

Doris Pichler (Graz)

## **Medium Gericht / Medium Theater. Milo Raus Gerichtsperformances als alternative Instanz**

The paper explores the connection between the courtroom and the theatre and drama. By analysing their special media character it will be shown how the courtroom can be seen as a theatre and how the courtroom trial follows procedures similar to a drama and its performance. The connection between courtroom, trial and theatre has a long tradition and will be explained by referring to the most important theorists in the field, namely Cornelia Vismann and Thomas Seibert. The further focus of this paper will then be on a very peculiar connection between courtroom and theatre, namely on the courtroom performances by Swiss playwright Milo Rau. A detailed analysis of his *Moscow trials* shows how real legal matters can be renegotiated in a semi-fictional format.

### **1 Gericht und Theater**

Denkt man über die Wechselbeziehung zwischen Medien und Recht nach, drängt sich die Verbindung zwischen Gericht bzw. Gerichtsverhandlung und dem Theater bzw. der Theaterraufführung besonders auf. Die Verbindungslinien sind vielfältig und unterschiedlich: Zum einen begegnen sich Theater und Gericht im sogenannten Gerichts-drama, für das Aischylos mit *Die Eumeniden* Pate steht und das eine schier unendliche Anzahl an Nachahmern hat, allen voran das häufig zitierte Beispiel *Der zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist. Ist Gericht und Rechtsprechung im Gerichts-drama Thema, können auf einer allgemeineren Ebene das Theater und das Drama als Ort höherer Gerichtsbarkeit gesehen werden. So beschreibt Schiller in "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" das Theater als den präferierten Ort der Wahrheitsfindung und daher als *die* moralische Instanz. Als Ort der Öffentlichkeit und Mündlichkeit hat die Theaterbühne der Gerichtsbühne (aber auch dem geschriebenen Text) im 18. Jahrhundert ein wesentliches Element voraus, nämlich das der Unmittelbarkeit:

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gerichte sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. [...] Kühne Verbrecher, die längst schon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. [...] So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als todter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze. (Schiller 1967: 823)

Der seit Aristoteles dem Theater zugeschriebene didaktische Nutzen in Verbindung mit der inhaltlichen Vorliebe vieler Dramen für Gerichtsthemen trifft sich in einer modernen, extremen Form des Gerichtstheaters, nämlich im sogenannten, v.a. in den USA praktizierten, *legal theatre* oder *justice theatre*. Diese Aufführungen fiktiver Gerichtsprozesse sollen vor allem Menschen mit geringerem Bildungsstand mit juristischen Themen (wie z.B. Schuldrecht, Mietrecht, Fragen der häuslichen Gewalt etc.) vertraut machen und sie über ihre Rechte und Pflichten aufklären.

Aber nicht nur die Formel "Gericht *im* Theater" ist relevant, sondern auch umgekehrt: das Gericht *als* Theater, vor allem wenn vom theatralen Charakter des Gerichts gesprochen wird. Diese "Theatralität" des Gerichts kann zum einen negativ konnotiert sein, wenn damit primär "Inszenierung", "Manipulation", "etwas vorspielen" gemeint ist. Dies wird in folgendem Zeitungsausschnitt über eine Gerichtsverhandlung aus der *Berliner Morgenpost* vom 17.12.2015 ersichtlich:

"Sie müssen hier nicht Theater machen", sagt der Vorsitzende Richter recht früh in der Verhandlung in Richtung Johnny Eisenberg. Seiner Aufforderung wird an diesem Dienstagvormittag im Landgericht am Tegeler Weg nicht Folge geleistet werden. Die Anwälte der beiden Parteien zeigen ein schönes Schauspiel, schlagfertig, rhetorisch stark und bei aller Freude an der eigenen Darstellung mit Hingebung um die Sache ringend. Man hätte auch umstandslos Eintritt für die Gerichtsverhandlung bezahlt. (Wulff 2015)

Mithilfe der Theatermetaphorik wird das Gericht hier zum bloßen Spektakel degradiert, denn mit "Schauspiel" meint und beklagt der Journalist ein Fehlen der Ernsthaftigkeit, die einem Rollenspiel und bloßer (Re-)Präsentation Platz macht.

Wenn allerdings Rechtstheoretiker<sup>1</sup> wie Cornelia Vismann, Thomas-Michael Seibert oder Dirk Fabricius auf die "theatrale Seite des Gerichts" verweisen – Vismann (2011: 8) spricht von einem "theatralen Dispositiv" und einer "unhintergehbaren theatralen Dimension" des Gerichts – wird damit keine Wertung ausgedrückt, die dem Gericht dessen Ernsthaftigkeit und Verbindlichkeit absprechen soll; vielmehr dient die Metapher des Theaters zur Illustration wesentlicher Merkmale und Funktionsweisen einer Gerichtsverhandlung.

