Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: *Litsus* (2004), Performance am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, im Rahmen von „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von „Gallerysmith“ in Melbourne und dem „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

Gianna Frölicher, Sylvia Sasse

DAS ‚RICHTIGE‘ SEHEN: ZEUGEN IM SOWJETISCHEN GERICHTSTHEATER

I. Gericht über Lenin

In der *Pravda* vom 22. April 1920 findet sich unter der Rubrik „Arbeiterleben“ ein anonymer Bericht über ein *Gericht über Lenin* (*Sud nad Leninym*), das kurz vor Lenins 50. Geburtstag von Arbeitern einer Bahnstation veranstaltet wurde. Der Bericht lautet wie folgt:

„Gericht über Lenin. Am 17. April veranstalteten die Politabteilung und ein Unterbezirk der Eisenbahnverwaltung von Windawa eine Gerichtsverhandlung über Lenin. Die Parteiloson brachten dieser neuen Form der politischen Gespräche großes Interesse entgegen. Zur anberaumten Zeit versammelten sich ungeachtet des Feiertags ungefähr 300 Personen aus verschiedenen Dienststellen. Die Genossen Kommunisten, die die Beschuldigungen gegen den Genossen Lenin vortrugen, haben sich so in ihre Rolle als Ankläger hineinversetzt und ihren Standpunkt so deutlich formuliert, dass man ihnen schwerlich oberflächliche Kenntnis ihres eigenen als auch des gegnerischen Programms vorwerfen konnte. Als Zeugen der Anklage gegen Lenin traten auf: ein Bourgeois, ein Kulak, ein Schieber, ein Arbeitsbummelant, ein Deserteur von der Front, ein Menschewik und ein entlassener Sträfling; als Zeugen der Verteidigung: ein deutscher Proletarier, ein russischer Arbeiter, ein im zaristischen Krieg verwundeter Soldat und eine Arbeiterin. Außerdem sprachen ein Staatsanwalt und ein Verteidiger. (...) Lenins Freispruch wurde mit donnerndem Beifall aufgenommen. Der Nutzen solcher Gerichtsverhandlungen ist gewaltig: Versammlungen ziehen nicht mehr, Vorträge und Gespräche interessieren nicht die gesamte Zuhörerschaft. In der Gerichtsversammlung hingegen verwandelt sich das tote Auditorium, das seine Teilnahme an der Diskussion sonst nur durch Abstimmung bekundet hat, wird lebendig und denkt mit. Diese Gerichtsverhandlungen, die das Interesse der Parteiloson wecken, sind auch für die Kommunisten äußerst nützlich: Sie treten als Zeugen, Verteidiger und Ankläger auf und gewöhnen sich somit daran, ihren Standpunkt nicht nur in allgemeinen Phrasen zum aktuellen Tagesgeschehen darzulegen, sondern in der Polemik, was sie zwingt, ernsthaft und gründlich über eine Frage nachzudenken.“¹

1 o.A., „Rabočaja žiznʹ. Sud nad Leninym“, *Pravda*, 22. April 1920, S. 2. Übersetzung: Michail Scharrow: „Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen“, in: *Theater der Zeit*, 42/10 (1987), S. 47.

Der Bericht der *Pravda* dokumentiert eine frühe Phase des in den 1920er Jahren äußerst populären Gerichtstheaters, das später unter der Bezeichnung Agitgericht (*agitsud*) gefasst wurde. Wie im Artikel beschrieben, handelte es sich beim *Gericht über Lenin* nicht um ein juristisch wirksames Gericht, sondern vielmehr um ein als Gerichtsverhandlung veranstaltetes politisches Gespräch. Das Gericht sollte die Diskussion strukturieren und gleichzeitig theatralisieren. Verhandelt wurde die wichtigste Frage überhaupt, und zwar, ob die Oktoberrevolution von 1917 gerechtfertigt war, ob also die Machtübernahme durch die Bolschewiki legitim war. Die Gerichtsverhandlung sollte das Gründungsnarrativ der späteren Sowjetunion rechtfertigen.

Gerade das theatrale und agonale Dispositiv von Gerichtsverhandlungen machte sich das Genre zunutze und schien damit das Auditorium – immerhin 300 Zuschauer sollen laut *Pravda* zum *Gericht über Lenin* erschienen sein – zu gewinnen. Der Bericht in der *Pravda* gibt keine genauere Auskunft über den Grad der Theatralisierung des *Gerichts über Lenin*: Traten als Zeugen der Anklage und Verteidigung Laienschauspieler auf, die einen Kulaken, einen Menschewiken oder einen deutschen Proletarier *spielten*? Oder wurden ‚richtige‘ Zeugen für oder gegen Lenin aufgeboten, die ihre Einstellung in dieser Frage in die Diskussion einbrachten? War das Skript, also die Zeugenrede, vorgegeben? Oder konnten die Zeugen spontan argumentieren?

Trotz dieser Unklarheiten wird im obigen Bericht jedoch eines deutlich: Die Zeugenfiguren bezeugten auf eine andere Weise, als man dies von Gerichtsverhandlungen kennt.² Sie waren politische Zeugen, sie bezeugten nicht ihre visuelle oder auditive Wahrnehmung eines Geschehens, sondern ihre Einstellung zu Lenin. Sie berichteten nicht als Augen- oder Ohrenzeugen über die Geschehnisse des Oktober 1917, sondern sie lehnten die Ereignisse entweder ab oder verteidigten sie aus ihrer politischen Position heraus. Damit ähnelten sie in einer Typologie der Zeugenschaft eher dem religiösen Bekenntniszeugen,³ der nicht wie ein Gerichtszeuge ein Ereignis, sondern seine innere Einstellung zu einem Ereignis bezeugt.

Dieser im frühesten Stadium des sowjetischen Gerichtstheaters angelegte Zeugentypus ist nicht nur konstitutiv für das politisch-gesellschaftliche Verhalten, sondern auch für die künftige Rechtsprechung und damit für das juristische Konzept von Zeugenschaft in der Sowjetunion. Dieses Zeugenschaftskonzept stellt das Bekenntnis zur neuen politischen Ordnung vor das Sehen und das Wissen. Wer bezeugt, muss ‚richtig‘ sehen und das ‚Richtige‘ wissen. Umgekehrt formuliert: Wer falsch sieht und das Falsche weiß, kann kein guter Zeuge sein. Der Zeuge selbst steht damit auf dem Prüfstand, um nicht zu sagen: unter Druck. Sein Bezeugen zeugt vor allem von ihm selbst, von seiner Einstellung zur neuen politischen Ordnung.

2 Vgl. Sybille Krämer: „Vertrauen schenken“, in: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer und Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 119.

3 Vgl. Ebd.: S. 134.

Abb. 1: Scan der *Pravda*,
Rubrik „Arbeiterleben“,
Donnerstag, 22. April 1920,
S. 2.

Dieses ‚richtige‘ Sehen des Zeugen, das im Gerichtstheater entwickelt und eingeübt wird, hat indes nicht nur Konsequenzen für die Rechtsprechung, sondern auch für die Künste. In diesem Modell der Zeugschaft ist eine Theorie von Rezeption versteckt, die Wahrnehmung und Perzeption immer dem Bewusstsein und der Apperzeption nachordnet: Sinnliche Wahrnehmung ist erstens nur dann etwas wert, wenn die Wahrnehmungsperspektive bereits eingestellt ist, wenn also die ideologische Brille bereits aufgesetzt ist. Zweitens ist die Rezeption nicht einfach passiv, das Ereignis der Rezeption nicht unbedingt vorgängig. Ganz im Gegenteil wird ein Modell von aktiver Rezeption, in unserem Fall von „aktiver Zeugschaft“ entwickelt, in der das Ereignis überhaupt erst geschaffen wird. Drittens antizipiert das Konzept des Bekenntniszeugen das Masternarrativ des sozialistischen Realismus⁴, die Entwicklung zum ‚richtigen‘ Sehen, die man in den 1930er Jahren auch in den großen Romanen wiederfindet.

⁴ Vgl. Katerina Clark: *The Soviet Novel. History as Ritual*, Bloomington and Indianapolis 2000.

Wir möchten nun diesen neuen Zeugentypus, den wir nicht Bekenntniszeugen, sondern in Anlehnung an Lenins Geschichtsbegriff „Bewusstseinszeugen“ nennen, in seinen vielen Facetten vorstellen und diskutieren, wie das Gerichtstheater mit diesem Zeugen ein Rezeptionsmodell entwirft, das gesellschaftlich, juristisch und ästhetisch wirksam wird.

II. Agitgerichte

Gerichtstheater wurde ab 1917 vom Proletkult in Form von Massenschauspielen oder Diskussionsabenden organisiert. Bald wurde das Gerichtstheatergenre als sogenannte ‚kleine Form‘ für das Laientheater in Arbeiter- und Dorfkлубs institutionalisiert und in der ganzen Sowjetunion gespielt.

Obwohl sich die Agitationsgerichte stark voneinander unterscheiden, verbindet sie ihre gemeinsame Struktur: Alle inszenieren in Echtzeit einen Gerichtsprozess, der die Handlung strukturiert und die Rollen vorgibt. Dabei kommen die unterschiedlichsten Verbrechen vor Gericht: Angeklagt werden ein Trunkenbold aus dem Dorf, der sich vom Schnapsbrenner zum Trinken verführen lässt und nicht mehr arbeitet, ein Bauer, der sein Schwein nicht sachgemäß füttert, woraufhin es die Gärten der Nachbarn plündert, eine Delegierte der Fabrik, die zu Hause ihre Kinder schlägt und sich weigert, am sowjetischen Gesellschaftsleben teilzunehmen, eine Prostituierte, die Geschlechtskrankheiten verbreitet, eine alte Kurpfuscherin, deren Heilmethoden den Tod mehrerer Personen verursacht haben, oder ein Bibliotheksleser, der vorsätzlich Bücher nicht zurückgegeben und zerstört hat. Gezeigt wurden vor allem kleine gesellschaftlich-moralische Vergehen, die auf ein aus Unwissenheit begangenes Fehlverhalten zurückzuführen waren und nur selten Mord und Totschlag verursachten. Nicht zwingend wurden in diesen Stücken Personen vor Gericht gestellt, es wurde auch gegen eine Mücke, eine Kuh oder sogar gegen Gott geklagt.

