

1. EINLEITUNG

»Richtet über euch selbst!«

1.1 Prolog: Ungeöffnete Skripte und verstaubte Archive

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

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

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

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

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

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

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

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

Obwohl ich wusste, dass ich es mit einer Form des postrevolutionären Agitationstheaters zu tun hatte, das nicht für das herkömmliche professionelle Theater, sondern als Vorlage für einmalige Aufführungen durch Laienkollektive in Arbeiter- und Dorfkлубs konzipiert war, irritierte mich zunächst die unklare Zuordnung der Texte: Die Titel der Broschüren⁹ verwiesen stets auf das »Gericht«, offenbarten aber nicht unbedingt das »Theater«. Dass es sich um Theaterstücke und nicht

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

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

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

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

etwa um Gerichtsprotokolle¹⁰ handelte, entdeckte ich in den kleinformatischen Broschüren teilweise erst auf den zweiten Blick, wenn im kleingedruckten Untertitel *inscenirovka*¹¹ (Inszenierung, Schauspiel) oder *p'esa* (Theaterstück) stand. Manchmal zeigte sich das »Theater« aber auch erst bei der genaueren Lektüre: etwa wenn der Text in verschiedene »Akte« eingeteilt war oder in einer Inszenierungsanweisung vom Öffnen des Vorhangs die Rede war, wobei sich Theatervokabular und Gerichtssprache auf eigentümliche Art und Weise vermischten. Und gerade die letzten Skripte offenbarten auf teilweise schauerliche Art und Weise den Übergang des Theatergenres in eine theatrale Schaujustiz, wenn etwa Agitgerichtsautoren forderten, anstelle eines Schauspielers einen »echten«, »eigenen« Trunkenbold¹² vor Gericht zu stellen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 Benjamin, »Moskau«, S. 316–348.

31 Ebd., S. 342.

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

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

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

32 Ebd., S. 343.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

1.3 Spektakel oder alternative Gerechtigkeit? Gerichtsboom im zeitgenössischen Theater

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Vgl. ebd., S. 232.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 Vgl. ebd., S. 210.

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

1.4 Die späte Entdeckung des sowjetischen Gerichtstheaters durch die Forschung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Ebd., S. 25f.

64 Ebd., S. 22f.

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

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

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

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

- 67 Vgl. Rogačevskij, »Literaturnye sudy«, S. 484. Interessant an Rogačevskijs Artikel ist weniger dessen These im Anschluss an die bisherige Forschung, dass die Literaturgerichte Einfluss auf die Schauprozesse der Stalinära hatten, sondern vielmehr dessen kurze Situierung der Literaturgerichte in der Rechtskultur der 1920er Jahre. Vgl. ebd., S. 486f.
- 68 Inszenierte Gerichtsprozesse wurden nicht nur mit parodistischer Absicht durchgeführt. Auch sonst wurde Literatur- und Theaterkritik gerne in Gerichtsform geübt, wie Fülöp-Miller 1926 schrieb: »Auch die Diskussionen über Ereignisse aus dem Theaterleben werden in Russland fast immer in der Form von Gerichtsszenen geführt. Ist etwa ein bekannter Regisseur mit einer Neuinszenierung vor die Öffentlichkeit getreten, so findet alsbald eine »Prozessverhandlung« über das neue Werk statt. Einer der Theaterleute spielt den Ankläger, ein anderer den Verteidiger; als Richter fungiert gleichfalls ein Regisseur oder Schauspieler. Der Unglückliche, der sich die neue Inszenierung hat zuschulden kommen lassen, sitzt auf der Anklagebank und muss sich verantworten. Mit ernster Miene werden alle Formalitäten eines ordentlichen Verfahrens eingehalten und unter der größten Aufmerksamkeit des Publikums alle Argumente für und wider abgewogen, bis schließlich der »Richter« sein Urteil fällt. Doch nicht nur Angelegenheiten des Theatralen, sondern auch andere Probleme literarischer und überhaupt künstlerischer Natur werden auf diese Weise ausgetragen.« Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, S. 191.
- 69 Vgl. Sasse, Sylvia. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*. München 2009, S. 335. Besonders bekannt ist das parodistische *Gericht über die Imaginisten (Sud nad Imazinistami)* aus dem Jahr 1920, bei dem die literarische Gruppierung der Imaginisten (u.a. Sergej Esenin, Vadim Šeršenevič, Anatolij Mariengof) wegen Verstosses gegen die zeitgenössische, postrevolutionäre Poesie angeklagt wurde. Als Richter fungierten Zuschauer, als Ankläger befreundete Dichter der Imaginisten. Der Gerichtsprozess endete mit dem Vorschlag eines Zeugen der Anklage, die Imaginisten mögen ihre neuen Gedichte vortragen. Im Gericht ging es also letztlich darum, die Poesie der Imaginisten zu propagieren. Und als Antwort auf diesen Gerichtsprozess inszenierten die Imaginisten ein *Gericht der Imaginisten über die Literatur (Sud imazinistov nad literaturoj)*. Vgl. Gruzinov, I. V. »Sergej Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve«, in: Esenin, Sergej. *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. von Kozlovskij, Aleksej A. Moskva 2002, S. 496-511, hier S. 409; vgl. auch Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*, S. 22.

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

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

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

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

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

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

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

1.5 Textlektüren im Fokus: Diskursive Verschiebungen im sowjetischen Gerichtstheater

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

74 Frölicher und Sasse, *Gerichtstheater*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



