</sup> 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 gazetoi*, 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.<sup>55</sup>

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 gazetoi«, 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.<sup>56</sup> In den Arbeiterklubs, die fortan als Bildungsstätten zur Aufklärung der Massen genutzt werden sollten<sup>57</sup>, 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 Proletariatsmassen fehlt, wobei auch die Bedeutung der Hygiene, Fleiss oder Pünktlichkeit (also Zivilisierung) mitschwingt.<sup>58</sup>

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?«<sup>59</sup> 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.«<sup>60</sup> 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,<sup>61</sup> 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.«<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup>

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 upolnomočennyj 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 krasnoarmejsca 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«<sup>64</sup>, schrieb etwa Vilenkin in seiner Anleitung *Wie man ein Agitgericht in der Leshütte 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 wird<sup>65</sup>, 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.<sup>66</sup> 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)<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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 подготавливать 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.<sup>69</sup>

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.«<sup>70</sup>

### 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«<sup>71</sup>, schreibt Vedernikov, Autor der Agitgerichtsbrochure mit dem sprechenden Titel *Öffentliche Gerichte. Aufführung auf der Grundlage von kollektivem Schöpfungstum, 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 готовится 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 Publikumpartizipation 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.«<sup>72</sup> 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.«<sup>73</sup>

Spontane Publikumpartizipation 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 [...]«<sup>74</sup>, 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 Publikumpartizipation 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)<sup>75</sup> 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.«<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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.«<sup>78</sup> 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*).«<sup>79</sup>

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.<sup>80</sup> 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«<sup>81</sup>, 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.«<sup>82</sup> 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«<sup>83</sup>, 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.«<sup>84</sup> 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 publiki*), »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 B. 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.«<sup>85</sup>

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 публики, 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 Gerichten<sup>86</sup> 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.«<sup>87</sup>

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.<sup>88</sup> 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 anfang, 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 stattfinde.« 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. Cejtin 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.«<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup>

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.<sup>91</sup> 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 Cejtin, 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.<sup>92</sup> 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.«<sup>93</sup> 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 говорится 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.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup>

## 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 Krylenko<sup>96</sup> 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.«<sup>97</sup>

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-Typuskripten 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.«<sup>98</sup> Die Stimmen aus dem Publikum bilden, wie oben erwähnt, 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 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.<sup>99</sup>

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 Rezipienten 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.«