In der Zusammensetzung des Gerichts nahmen die Zeugenfiguren die prominenteste Stellung ein. Zeugen waren Nachbarn des Schweinehalters oder Bauern, deren Ernte mager ausgefallen war, Mitbewohnerinnen in der Kommunalka der Delegierten, die ihre Kinder schlägt, Ehefrauen der durch Syphilis angesteckten Männer oder Mütter von Abtreibungsopfern. Während Ankläger, Verteidiger, Gerichtsdieners, Richter und Sachverständiger in den Agitgerichtsstücken rein formelle Rollen einnahmen und weder einen Namen noch einen zu erkennenden Charakter hatten, waren es neben den Angeklagten vor allem die Zeugen, die die Gerichtsstücke personalisierten und unterhaltsam machten.

Theaterrevolution und Rechtsrevolution zeigten im Gerichtstheater interessante Parallelen: Beide gingen von der schöpferischen Kraft des Volkes aus, die Rechtstheorie von der Rechtschöpfung (*pravotvorčestvo*)⁵, die das kodifizierte Recht

5 Die Idee des ‚Schöpferischen‘ findet sich in der marxistischen Rechtstheorie der ersten Jahre nach der Revolution, die sich gegen eine Kodifizierung des neuen Rechts wehrte. Der Leiter

Abb. 2: Buchcovers Agitgerichte: *Gericht über eine Delegierte* (*Sud nad delegatkoj*, 1926); *Gericht über die Dreifeldwirtschaft* (*Sud nad trechpol'em*, 1924); *Gericht über eine alte Kurfuscherin* (*Sud nad babkoj-znacharkoj*, 1926); *Gericht über einen Erntedeserteur* (*Sud nad desertirom pochoda za urožaj*, 1929).

ablehnte, weil das Volk bald durch und durch das richtige Bewusstsein erlangt haben würde und sich dadurch Gesetze erübrigten. Wie alle anderen Künste sollte auch das Theater von der schöpferischen Kraft der Masse gesteuert werden, niemand sollte mehr Zuschauer sein, alle sollten zu Akteuren werden – sowohl beim Kunstschaffen als auch bei der schöpferischen Umgestaltung der Gesellschaft. Die bereits in der vorrevolutionären Avantgarde vollzogene Entdeckung des Zuschauers als Akteur bekam so eine politische Lesart: Das Volk musste sich in der Diktatur des Proletariats von seiner Rolle als Zuschauer der Geschichte lösen und selbst zum Akteur werden.

Die Zeugenkonzeption des Gerichtstheaters der 1920er Jahre deutete die Aktivierung des Zuschauers dahingehend um, dass gerade Zuschauen als eine gesellschaftlich nützliche und aktive Tätigkeit betrachtet wurde. Der Zeuge, die zentrale Figur in den Agitgerichten, führte dem Theaterpublikum eine Rezeptionshaltung vor, die durch aktives Beobachten und Beurteilen gekennzeichnet war. Um die Verbindung zwischen Publikum und Zeugenschaft noch zu unterstreichen, war der Auftritt von Publikumszeugen in Form eines spontanen Bekenntnisses wie etwa im *Gericht über Lenin* möglich. Die Autoren Vetrov und Petrov plädierten in ihren Gerichtsstücken beispielsweise für die „Einführung freiwilliger Zeugen“ (*vvedenie dobrovol'nych svidetelej*) aus dem Publikum. Es sollten sich spontan Personen aus dem Publikum melden, die etwas zum Thema „bezeugen“ können:

„Nehmen wir an, dass unser Gericht über die Dreifelderwirtschaft läuft. Unsere ‚geplanten‘ Zeugen sind aufgetreten. Jetzt muss man erreichen, dass auch ‚ungeplante‘ auftreten. Sie haben etwas zu bezeugen. Wird der Boden abgewirtschaftet? Ist die Dreifelderwirtschaft der Grund dafür? Helfen dem Bauern der örtliche Agronom oder die Lesehütte sich in diesen Fragen zurechtzufinden? Haben die vorangegangenen Zeugen die Lage richtig beleuchtet? Gibt es im Dorf solche Leute wie den Angeklagten Sergeev? Wie äußert sich ihr Verhalten?“⁶

Die potentiellen ‚ungeplanten‘ Zeugen sollten die gesellschaftliche Lage und auch die ‚geplanten‘ Zeugen beurteilen. Damit zeigten sie an, ob das Thema im Gerichtsprozess ‚richtig‘ dargestellt wurde, ob es die dargestellten Probleme wirklich gab etc.

Zu Beginn des Gerichtstheatergenres waren solche Auftritte zumeist improvisiert – auch vom *Gericht über Lenin* existiert höchstwahrscheinlich kein ausformuliertes Skript⁷. Ab Mitte der 1920er Jahre wurden die Stücke aber mehr und mehr ausformuliert und in kleinen Broschüren als dramaturgische Anleitungen mit teil-

des Volkskommissariats für Justiz, Mečislav Kozlovskij, nannte 1918 die Rechtskodifizierung einen „sinnlosen Akt“ und setzte der Kodifizierung den Begriff der „Rechtschöpfung“ (*pravotvorčestvo*) entgegen. Vgl. Peter H. Solomon Jr.: *Soviet Criminal Justice under Stalin*, Cambridge 1996, S. 24.

6 B. Vetrov, L. Petrov: *Agitsud i živaja gazeta v derevne*, Moskva 1926, S. 32 [Ü.d.A.].

7 Vgl. Elizabeth Wood: „The Trial of Lenin: Legitimizing the Revolution through Political Theater 1920–23“, in: *Russian Review* 61, Nr. 2 (2002), S. 235–248.

weise erstaunlich hohen Auflagen von bis zu 100.000 Exemplaren herausgegeben. Das spontane Agieren wich immer mehr einem vorgegebenen strengen Skript, Abweichungen vom Text wurden nicht mehr zugelassen. Und die spontane Publikumsbeteiligung wurde zu einer Fiktion: Zuvor instruierte Schauspieler ‚spielten‘ fortan aktive Zuschauer.⁸ Auch Vetrov und Petrov schlugen vor, fingierte Zeugen im Publikum zu platzieren, sollte sich niemand aus dem Publikum melden:

„Wenn niemand sofort auf seinen Vorschlag reagiert, so kann man ein oft in der Massenarbeit im Klub angewendete Verfahren nutzen. Im Saal verteilt man im Vorfeld zwei, drei eigene Leute, deren Auftritt mit dem Zirkel frühzeitig abgemacht wurde. Wenn sich auf den Aufruf des Vorsitzenden keiner der Zuschauer meldet, so tritt einer dieser ‚untergeschobenen Freiwilligen‘ als freiwilliger Zeuge auf.“⁹

Mit diesen fingierten Zeugen aus dem Publikum, die im Übrigen auch bei juristisch wirksamen Gerichtsverhandlungen und bei den politischen Schauprozessen eingesetzt wurden, war der Gipfel der Darstellung der Partizipation des Volkes erreicht. Die Aktivierung des Zuschauers als Zeugen und dessen Partizipation war nur noch Theater.

Irritierend ist, dass die Theaterskripte Ende der 1920er Jahre zunehmend auch zum Vorbild für ‚echte‘ juridisch wirksame Laiengerichte wurden.¹⁰ Dies gilt im Übrigen auch für die Zeugenfiguren und die Rolle der Zuschauer als Zeugen. Auch in den Genossengerichten (*tovariščeskie sudy*), die ab 1928 entstanden, und später in den Schauprozessen der 1930er Jahre wurden die Zeugen- und Zuschauerkonzepte des Gerichtstheaters übernommen. Auch hier war der Bewusstseinszeuge die zentrale Figur.

III. Der Bewusstseinszeuge

Das Gerichtstheater schuf geradezu ein Regelwerk für den neuen Typus des Gerichtszeugen, den Bewusstseinszeugen, und darauf aufbauend für gesellschaftlich wirksame Zeugenschaft insgesamt. Es sind vor allem vier Merkmale, die ihn auszeichnen: 1. Das richtige Bewusstsein ist höher gewichtet als die visuelle und auditive Wahrnehmung. Wissen und Sehen sind ohne das ihnen zugrunde gelegte Bewusstsein nichts wert. Zum Zeugen wird man nicht dadurch, *dass* man etwas sieht, sondern dadurch, *wie* man es sieht. Der Augenzeuge, „Kern der Zeugen-

8 Vgl. Gianna Frölicher: „Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache? Sowjetische Agitationsgerichte der 1920er Jahre“, in: Marc Caduff, Stefanie Heine und Michael Steiner (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld 2015, 141-158.

9 B. Vetrov, L. Petrov (Anm. 6), S. 33 [Ü.d.A.].

10 Vgl. Gianna Frölicher, Sylvia Sasse (Hg.): *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*, Leipzig 2015, S. 19f.

figur¹¹ vor Gericht, wurde durch den Bewusstseinszeugen geradezu ersetzt. Durch die prominente Stellung des Bewusstseinszeugen spielten Sachbeweise in den Agitgerichten wie auch später in den Schauprozessen der 1930er Jahre kaum mehr eine Rolle. Evidenz leitete sich unmittelbar aus dem Bewusstseinsgrad des Zeugen her, nicht aus dem Beweis. Evidenz als unmittelbar Ersichtliches war mit Bewusstsein beinahe gleichzusetzen. 2. Der Bewusstseinszeuge ist ein kollektiver Zeuge. Nur wer sieht, wie das gesamte Kollektiv es tut, der kann auch ‚richtig‘ sehen. Der Bewusstseinszeuge legt über die individuelle Wahrnehmung das kollektive Bewusstsein. 3. Der Bewusstseinszeuge ist stets ein aktiver Zeuge. Seine Bereitschaft zur Zeugenschaft und seine aktive Beobachtung der potentiellen Schwächen und Verbrechen in der Gesellschaft bilden das Fundament der gesellschaftlichen Entwicklung. 4. Der Bewusstseinszeuge beobachtet nicht nur andere, sondern überprüft auch stets sich selbst. Fremd- und Selbstbeobachtung gehen Hand in Hand.

Die Autoren Speranskij und Manevič verfassten 1925 ein Agitgericht mit dem Titel *Gesellschaftsgericht über die Genossenschaftsführung. Eine Inszenierung*, in dessen Vorwort sie genaue Inszenierungsanweisungen gaben und das Stück kommentierten. Die Rolle der Zeugen definierten sie folgendermaßen:

„Die Gruppe der Zeugen soll verschiedene Typen von Menschen zeigen. Bei der Inszenierung des Schauprozesses¹² interessiert uns an ihren Aussagen nicht so sehr die Bestätigung der Anklageschrift, als vielmehr der Ausdruck einzelner typischer Arbeitergruppen und ihrer Beziehung zur eigenen Genossenschaft und zu Genossenschaften überhaupt. Es ist interessant, einen sowohl politisch als auch gesellschaftlich entwickelten Arbeiter zu zeigen, einen Arbeiter, der sich zur Genossenschaft so verhält, wie es aktuell oft der Fall ist, und einen Arbeiter, der sich ihr gegenüber im Zusammenhang mit verschiedenen Mängeln der Arbeit der Genossenschaft negativ verhält. In der Gruppe der Zeugen sollte unbedingt auch eine Arbeiterin sein, um die Gewinnung von Frauen für die Genossenschaft zu propagieren.“¹³

Damit gaben die beiden Autoren eine recht genaue Definition dessen, was wir hier den „Bewusstseinszeugen“ nennen. Wie die Autoren schreiben, geht es bei diesen Zeugen nicht darum, dass sie zum eigentlichen Fall sprechen. Zeugenschaft wird hier nicht dadurch erreicht, dass das Verbrechen den Zuschauern möglichst vor Augen gestellt wird und sie dadurch zu sekundären Zeugen des Verbrechens werden.¹⁴ Ganz im Gegenteil, die theatrale Möglichkeit des Vor-Augen-stellens wird in

11 Vgl. Sybille Krämer (Anm. 2), S. 117-139, hier: S. 120.

12 Gemeint ist das Agitgericht, das in der Anfangszeit teilweise auch *pokazatel'nyj process* (Schauprozess) genannt wird.

13 A.I. Speranskij, Ja.A. Manevič: *Obščestvennyj sud nad pravleniem kooperativa. Inszenirovka*, Moskva 1925, S. 9 [Ü.d.A.].

14 Die Idee der *evidentia* in der antiken Rhetorik ist es, den Sachverhalt bzw. das Ereignis möglichst anschaulich vor Augen zu stellen. Quintilian schreibt in der *Institutio oratoria* VI 2, S. 29-36, über den Effekt der Vor-Augen-führenden Vorstellungs- und Einbildungskraft. Denn nur wenn der Redner tatsächlich vor Augen zu stellen vermag, habe die Rede auch ge-

den meisten Fällen nicht genutzt, bzw. regelrecht unterlaufen. Die Zeugen sollten vielmehr eine Einstellung zum Verbrechen vermitteln, der Zuschauer wiederum sollte Zeuge dieser Einstellung sein.

Im Fall vom *Gesellschaftsgericht über die Genossenschaftsführung* sollten die Zeugen verschiedene Grade des Bewusstseins vertreten: vom zukünftigen Arbeiter, der über ein weit entwickeltes gesellschaftliches Bewusstsein verfügt – der bereits richtig sehen kann – bis hin zum Arbeiter, der eine negative Einstellung zur Genossenschaft vertritt. Die unterschiedlichen Zeugen sind dadurch unterschiedlich sehfähig und glaubwürdig und stellen unterschiedliche Stufen auf dem Weg zum richtigen Bewusstsein dar. Diesen Weg zum richtigen Bewusstsein hatte Katerina Clark als Masterplot der Romane des sozialistischen Realismus in den 1930er Jahren beschrieben.¹⁵ Clark spricht bei der Romananalyse von einer „road to consciousness“, die jeder sozialistische Held gehe. Dieser Weg führe ihn stets vom Zustand der Wildheit, der Unbewusstheit und Spontaneität (*stichijnost'*) hin zum Stadium der Bewusstheit (*soznatel'nost'*), in der theoretisch keine Vergehen oder Fehler mehr vorkommen. Dabei wird das Stadium der Bewusstheit mit dem richtigen Bewusstsein im Grunde gleichgesetzt. Wer Bewusstheit im Unterschied zu Wildheit erlangt hat, der ist auf dem richtigen Weg. Falsches Bewusstsein allerdings war im Unterschied zum noch nicht erlangten Grad von Bewusstheit, also von Wildheit, viel stärker zu ahnden. Stalin unterschied zum Beispiel in einer Rede von 1926 zwei Arten von Fehlern, kleinere Fehler, die aufgrund von Spontaneität, Naivität oder Zufälligkeit entstehen, die der Fehler Begehende nicht vorsätzlich und mutwillig herbeigeführt hat. Wer diese Fehler begeht, weicht nicht vorsätzlich von der Generallinie ab, sondern bleibt durch die Offenbarung der Fehler Teil der Gemeinschaft. Er wird ermahnt und er ist bußfähig, wenn er genügend Reue zeigt. Stalin nennt diese Fehler „Fehler, auf denen ihre Urheber nicht beharren und aus denen keine Plattformen, Strömungen, Fraktionen erwachsen“.¹⁶ Die letzteren Fehler, die Fehler der Konterrevolutionäre hingegen, sind nicht bußfähig, auch eine Lagerstrafe nützt nichts, die Täter können nicht in die Gemeinschaft zurück, sie müssen vielmehr liquidiert werden. Nur so sind auch die konsequenten Todesurteile der angeblichen Verräter in den 30er Jahren zu verstehen.

Es sind eigentlich die Agitgerichte, die den Masterplot des sozialistischen Realismus, der auf Lenins Geschichtsbegriff zurückgeht,¹⁷ bereits in den 1920er Jahren

nau jene Wirkung auf die Zuhörer, die ihnen das Gefühl, „als wären wir bei den Vorgängen selbst dabei gewesen“ (*Institutio oratoria* VI 2, S. 32), vermittelt.

15 Vgl. Katerina Clark (Anm. 4).

16 Josef Stalin: „Es gibt Fehler und Fehler“, in: ders.: *Werke*, Bd. 9, Berlin 1954, 66; Iosif Stalin: „Est' ošibki i ošibki“, in: ders.: *Sočinenja*, Bd. 9, Moskva 1949, 55.

17 Diese Dichotomie zwischen „was ist“ und „was sein sollte“ bestimmt nach Clark den sowjetischen Roman (ebd.: S. 37). Es geht hierbei um das in der Immanenz verankerte Bewusstsein einer transzendenten Realität, durch deren Vorhandensein auch die Immanenz definiert wird. In diesen dialektischen Geschichtsbegriff reiht sich die Dichotomie zwischen Spontaneität und Bewusstsein ein. „According to the Leninist model for historical progress, society from its earliest days has been locked in a dialectical struggle between the forces of ‚spontaneity‘ (which

darstellen und ihn von vornherein mit dem juristischen Diskurs verknüpfen. Dabei ist es jedoch nicht nur der Verbrecher, der vom Zustand der Wildheit auf den Weg zum richtigen Bewusstsein geschickt werden muss, sondern auch der Zeuge. Vertritt der Zeuge ein gänzlich falsches Bewusstsein, kann es auch passieren, dass er selbst unter Verdacht gerät – so zumindest in Grigor'evs *Gericht über einen Erntedeserteur* (*Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, 1929). Grigor'evs Agitgericht entstand zur Zeit von Stalins Entkulakisierung und Zwangskollektivierung. Wie es im Vorwort zum Stück heißt, soll das Theater „der arbeitenden Bauernschaft zeigen, woher Gefahr droht, wen und was man bekämpfen muss; [...] den Zweiflern einen Schlag versetzen, die Zurückgebliebenen verbessern und ein gutes Beispiel für Arbeit geben“¹⁸. Und in der Urteilsrede des Vorsitzenden zum Schluss des Stückes heißt es dann:

„Wer sind die Feinde? In erster Reihe die Dorfkulaken. [...] Die Bevölkerungsgruppe der Kulaken wendet sich gegen die Maßnahmen der sowjetischen Macht; [...] Deswegen ist es die Aufgabe der gesamten sowjetischen Öffentlichkeit, sich auf den Feldzug gegen den Kulaken zu machen und ihn unbeirrbar auszusondern.“¹⁹

Davon ist auch der Kulak betroffen, der in diesem Stück als Zeuge ausgesagt hat. Nicht nur ist sein Zeugnis nicht vertrauenswürdig, sondern er wird selbst zum Angeklagten, der aus der Gesellschaft ausgesondert wird. Bewusstseinszeugen, deren ‚Bewusstsein‘ sich als antigesellschaftlich herausstellten, kamen in den Agitgerichten Ende der 1920er Jahre also zunehmend selbst auf die Anklagebank.

II. Bewusstsein und Wissen: Der Expertenzeuge

Dass Wissen und Augenzeugenschaft zusammenhängen, zeigt sich bereits in der Etymologie des Verbes ‚wissen‘, das aus der Perfektform für ‚sehen‘ entstand.²⁰ Wissen hat also, wer gesehen hat. Von derselben Wurzel für ‚sehen‘ leitet sich auch

predominate in the earliest, most primitive social forms) and the forces of ‚consciousness‘ (which are present from the very beginning, although largely only as a potential). [...] The ultimate stage of historical development, communism, is reached in a final synthesis, which resolves the dialectic once and for all. That final synthesis or ultimate revolution will result in the triumph of ‚consciousness‘“ (ebd.: S. 16). Die Aufgabe der Literatur als offizieller Generator von Mythen sei also, die Dialektik zwischen der *stichijnost'* und der *soznatel'nost'* aufzuzeigen, schreibt Clark (ebd.).

18 Vasilij Grigor'ev: *Sud nad dezertirom pochoda za urožaj*, Leningrad 1929, S. 4 [Ü.d.A.].

19 Ebd.: S. 95 [Ü.d.A.].

20 Das Verb ‚wissen‘ leitete sich aus der Perfektform der indoeuropäischen Wurzel *ueid für ‚sehen‘ ab. Vgl. Gerhard Köbler: *Deutsches Etymologisches Wörterbuch*, Tübingen 1995, S. 470.

das russische Wort für den Zeugen (*svidetel'*) ab: Der Zeuge ist derjenige, der etwas gesehen hat und weiß.²¹

In den sowjetischen Agitgerichten, die im Zuge von Aufklärungskampagnen zunehmend von Experten verfasst wurden – Hygienegerichte (*sansudy*) von Ärzten oder Agrargerichte (*agrosudy*) von Agronomen – trat ab Mitte der 1920er Jahre der Expertenzeuge auf, der sowohl Augenzeuge als auch Sachkundiger vor Gericht war. Dieser Zeuge wusste nicht nur, weil er gesehen hat, sondern er bezeugte vielmehr auch ein Wissen bzw. war Zeuge eines Wissenschaftsmodells, das den marxistisch/leninistischen Prämissen entsprach. Der Expertenzeuge schied Unwissen (Glauben) von Wissen und falsches Wissen (vorrevolutionäres Wissen) vom richtigen Wissen. Er blickte damit als Experte auf das Verbrechen, sah es vor einem wissenschaftlichen Hintergrund. Sein Wissen stand in unmittelbarer Abhängigkeit zu seinem Bekennen, oder anders formuliert, als Wissenszeuge war dieser Zeuge immer auch ein Bewusstseinszeuge, sein Wissen das Produkt des richtigen Bewusstseins.

Der Expertenzeuge war in den Agitgerichten eine Erweiterung des Gerichtsexperten als Zeuge. Der Agitgerichtsautor und Arzt Boris Sigal begründete den Einsatz eines Gerichtsarztes, der zugleich Zeuge ist, in seinem *Gericht über eine an der Verbreitung von Scharlach schuldige Mutter* (*Sud nad mater'ju vinovnoj v pasprostranennii skarlatiny*, 1925) folgendermaßen:

„In vorliegender Inszenierung fehlt, im Gegensatz zur gängigen Form des Hygienegerichts, ein Gerichtsarzt. Das kommt daher, dass der Moment des Übergangs von der szenischen Prozesshandlung zur Expertise die Stimmung des Publikums zum Erkalten bringt. Sofort offenbart sich der inszenatorische Charakter des Hygienegerichts, obwohl der gleiche Eindruck, wie von einem echten Gerichtsprozess, entstehen soll. Um dieses Moment zu umgehen, um die Laune des Publikums die ganze Zeit zu halten und gleichzeitig die wissenschaftliche Seite der Frage zu beleuchten, ist anstelle eines Sachkundigen ein Arzt-Zeuge eingeführt. Aber diese Rolle sollte, wie die des Experten in anderen Inszenierungen, unbedingt von einem Arzt gespielt werden, der in seinen Aussagen das Wesen der Scharlacherkrankung und die Methoden ihrer Bekämpfung beleuchtet.“²²

Wie Sigal schrieb, hatte der Expertenzeuge eine dramaturgische Funktion. Mit ihm konnte man zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, der langweilige Experte wurde zu einem spannenden Zeugen, der zufällig auch noch Experte auf dem Gebiet seines Bezeugens ist. Wie in allen Agitgerichten sollte der Experte bei Sigal nicht von irgendeinem Laiendarsteller, sondern von einem echten Sachkundigen verkörpert werden, der in den Pausen des Stücks Fragen aus dem Publikum beantworten und

21 Das russ. Wort *svidetel'* kommt von altbulgarisch *s'vedetel'*, was ‚Mitwisser‘ bedeutet. Das *i* wiederum ist durch Anlehnung an *videt'* (*sehen*) entstanden. Vgl. Max Vasmer (Hg.): *Russisches etymologisches Wörterbuch*. Zweiter Band, Heidelberg 1955, S. 592. Dagegen betont das deutsche Wort ‚Zeuge‘ nicht das Wissen, sondern den Akt, dass jemand zum Zeugnis hinzugezogen wird (von ahd. *ziohan*). Vgl. Gerhard Köbler (Anm. 20), S. 475.

22 Boris Sigal: *Sud nad mater'ju vinovnoj v pasprostranennii skarlatiny*, Moskva 1925, S. 3 [Ü.d.A.].

außertheatrale Tatsachen erläutern kann. Als Zeuge wiederum war der Expertenzeuge in das zu rekonstruierende fiktionale Ereignis involviert. Nicht nur Fiktion und Realität wurden in dieser Figur vereint, es wurden auch die subjektive Wahrnehmung eines Zeugen und die objektive Beurteilung des Geschehens, die auf dem richtigen Fachwissen und internalisierten sowjetischen Bewusstsein aufbaute, aneinander gekoppelt. In der paradoxalen Figur des Expertenzeugen wurde somit das Konzept des Bewusstseinszeugen institutionalisiert.

Wie Wissen und Sehen miteinander verknüpft wurden, zeigt sich in einem anderen Stück von Sigal, dem *Gericht über eine alte Kurpfuscherin* (*Sud nad babkoj-znacharkoj*, 1926). Auch in diesem Stück setzte Sigal wieder die Figur des Expertenzeugen ein – in diesem Fall den jungen Arzt Borozdin. Dieser ist Landarzt auf der örtlichen Sanitätsstation, behandelt Patienten und beobachtet die Verbreitung von Krankheiten in den Dörfern. Vor Gericht erzählt er, wie er einen kleinen Jungen mit einem Geschwür am linken Auge untersuchte. Die Ursache für das Geschwür erkannte er sofort: Syphilis, die durch die Kurpfuscherin übertragen wurde. Im Unterschied zu den anderen vorgeladenen Zeugen verfügt Borozdin über ein anderes Sehen, nämlich den wissenschaftlich-mikroskopischen Blick: Er sieht, was mit bloßem Auge nicht sichtbar ist. Dieser Blick ist es auch, der es ihm erlaubt, den Ansteckungsherd im Mund der Kurpfuscherin zu erkennen:

„In diesem Fall konnte er sich von niemandem sonst anstecken, da die Ansteckung nur durch das Ablecken erfolgte. Die Ansteckung durch Syphilis erfolgt durch ein kleines, von bloßem Auge nicht sichtbares Lebewesen, die Mikrobe. Jede ansteckende Krankheit wird von so einer Mikrobe hervorgerufen. Diese kann man mit einem speziellen Instrument anschauen, welches tausendfach vergrößert. Dieses Instrument heißt Mikroskop. Wenn man einen Tropfen Eiter aus einem Bläschen eines Syphiliskranken nimmt, zum Beispiel aus den Aphten im Mund der angeklagten Terent’eva, und diesen auf das Glasplättchen legt und durchs Mikroskop schaut, kann man so kleine sich bewegende Schnürchen sehen, die aussehen wie sich kräuselnde Bändchen. Das ist eine Mikrobe, die bei der Ansteckung in den Körper dringt und Syphilis hervorruft. Als sie [die Angeklagte] das Auge des Kindes ausleckte, da drang diese Mikrobe in eine Hautritze ein, vermehrte sich dort und rief die Krankheit hervor. So kann man sich auch bei einem Kuss anstecken. Zum Beispiel waren bei uns im Spital Erkrankte in Behandlung, die sich mit Syphilis beim Küssen am Ostergottesdienst ansteckten.“²³

Der Zeugen-Arzt in Sigals Stück konnte durch das Mikroskop nicht nur die Mikrobe sehen, sondern scheinbar sah er als einziger Zeuge auch das eigentliche Vergehen: Den Moment der Ansteckung durch die Angeklagte als Ursache für die Krankheit. Auch hier wurde die Hierarchie zwischen Bewusstsein, Wissen und Sehen eingehalten. Das richtige Bewusstsein führte ihn zum richtigen Wissen (medizinisches Wissen vs. Aberglauben bzw. Glauben) und zum richtigen Sehen, zum Sehen des Wissenschaftlers – erst dadurch wurde er zum perfekten Zeugen. Er sah den

23 Boris Sigal: *Sud nad babkoj-znacharkoj*, Moskva 1926, S. 14-15 [Ü.d.A.].

Fall nicht erst nachträglich, wie ein außenstehender Gerichtsarzt, sondern durch seine Zeugenschaft scheinbar unmittelbar, während er das Vergehen gleichzeitig wie ein Sachverständiger zu analysieren und beurteilen vermochte. Die Verbindung von Augenzeugenschaft, Expertentum und Bewusstsein machten den Expertenzeugen zum obersten Zeugen in der Zeughierarchie der Agitgerichte. Gerade die Fallibilität des Bezeugens, die dadurch entsteht, dass der Augenzeuge in der Erinnerung und Versprachlichung Verfehlungen und Abweichungen produziert²⁴, wird in der Figur des Expertenzeugen aufzuheben versucht.

III. Bewusstsein und Sehen: Überwachung als Zeugeninitiative

Dass Sehen Wissen und Bekennen voraussetzt, galt mit zunehmender Stalinisierung in der Sowjetunion ab ca. 1927 nicht mehr nur für den einzelnen Gerichtszeugen, sondern wurde zu einem gesellschaftlichen Modell, einem Modell, in dem der Augen- und Ohrenzeuge zum Beobachter der anderen und seiner selbst wird. Dieses Augenzeugenmodell war unmittelbar mit der von Stalin 1927 eingeleiteten Selbstkritik- und Kritikkampagne verbunden und wurde auch in den Agitgerichten verbreitet. Es beruhte auf der Forderung nach Wachsamkeit und gegenseitiger Beobachtung. „Kritik und Selbstkritik“ kombinierte die Beobachtung des anderen mit ständiger Selbstbeobachtung. Denunziationsbereitschaft, auch Selbstdenunziationsbereitschaft, war Bürgerpflicht. Stalin hatte die „Kritik und Selbstkritik“ damit begründet, dass in einem Land, in dem die Diktatur des Proletariats herrsche, es keinen anderen gebe, der Fehler und Schwächen „aufdecken und korrigieren“ (*uskryvat' i ispravljat'*) könne.²⁵ Jeder müsse vor sich selbst und dem anderen zeigen, dass er auf dem Weg zur Erlangung eines höheren Bewusstseins das „Wesen des Regimes der Diktatur des Proletariats“²⁶ verstanden habe. Im Kontext der sozialistischen „Kritik und Selbstkritik“ bezeichnet der Autor Ingulov diese Situation 1930 euphemistisch als eine „kollektive gegenseitige Überprüfung“ (*kollektivnaja vzaimoproverka*), eine in alle Richtungen weisende *Wachsamkeit* (*bditel'nost'*).²⁷

Wie der russische Politologe Oleg Kharkhordin beschrieben hat, handelt es sich bei der gegenseitigen Kontrolle um ein System der Überwachung, das das panoptische Modell, das Foucault in Anlehnung an Jeremy Bentham als kennzeichnend für die westliche Kultur beschrieben hat, umkehrt. Bei Benthams Modell handelte es

24 Vgl. Sybille Krämer (Anm. 2), S. 122f.

25 Iosif Stalin: „O rabotach aprel'skogo ob"edinennogo plenuma CK I CKK: Doklad na sobranii aktiva moskovskoj organizacii VKP(b) 13. aprelja 1928g.“ in: ders.: *Sočinenija*, tom 11, Moskva 1949, S. 29 [Ü.d.A.]: „wenn wir vorwärts schreiten wollen, ist es dann nicht klar, dass sie [die Fehler, d.A.] von keinem anderem aufgedeckt und korrigiert werden können“.

26 Ebd.: S. 28.

27 Sergej B. Ingulov: *Samokritika v dejstvii*, Moskva, Leningrad 1930, S. 147.

sich um die „Schaffung eines bewussten und permanenten Sichtbarkeitszustandes“²⁸, in der alle vereinzelt für einen Beobachtenden sichtbar gemacht werden. Kharkhordin bezeichnet die „gegenseitige Überwachung“ in der Sowjetunion hingegen als doppelte Inversion des Panopticons, denn einerseits werden nicht wie bei Bentham alle von einem überwacht, sondern eine einzelne Person wird von vielen überwacht. Zweitens wird die Frage der Sichtbarkeit umgedreht. Denn während der Beobachtete bei Bentham den Beobachtenden nicht sehen kann, soll in der Sowjetunion, zumindest legt es die „Kritik und Selbstkritik“ nahe, jeder jeden sehen können.²⁹

Überträgt man diese Situation der gegenseitigen Beobachtung auf die juristische Situation, lässt sich behaupten, dass ein gesellschaftliches Modell von permanenter Beobachtung und potentieller Zeugenschaft geschaffen wurde. Der sowjetische Jurist Naum Lagovier schrieb 1928 in seinem Buch *Der Zeuge in unserem Strafprozess (Recht, Pflicht, Bedeutung)* von der juristischen Konsequenz dieses gesellschaftlichen Prozesses.³⁰ Die gegenseitige Beobachtung führe zu einer Vermehrung von „Zeugeninitiativen“ (*svidetel'skaja iniciativa*). Unter Zeugeninitiative versteht er eine „Form der aktiven Mithilfe im Kampf gegen das Verbrechen“.³¹

„Man kann sie in eine Reihe mit anderen Formen der Mitwirkung stellen, wie, zum Beispiel, die Beschwerde über eine verbrecherische Handlung irgendeiner Person, die Teilnahme an einem Prozess als gesellschaftlicher Ankläger oder die Mitteilung über Missbrauch in der sowjetischen Presse. Die Bedeutung dieser Aktivitäten bei der erfolgreichen Verbrechensbekämpfung ist offensichtlich, wenn man deutlich macht, dass die Tat eines Pferdediebes oder eines boshaften Rowdys, oder eines Defraudanten nicht in der Wüste passiert, sondern häufig unter den Augen sehr vieler Staatsbürger.“³²

28 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, übersetzt aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1991, S. 356ff. Foucault kennzeichnet das Panopticon nach Bentham wie folgt: 1. Sichtbarkeit: Der Wächter im Turm ist unsichtbar, die Insassen im Gefängnis sind sichtbar, 2. Individualisierung: Situation im Gefängnis schafft Vereinzelung, es kommt nicht zur Bildung eines Kollektivs, 3. Internalisierung: Es kommt zu einer Illusion von Überwachung und Überwachbarkeit, 4. Anonymität: Es ist egal, wer die Gefangenen überwacht, der Wächter bleibt konzeptuell anonym.

29 Oleg Kharkhordin: *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practices*, Berkeley, Los Angeles, London 1999, S. 114. Kharkhordin argumentiert, dass die gegenseitige Überwachung (mutual surveillance) der Grundstein des sowjetischen Regimes gewesen sei (reliable bedrock of Soviet power): „Mutual surveillance sets the cornerstone of Soviet power: without it, the Soviet Union could never have existed“ (S. 114). Kharkhordin untersucht das Funktionieren der Überwachung in Makarenkos Kolonie und kommt zum Schluss, dass diese nach Prinzipien funktioniert habe, die schon im Kloster, und zwar im „monastery statute of Saint Joseph Volotsky“, 1503 zu finden gewesen seien. „Instead of the tyranny of the sovereign, the tyranny of the active; instead of a despotism of a person or of a principle, a despotism of a myriad of small sanctimonious bosses“ (ebd.: S. 122).

30 Naum Lagovier: *Svidetel' v našem ugovnom processe (prava, objazannosti i značenie)*, Moskva 1928 (izdatel'stvo NKVD).

31 Ebd.: S. 8f.

32 Ebd.: S. 9 [Ü.d.A.].

Der potentielle Zeuge, also derjenige, der den anderen und sich selbst rund um die Uhr beobachtet, der stets wachsam ist, ist ein „aktiver Zeuge“. Er wird nicht erst zum Zeugen, wenn ein Ereignis stattfindet, das er im Anschluss rapportiert. Er ist vielmehr in ständiger „Zeugenbereitschaft“, er muss hinsehen, denn wenn er etwas übersieht, wenn er nicht ausreichend aufmerksam ist, macht er sich selbst strafbar oder muss zumindest Selbstkritik üben als Konsequenz für seine Blindheit. Hier handelte es sich nicht mehr um ein juristisches Modell, sondern um ein gesellschaftliches: Der Zeuge wurde in der totalitären Gesellschaft zum Normalfall, jeder war potentieller Zeuge und sollte aktiver Zeuge sein.

Aber auch dabei galt: Das Bewusstsein ist stärker gewichtet als das Sehen selbst. Der Bewusstseinszeuge ist auch hier die Grundlage des aktiven Augenzeugen. Denn das Erkennen von Vergehen setzt das richtige (Rechts-)Bewusstsein voraus. Der Zeuge muss erkennen können, was die Wahrheit ist. Die Wahrheit ist nämlich nur dann ‚wahr‘, wenn sie der proletarischen Sache dient. So schrieb Lagovier, dass die Wahrheit, wenn diese etwa vor einem bourgeoisen Gericht dem Feind helfe, nicht die Wahrheit, sondern eine große Lüge sei. Wer als Zeuge dem Feind helfe, sei ergo kein „wahrer Zeuge“ (*pravdivyj svidetel'*), sondern ein Verräter und Provokateur.³³

Es ist nicht verwunderlich, dass die Rolle des aktiven Zeugen, der durch seine Zeugenschaft das Verbrechen nicht nur beobachtet, rapportiert und anzeigt, sondern in einigen Fällen überhaupt erst schafft, auch in den Agitgerichten gezeigt wurde. Dort freilich nicht in seiner zweifelhaften Rolle als Schöpfer von Verbrechen, sondern als wachsamer Beobachter. Im *Gericht über eine Delegierte (Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, 1928) etwa, das von der Autorin Božinskaja für ein städtisches Arbeiterpublikum verfasst worden ist, sind die Zeugen Mitbewohner der Kommunalka. Die Angeklagte, eine 40-jährige Arbeiterin und Delegierte mit Namen Zubareva, hat – laut Anklageschrift – ihre Kinder geschlagen und misshandelt. Neun Zeugen aus der Kommunalka sind vorgeladen, wovon sieben eindeutig belastende Aussagen machen. Dabei spielt nicht die Verletzung der Körper der Kinder eine Rolle, sondern das Stück zeigt, wie aktive Zeugenschaft auszusehen hat. Die Zeugen bezeugen ihr eigenes aktives Handeln, das auf die Beobachtung der Misshandlungen folgte: „VERTEIDIGER. Sagen Sie, Zeugin Usova, haben Sie, die bewussten Arbeiterinnen, sich bemüht, Zubarova so zu behandeln, dass sie versteht, wie man ein Kind erziehen muss und wie eine gewählte Delegierte sein sollte?“³⁴

Die Zeuginnen müssen – auch um sich nicht selbst strafbar zu machen – bezeugen, dass sie die internalisierte Norm der sowjetischen Gesellschaft aktiv einbringen und im Alltag antigesellschaftliches Verhalten aufdecken. Im Gegensatz zum sich dem Blick entziehenden Verbrechen wird diese Art von Zeugenschaft gerade als sichtbare aktive gesellschaftliche Partizipation gezeigt. Dieses Konzept von Augenzeugenschaft, zu dem die Zeuginnen vor Gericht aufgefordert wurden, basierte also nicht auf einem zufälligen und unbeteiligten Beobachten, sondern auf

33 Ebd.: 21.

34 N. Božinskaja: *Sud nad delegatkoj-rabotnicej*, Moskva und Leningrad 1928, S. 13 [Ü.d.A.].

einem wachsamen Schauen, Erkennen, Einschreiten und Denunzieren von antgesellschaftlichem Verhalten.

Ähnlich wurde aktive Zeugenschaft im *Gericht über einen Bücherschänder* (*Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig*, 1932) dargestellt. Der beste bzw. wirksamste Zeuge in diesem Fall ist derjenige, der selbst aktiv wird: ein Bibliotheksleser, der dem Bücherschänder auf die Schliche kommen will, indem er ihn zu Hause besucht und entlarvt. Dieses Prinzip der aktiven Zeugenschaft wird schließlich am Schluss des Stückes auch aus dem Publikum heraus unterstützt. Ein Zuschauer steht auf und sagt: „Wir selber, die Leser, müssen uns zur Verteidigung der Bücher erheben und müssen mit höchster Wachsamkeit unsere Bücher vor verschiedensten Verbrechern schützen. Ich rufe euch alle dazu auf.“³⁵

Das Konzept des aktiven Zeugen im Agittheater markiert eine doppelte Veränderung, eine zunehmende Juridifizierung des Alltags zum einen, zum anderen zeigt es – gerade in der eben zitierten Szene – den Übergang vom Zuschauer zum Zeugen: Niemand ist mehr nur Zuschauer, sondern immer schon potentieller Zeuge. Diese Zeugenwachsamkeit sollte das Publikum der Agitgerichte einüben. In Boris Sigals *Gericht über eine an der Verbreitung von Scharlach schuldige Mutter* (*Sud nad mater'ju vinovnoj v pasprostranenii skarlatiny*, 1925) wandelte sich der Zeuge Anisim, ein Heiler aus dem Dorf, schließlich zum Hauptangeklagten. Der Ankläger wandte sich am Ende des Gerichts mit folgendem Plädoyer ans Publikum: „Das hiesige Gericht konnte sich schon genügend vom Betrug überzeugen, mit dem die Aktivitäten des alten Anisim durchsetzt sind. [...] Das, so hoffe ich, sehen alle hier im Gericht Anwesenden, welche solche Anisime demaskieren und aus ihrem Umfeld verjagen werden.“³⁶

IV. (Anti-)Agitgerichte: Kritik am Zuschauer-Zeugen

Die Aktivierung der Zuschauer als Zeugen bzw. die Erziehung des Zuschauers zum Zeugen im Sinne einer allumfassenden Wachsamkeit ist der deutlichste Kritikpunkt, den man aus Gerichtsstücken herauslesen kann, die sich Ende der 1920er Jahre mit den Agitgerichten und mit der Juridifizierung der sowjetischen Gesellschaft auseinandersetzen. Man könnte geradezu von Anti-Agitgerichten sprechen, von Gerichtsstücken, die die gesellschaftliche Dynamik zwischen Bewusstsein, Wissen und Sehen entlarven. Zu diesen Stücken gehören etwa Sergej Tret'jakovs Diskussionsstück *Ich will ein Kind haben* (*Ja choču rebenka*, 1926/1927) und Andrej Platonovs *Die Dummköpfe an der Peripherie* (*Duraki na periferii*, 1928).

Tret'jakovs Gerichtsstück war beispielweise als Diskussionsstück konzipiert. Zur Diskussion stand die Frage, ob es gesellschaftlich legitim sei, wenn sich die Frau für

35 Boris Gerasimov: *Sud nad vinovnikom v umyšlennoj porče i zaderžke knig*, Moskva 1932, S. 16.

Übersetzung: Frölicher, Sasse: *Gerichtstheater. Gericht über einen Bücherschänder*, S. 136.

36 Boris Sigal: *Sud nad mater'ju vinovnoj v pasprostranenii skarlatiny*, Moskva 1925, S. 25 [Ü.d.A.].

ihren Kinderwunsch einen idealen Erzeuger und keinen Ehemann sucht. Das Publikum sollte spontan während und nach dem Stück über den Inhalt und die theatrale Umsetzung diskutieren. Eine klare ideologische Positionierung und ein eindeutiges und endgültiges Urteil im Namen des Volkes werden von Tret'jakov von vornherein verunmöglicht. Vielmehr sollten die Thesen des Stückes durch die Provokation unterschiedlichster Positionen die Diskussion als urteilsoffene Form ins Zentrum stellen. Der Zuschauer wurde so an die Vielzahl möglicher Perspektiven auf den Fall erinnert und sollte sein Urteil selbst fällen. Gerade der Wunsch nach Eindeutigkeit führt, so die These des Stückes, nicht zu einem ‚richtigen Sehen‘ der Dinge, sondern zum Ausblenden zentraler Konflikte. Im Grunde forderte Tret'jakov mit seinem Stück die Rückkehr des Politischen ins Theater, wenn man unter dem Politischen die grundsätzliche Aushandelbarkeit³⁷ kultureller Werte versteht. Das Beharren auf der grundsätzlichen Aushandelbarkeit und gleichzeitigen Urteilsoffenheit war 1928 jedoch nicht mehr möglich, das Politische war längst zur Fiktion der Diktatur geworden. *Ich will ein Kind haben* wurde nie aufgeführt, und in einer Repertoirekommissionssitzung legte man Tret'jakov gar nahe, das Stück als Hygieneaufklärungsstück umzuschreiben, damit der Zuschauer am Schluss das ‚richtige‘ Urteil fälle.³⁸

Auch Andrej Platonovs Anti-Gerichtsstück *Die Dummköpfe an der Peripherie* kam nicht zur Aufführung und wurde erst nach der Perestroika erstmals publiziert. Die Thematik ist ähnlich, auch bei Platonov geht es um das Recht auf ein Kind: Der Vater ist nicht bereit, für ein weiteres Kind Unterhalt zu zahlen, er will seine Frau zur Abtreibung zwingen. Die für den Schutz von Mutter und Kind zuständige Kommission verfügt, dass die Frau gebären muss. Daraufhin verklagt der Vater die Kommission zur Zahlung von Alimenten und bekommt Recht. Im Unterschied zu Tret'jakov, der die Diskussionskultur der frühen 1920er Jahre und den spontanen Einbezug des Publikums zumindest im Theater wieder aktivieren will, ist Platonovs Stück nur noch eine Parodie auf die zunehmende Juridifizierung der Sowjetunion. In Platonovs Version versagt das Gericht. Denn sowohl die zahlreichen Kommissionen, die Sitzungen abhalten, als auch das Volksgericht, welches im zweiten Akt des Stückes tagt, sind maßlos überfordert. Das Gesetz, auf das sich ständig alle beziehen, bleibt etwas höchst Abstraktes und gänzlich Unbekanntes. Anstatt Transparenz und Ordnung stiften die Gesetze und Gerichte Chaos und Verwirrung. Selbst das Aktivwerden der Zuschauerfiguren im Stück produziert bloß Aggression und Unordnung. Und die potentiellen Zeugen schaffen in diesem Gericht keine Evidenz, vielmehr versuchen sie aus Angst, sich als Zeugen selbst schuldig zu machen, ihre eigene Involviertheit in den Fall zu negieren. Entweder verstummen sie oder sie sprechen unaufhörlich, jedoch nie zum eigentlichen Fall. Im großen Durcheinander ist eine Verhandlung der eigentlichen Frage unmöglich, das Gericht verlässt fluchtartig den Saal. Trotzdem muss es ein Urteil fällen, was unter diesen Umständen aber alles andere als trans-

37 Vgl. Oliver Marchart: *Die politische Differenz*, Frankfurt am Main 2010.

38 Vgl. „Bericht über die Sitzung der Hauptrepertoirekommission des Mejerchol'd-Theaters (1928)“, in: Fritz Mierau: *Sergej Tretjakow. Brülle, China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke*, Berlin 1976, S. 184f.

parent und nachvollziehbar ist. Das Gericht zeigt: Weil alle Beteiligten unfähig sind, zu handeln, wird die Sprache, die sowohl im Urteil als auch in der Zeugenrede ihre performative Kraft entfalten kann, zum einzigen wirkungsmächtigen Instrument.

Zu den Anti-Gerichten oder zumindest kritischen Gerichtsstücken könnte man auch Bertolt Brechts *Maßnahme* (1930) und Nikolaj Evreinovs *Schritte der Nemesis* (*Sagi Nemezidy*, 1939) zählen. Auch ihnen geht es um die Bewusstwerdung des zeitgenössischen Zeugenmodells. Sie zeigen, wie der Zeuge jederzeit zum Täter werden kann. Brechts *Maßnahme* könnte man in diesem Sinn geradezu als Kontrapunkt zur Gerichtslogik der sowjetischen Agitgerichte lesen, obwohl wir nicht wissen, ob er mit diesen Stücken je in Berührung gekommen ist. In der *Maßnahme* wird die Ermordung eines jungen Genossen zwecks Einhaltung der Disziplin vors Gericht gebracht. Die angeklagten Genossen stehen vor einem Parteitribunal, das durch einen Massenchor gebildet wird – eine Szene, die sich ohne weiteres vom Ort des Geschehens in China auf die junge Sowjetunion übertragen lässt. Auch die Anspielung auf den zentralen Plot der Agitgerichte, den Weg zur Bewusstheit, ist offensichtlich. Diesmal steht aber kein Ungestümer vor Gericht, sondern dessen Mörder. Brechts Frage lautet: Darf man also einen, der noch ungestüm ist und die Sache als solche aus dieser Ungestümheit heraus gefährdet, umbringen? Das zu erwartende Urteil des Parteitribunals zitiert die gängige Urteilspraxis, die mordenden Genossen bekommen Recht.³⁹ Beim Urteil versetzte Brecht das Publikum in eine heikle Zeugen-Position. Es wurde Zeuge eines Urteils, das es verurteilen muss, um nicht selbst zum passiven Täter zu werden.

In eine ähnliche Position versetzte auch Nikolaj Evreinov das Publikum in *Schritte der Nemesis*. Das Stück basiert auf den Protokollen der Moskauer Schauprozesse (1936-1938), mit Hilfe derer Stalin seine ehemaligen Weggefährten aus dem Weg geräumt hatte, indem er sie zu Konterrevolutionären erklärte und erschießen ließ. Evreinov schrieb dieses Stück im Pariser Exil. Seine Idee ist es, das Theater der Schauprozesse zu entblößen, indem er sie auf die Bühne des Theaters holt. Aber auch sein Stück bleibt wie das von Tret'jakov und Platonov in der Schublade, bis heute wurde es nicht aufgeführt.

Um das Theater der Schauprozesse offenzulegen, lässt Evreinov nicht die Angeklagten, sondern die Drahtzieher der Prozesse am Schluss ein Geständnis ablegen. Die Figur des Genrich Jagoda, Organisator des 1. Schauprozesses und schließlich Hauptangeklagter im 3. Schauprozess, erklärt:

„Ja und nicht nur ich schauspielerte in dieser Weise, sondern fast alle, angefangen bei Stalin... Sehen Sie sich nur etwas genauer an, was jetzt auf der Bühne Russlands vor sich geht! Alle Macht-Habenden agieren unter Pseudonymen, wie im Theater, tragen Masken, benutzen Hintertüren, simulieren die treuen Untertanen ihrer Majestät der Partei und scharwenzeln um ihre Führer herum, denen sie

39 Vgl. Günter Hartung: „Lehrstück im historischen Kontext“, in: Inge Gellert, Gertrud Koch, Florian Vaßen (Hg.): *Maßnahmen. Bertolt Brecht/Hans Eislers Lehrstück Die Maßnahme* (Theater der Zeit, Recherchen 1), S. 165-173, hier: S. 168f.

zu gern ein Bein stellen würden, um sie in die Keller der Lubjanka zu befördern. Überall nur Komödie: die Komödie des Dienstes am Volk.“⁴⁰

Allerdings geht es Evreinov nicht nur um das offensichtliche Theater (Geständnisse wurden erzwungen und von den Angeklagten aufgesagt, Gerichtsverhandlung wurde geprobt, im Publikum saßen „spontane“ Zuschauer), sondern auch um die Rolle der Zuschauer als Zeugen in diesem Spiel. Jagoda gibt im Stück auch zu verstehen, dass es für ein solches Theater Publikum braucht: „JAGODA (*spöttisch*). Ja, was denn! Man wird sich ja nicht für umsonst vor einem Volk verrenken, das derartige Vorstellungen duldet!“⁴¹

In Evreinovs Verarbeitung der Schauprozesse wird das Publikum nicht nur als sekundärer Zeuge konzipiert, dem die in den Geständnissen offengelegten Verbrechen vor Augen geführt werden. Der Zuschauer wird vor allem Zeuge seiner eigenen Fehlrezeption und seiner Rolle als Zuschauer, der in den eigentlichen Schauprozessen die Funktion des Augenzeugen der Schuld (Sehen und Hören der Geständnisse) übernommen hatte. Die Schlusszene verkehrt die gesamte Rezeption des Stückes, sie stellt sie als falsch dar. In dieser Rezeptionsverschiebung liegt der Clou des Stückes, ein Moment von Revision, der das bei den Schauprozessen Gehörte, das Dargestellte, als Lüge erscheinen lässt. Vielleicht kann man diesen Moment, diesen Effekt von Evreinovs Stück tatsächlich als Moment der Evidenz bezeichnen, als Moment, in dem die zu Zeugen gemachten Zuschauer ihre Fehlrezeption, ihr falsches Sehen, direkt vor Augen gestellt bekommen.

Tret’jakov, Platonov, Brecht und Evreinov adressierten ihre Gerichtsstücke an die Rezeptions- und Urteilsfähigkeit der Zuschauer. Sie sollten entweder Urteile selbst fällen oder ihre Rolle als präfigurierte Zeugen hinterfragen. Damit rüttelten alle vier an den Grundfesten des durch den Bewusstseinszeugen ins Spiel gebrachten sowjetischen Seh- bzw. Wahrnehmungsmodells. Sie zweifelten an dem rezeptivem Vermögen des Publikums, das durch das ‚richtige‘ Bewusstsein verschleiert und eingetrübt war. Die Stücke zeigen aber die Sehnsucht nach einem Theater, zumindest ist dies bei Tret’jakov und Brecht der Fall, das den Zuschauer aus der kollektiven Zuschauer- und Zeugenschaft lösen und für seine Taten, sein Sehen und Bezeugen, wieder individuell verantwortlich machen will.

V. 1986: Gerichtstheater der Perestroika

1986, zu Beginn der Perestroika, holte der Theatermacher Michail Šatrov in seinem Stück *Diktatur des Gewissens* (*Diktatura sovesti*) das Gerichtstheatergenre aus den verstaubten Archiven zurück ins Theater. Zu diesem Zeitpunkt waren die Agit-

40 Nikolaj Evreinov: *Die Schritte der Nemesis*, aus dem Russischen von Regine Kühn, Sylvia Sasse (Hg.) (in Vorbereitung). Nikolaj Evreinov: *Šagi Nemezidy* (*Ja drugoj takoj strany ne znaju...*). *Dramatičeskaja chronika v šesti kartinach, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-1938)*, Paris 1956, S. 81.

41 Ebd.: S. 82.

gerichte der 1920er Jahre längst in Vergessenheit geraten. In Erinnerung blieb hingegen die Theatralisierung des Gerichts, nicht nur in den Schauprozessen der 1930er Jahre, sondern auch in jenen Prozessen, die gegen Schriftsteller in den 1960er Jahren geführt worden sind. Als wollte man sich nicht an die theatralen Wurzeln der eigenen Justiz erinnern, war das Genre aus dem kulturellen Gedächtnis der Sowjetunion verschwunden und fand in Theaterencyklopädien oder Geschichtsbüchern kaum noch Erwähnung.

Mit seinem Stück wollte Šatrov nochmal an die Anfänge zurück, an die Anfänge der Sowjetunion und an experimentelle Formen des Theaters, die seit den 1930er Jahren beinahe undenkbar waren. Ob ihm die kritischen Stücke von Treťjakov, Platonov und Evreinov bekannt waren, ist nicht zu ermitteln, im Fall von Platonov und Evreinov ist es aber unwahrscheinlich. Dass sich Šatrov jedoch mit den Agitgerichten auseinandersetze, ist offensichtlich.

Šatrov entwirft in *Diktatur des Gewissens*, das man auch *Diktatur des Bewusstseins* nennen könnte, ein Stück im Stück: In der ersten Szene finden junge Journalisten einer Jugendzeitung eine alte *Pravda* aus dem Jahre 1920 und darin den zu Beginn unseres Artikels zitierten Bericht über das *Gericht über Lenin*. Sie entschließen sich, das *Gericht über Lenin* zu reinszenieren. Šatrov zitiert in seinem Stück nicht nur den originalen Pravdabericht vom 22. April 1920, sondern lässt seine Protagonisten auch ein fiktives Skript des *Gerichts über Lenin* im Archiv finden. Auf die Echtheit des Dokuments kommt es Šatrov jedoch nicht an, er erfindet vielmehr eine eigene Version des *Gerichts über Lenin*. Diese Version lässt er im Stück von den Figuren bearbeiten, d.h. aktualisieren. Dabei wird schnell klar, dass es Šatrov nicht um eine bloße Reinszenierung des historischen Genres geht, vielmehr macht er aus dem Stoff ein metaepisches Gerichtstheater. Ihm schwebt das Gericht als offener Raum, als Raum der Diskussion vor, in dem auch das *Gericht über Lenin* selbst verhandelt wird. Mit seiner Lesart zwingt er das *Gericht über Lenin* ansatzweise zu dem hin, was es laut *Pravda* sein wollte: eine echte Diskussionsveranstaltung.

Šatrov nimmt auch das im Gerichtstheater der 1920er Jahre erarbeitete Zeugenmodell auf. Der Auftritt der ersten Zeugen bei den Proben zum Stück im Stück wird durch die Journalisten Svetlana und Krymov folgendermaßen eingeleitet:

„SVETLANA. [...] Da liegen die Requisiten [...]. Wird ein Zeuge aufgerufen, nimmt er seinen Rollentext, von hier irgendwelche Klamotten – eine Jacke oder einen Hut – und legt los. Entsprechend seiner Fähigkeiten und seiner Überzeugung.
KRYMOV. Ja, ja, aber jede Seite kann mit Zeugen anrücken, die keiner kennt, sozusagen ‚Eigeninitiative‘.“⁴²

Šatrov spricht damit die zentralen Merkmale von Zeugenschaft in der Sowjetunion an, die in den Agitgerichten der 1920er Jahre erarbeitet wurden. In seinem Stück

42 Michail Schatrow: „Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen“, in: *Theater der Zeit*, 42/10 (1987), S. 48. Russisches Original: Michail Šatrov: „Diktatura sovesti. Spory i rasmyšlenija vosem'desjat šestovo goda v dvuch častjach,“ in: ders.: *Tvorčestvo, žizn', dokumenty. Sočinenija v 5 tomach*, tom tretij, Moskva 2006, S. 140.

vereinen sich in der Figur des Zeugen Wissen, Bekennen und aktive Zeugeninitiative auf eine paradoxe Art und Weise: Der Zeuge soll gemäß seiner Fähigkeit und Überzeugung sprechen, er soll spontan auftreten, auf ‚Eigeninitiative‘, und trotzdem spricht er nach einem vorgefertigten Text. Damit bringt er gerade die (theater-)historische Dimension und juridische Paradoxalität des Bewusstseinszeugen und der Zeugeninitiative auf die Bühne.

Šatrov problematisiert die sowjetische Idee von Zeugenschaft, indem er ständig die Frage stellt, wer eigentlich spricht. Er konzipiert Zeugen, die sich stets neu entscheiden müssen, ob sie als Figur, als Schauspieler oder als sie selbst sprechen.

„LULATSCH. Na schön, aber du persönlich, wie denkst du darüber?

ONKEL LJOSCHA. Genau so denke ich. [...]

SCHAUSPIELER, DER DEN LULATSCH GESPIELT HAT. Denkst du wirklich so, oder steht das auch in deinem Text. Komm schon, nimm den Schnurrbart ab. So. Jetzt antworte. (*Abschnitt für schauspielerische Improvisation*)

SCHAUSPIELER, DER DEN ONKEL LJOSCHA GESPIELT HAT. Wer soll antworten.

SCHAUSPIELER, DER DEN LULATSCH GESPIELT HAT. Wer bist du denn?

SCHAUSPIELER, DER DEN ONKEL LJOSCHA GESPIELT HAT. Ich? Journalist. Aha, jetzt verstehe ich. Schauspieler.

SCHAUSPIELER, DER DEN LULATSCH GESPIELT HAT. Also antworte als Schauspieler.

SCHAUSPIELER, DER DEN ONKEL LJOSCHA GESPIELT HAT. Ich mag Tschchow.

SCHAUSPIELER, DER DEN LULATSCH GESPIELT HAT. Was hat Tschchow hier zu suchen?“⁴³

Dabei wird vor allem deutlich, dass zwei Formen eines Zeugenverhaltens miteinander in Konkurrenz treten, einmal die von der Rolle, vom Skript geforderte, und einmal die Idee eines eigenen, authentischen, nicht ideologischen Sprechens, die in der Perestroika mit einem gewissen Pathos vertreten wird. Im Stück führt aber das Nebeneinander dieser drei Sprechweisen weder zu einem Glauben an die mögliche Authentizität der Rede, noch zu einer Verdammung des Sprechens in vorgegebenen Rollen, sondern zu einer Einsicht, dass die Evidenz der Rede nicht nur von ihrer rhetorischen Leistung abhängt (egal ob Rhetorik verbergend oder nicht), sondern von der Person und deren Ort des Sprechens. Angesprochen auf die Absurdität seiner Argumente sagt der ‚Oberste Aktentaschenträger‘, ein Parteibürokrat: „Ach was, Argumente. Wichtig ist, wer sie hervorbringt.“⁴⁴

Šatrovs Stück zeigt auf die instituierte Macht der Rede. Zeugenrede ist nicht an sich evident, sondern es gibt Redegattungen und Sprechweisen der Evidenzerzeugung, die institutionell verankert sind und aus dieser institutionellen Verankerung ihre Wirkmacht entfalten. So entdecken die schauspielernden Journalisten auch, dass es wirksamer sein kann, ihre eigene Zeugenschaft unter der Maske eines anderen auszudrücken, insbesondere unter einer Maske, die ihrem Gesagten Autorität verleiht. Außerdem hinterfragen sie auch das in der Sowjetunion vertretene Kon-

43 Ebd.: S. 54. Russ. Original, S. 168.

44 Ebd.: S. 55. Russ. Original, S. 172.

zept von Wahrheit, das die Konzeption des Bewusstseinszeugen enthält. Als der Zeuge Churchill nach seiner Meinung gefragt wird, antwortet stattdessen der Schauspieler, der Churchill spielt: „Ich würde herzlich gern stets die Wahrheit sagen, wenn das keine negativen Folgen für mich hätte. Ich bin überzeugt, dass hier die Wurzel des Problems liegt.“⁴⁵

Šatrovs Verfahren des Rollentauschs zielt auf einen Rezeptionseffekt: Als Zuschauer des Stückes (weniger als Leser des Stückes) verliert man irgendwann die Übersicht über die Zuordnung der Stimmen und Personen, und man kann nicht mehr erkennen, wer als wer spricht. Die Zeugenrede existiert unabhängig von der Person des Zeugen und wird dadurch befreit von der mit der Position und Institution implizierten Macht. Sie als evident und „evidence“ (im Sinne des Beweises) zu betrachten, wird so ganz auf das Urteilsvermögen des Zuschauers übertragen. Bezeugen und Beurteilen wird geradezu aneinander gekoppelt, und somit wird auch verdeutlicht, dass es keine rezeptiven Vorgänge gibt, die nicht immer schon Interpretationen und Urteile implizieren. Ganz im Gegenteil: Evidenz wird als reines Rezeptionsmodell dargestellt.

Wenn, wie in Šatrovs Stück, die Zuschauer so stark auf die eigene Beobachtung, das Sehen, Hören und Urteilen zurückgeworfen werden, wenn die Zeugenschaft keinen Halt in einem institutionalisierten Sprechen oder einem ideologischen Standpunkt findet, dann macht es den Anschein, als würde Šatrov so etwas wie das Gegenteil eines Bewusstseinszeugen konzipieren. Was aber kann das Gegenteil eines Bewusstseinszeugen sein? Die Anti-Agitgerichte, zu denen wir auch Šatrovs *Diktatur des Gewissens* zählen, machen zwar auf ganz unterschiedliche problematische Aspekte des Bewusstseinszeugen aufmerksam, wie er in den Agitgerichten und in der sowjetischen Gesellschaft konzipiert wird, aber sie sind nicht so naiv anzunehmen, dass es Zeugenschaft ohne Bewusstsein gebe. Sie zeigen zwar, was es bedeutet, wenn das Bewusstsein höher gewichtet ist als die visuelle und auditive Wahrnehmung. Aber sie stellen dem aktiven durch ein gemeinsames Bewusstsein kollektivierten Zeugen nicht einfach einen individuellen Zeugen gegenüber, dessen Zeugenschaft frei von ideologischen Vorannahmen oder jenseits von Perspektive ist. Sie wollen vielmehr darauf aufmerksam machen, dass das Bewusstsein, die Vorannahme, die Perspektive etc. als Merkmal von Zeugenschaft einkalkuliert werden müssen.⁴⁶ Tret'jakov hatte deshalb auch ein Stück konzipiert, über das seine

45 Ebd.: S. 61. Russ. Original, S. 201f.

46 Der „Bewusstseinszeuge“ wird in der sowjetischen Rechtsprechung durch den „Wirkungszeugen“, der im kritischen Gerichtstheater jedoch eine weitaus geringere Rolle spielt, ergänzt. Mit dem Wirkungszeugen ist noch ein weiteres Modell von Zeugenschaft in Diktaturen angesprochen. Der Wirkungszeuge bezeugt in der Regel die schädliche, konterrevolutionäre Wirkung von Literatur oder Kunst durch seinen Körper (Verletzung der Gefühle, Schock, Trauma). Der Wirkungszeuge erübrigt hermeneutische Debatten vor Gericht, man kann sogar sagen, dass Wirkung (perlokutionäre und illokutionäre Wirkung von Sprechakten) bzw. Performativität Hermeneutik vor Gericht zu ersetzen beginnt. Aber auch der Wirkungszeuge ist ein Bewusstseinszeuge, auch ihm wird durch ideologische und neuerdings religiöse Vorannahmen zum ‚richtigen‘ Sehen verholfen. Dazu ausführlich: Sandra Frimmel: *Kunsturteile*.

Zuschauerzeugen mit möglichst unterschiedlichen Standpunkten diskutieren sollten. Er wollte geradezu einen Streit verschiedener Bewusstseine, eine in Bachtins Sinn dialogische Theater-Struktur. Evreinov ging den umgekehrten Weg. Er wollte seine Zuschauerzeugen gerade der manipulativen Macht der Ideologie aussetzen. Erst am Schluss des Stückes verstehen die Zuschauer-Zeugen, dass sie auf das Theater reingefallen sind, dass das, was sie beobachtet und gesehen haben, ein Schauspiel war. Erst wenn sich der Zeuge dieser Manipulierbarkeit bewusst wird, ist er auch in der Lage, mediale und performative Präfigurationen einzukalkulieren. Das Gegenteil von Bewusstseinszeugen sind also nicht Zeugen, die ideologiefrei bezeugen, sondern solche, die wissen, dass ihre Zeugenschaft immer auch von Vorstellungen, Überzeugungen oder Standpunkten und von einer Fremdregie geleitet sein kann.

Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika, Wien, Köln, Weimar 2015; Sylvia Sasse: „Den Staat an seine Gesetze erinnern. Dissidenz als Wissen vom Recht“, in: *Wissen, was Recht ist*, Monika Dommann und Svenja Goltermann (Hg.), Zürich 2015.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

HEIKE SCHLIE

Abb. 1 Peter Paul Rubens, Michielsen-Epitaph, um 1617/18, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (William Aerts (Hg.), *The Cathedral of Our Lady in Antwerp*, Antwerpen 1993, S. 216)

Abb. 2 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Innenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

Abb. 3 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Außenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

Abb. 4 Urne der Brüder Clodius, 1. Jahrhundert, Rom, Vatikanische Museen (Archiv der Verfasserin)

Abb. 5 Peter Paul Rubens, Rockox-Epitaph, Innenansicht, 1613 bis 1615, Öl auf Holz, 234 x 145 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Christopher White, Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart, Zürich 1988., Abb. 117)

Abb. 6 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Thomasprobe (Der ungläubige Thomas), um 1600, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci (Kat. Ausst.: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Berlin/ Rom 2001, S. 279)

Abb. 7 und 8 (Fotos: Verfasserin)

Abb. 9 Peter Paul Rubens, Coup de Lance, 1620, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Bosch-Abele, Susanne, Kreuzigung, Berlin 2005, S.141)

Abb. 10 Peter Paul Rubens, Geisselung, um 1617, Antwerpen, Pauluskirche (Frans Badouin: Pietro Paolo Rubens, Königstein im Taunus: Langewiesche 1977 [niederl. 1977], Abb. 84.

GIANNA FRÖLICHER, SYLVIA SASSE

Abb.1: o.A., „Rabočaja žizn'. Sud nad Leninym“, *Pravda*, 22. April 1920, S. 2.

Abb.2: N. Glebova, *Sud nad delegatkoj: delo po obvineniju delegatki Tichonovoj, ne vypolnivšej svojego proletarskogo dolga*, Moskva, Leningrad 1926 (Gericht über eine Delegierte: Fall der Anklage der Delegierten Tichonova, die ihre proletarische Pflicht nicht erfüllt hat).

Georgij Lebedev, *Sud nad trechpol'em*, Moskva 1924 (Gericht über die Dreifeldwirtschaft).

Boris Sigal, *Sud nad babkoj-znacharkoj*, Moskva 1926 (Gericht über eine alte Kurpfuscherin).

Vasilij Grigor'ev, *Sud nad desertirom pochoda za urožaj*, Moskva, Leningrad 1929 (Gericht über einen Ernte-Deserteur).

MARKUS RAUTZENBERG

Abb. 1 Chris McCaw, Sunburned GSP#65 (Nevada), 2007. 16«x20«, Einzelstück,
Negativ auf Gelatine-Silberpapier, Privatsammlung

Abb. 2: Bildschirmfoto, DVD: *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Großbritannien
1966

Abb. 3 und 4: Bildschirmfotos, DVD: *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Groß-
britannien 1966