So erinnert zum einen der Ort und die räumliche Situation an das Theater: ein bühnenartiger Verhandlungsplatz, gegenüberliegend der Zuschauerraum. Die "Bühne" wird von "Charakteren" mit fixer Rollenzuordnung eingenommen: Rich-

---

<sup>1</sup> Wenn ich hier und im Folgenden – aus ökonomischen Gründen und aus Gründen der Lesbarkeit – lediglich die männliche Form nenne, sei sowohl die weibliche als auch die queere Form mitgemeint.

ter, Staatsanwalt, Anwalt, Angeklagter etc. – ein Vergleich mit einem Stegreiftheater nach dem Muster der *commedia dell'arte* drängt sich auf. Die Richterrolle sticht dabei besonders hervor, da diese als Art Regisseur die Informationen bündelt, "Auftritte" bestimmt und klar definierte Aufgaben und Kompetenzbereiche hat (vgl. Seibert 2016: 132). Der Zuschauerraum wird üblicherweise von einem Publikum eingenommen, das eine rein passive Beobachterrolle hat (wie bei einer klassischen Theateraufführung), und – so sieht es die Strafrechtslehre vor – durch das Zusehen "geläutert" werden soll (vgl. Fabricius 2012: 70).

Neben diesen offensichtlichen Parallelen zwischen Theater und Gericht macht Vismann auch das performative Moment einer Gerichtsverhandlung stark. Ähnlich wie bei einer Theateraufführung geht es bei einer Gerichtsverhandlung um die Unmittelbarkeit, um das "Hier und Jetzt", das in derselben Form nicht wiederholbar ist. Dabei ist das wesentlichste theatrale Moment einer modernen Gerichtsverhandlung ihre Mündlichkeit. Vor Gericht muss und soll eine Tat in Wort gefasst werden. Das Gericht bietet also, in der Terminologie von Vismann, einen symbolischen Raum, der zur Wiederaufführung der Tat dient:

Das Stück, das auf der Bühne des Gerichts gegeben wird, gehorcht daher nicht den Regeln der getreuen Abbildung. Es unterliegt – angefangen von den architektonisch vorgegebenen Blickachsen bis hin zur festgelegten Redeordnung vor Gericht – den Anforderungen der symbolischen Ordnung an Darstellbarkeit. [...] Was auf der Gerichtsbühne entsteht, ist etwas Neues, eine Erzählung über das, was sich zugetragen hat. Diese Übertragung eines Geschehens vom realen Ort, dem Tatort, auf die hochartifizielle Bühne des Gerichts macht aus der Tat ein Ereignis in der Sprache. (Vismann 2011: 32f.)

Diese These vertritt auch Luhmann, der ähnliches mithilfe des Spielbegriffs illustriert. Ein Gerichtsverfahren ist eine "institutionalisierte Übung", die sich innerhalb eines genau definierten Spielraums bzw. Spielrahmens entfaltet:

Im Verfahren müssen alle Beteiligten einander laufend wechselseitige Rollen zumuten, einander ihre Rollen bestätigen und einander Verhaltensstützen geben, die es ermöglichen, daß jeder in seine Rolle kommt und auch bei zugemuteten Belastungen in seiner Rolle bleibt. Besonders dem Richter obliegt es, dafür zu sorgen, daß alle Beteiligten auch für schwierige, riskante, peinliche, herzerreißende Kommunikation einen sicheren Verhaltensrahmen besitzen [...]. (Luhmann 1969: 86)

Die Funktion dieses Rollenspiels liegt dann darin, "[...] daß man durch Verstrickung in ein Rollenspiel die Persönlichkeit einfangen, umbilden und zur Hinnahme von Entscheidungen motivieren könne." (ebd.: 87) Das Gericht funktioniert also wie eine Art *possible world*, um einen Begriff der Fiktionstheorie zu bemühen, in

dem Sinne, dass es sich um ein klar umrissenes abgegrenztes System ("Welt") handelt; Vismann (2011: 37) spricht von einer "abgegrenzten zweiten Realität" mit einem definierten Anfang und Ende, bei der man nicht nur das Leben eines anderen (als tatsächlich externer Zuschauer), sondern auch Zuschauer seines eigenen Lebens werden kann. Baratta (1998: 147) hat dies mit der Formel "[s]ie spielen ihre Rolle und sehen sich spielen" zusammengefasst.

Das Nach- und Vorspielen als Hauptfunktion einer öffentlichen, mündlichen Gerichtsverhandlung hat beinahe therapeutische Zwecke, wie Vismann am Beispiel Louis Althusser's illustriert. Nach dem Mord an seiner Ehefrau wurde Althusser mit einer Psychose in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert und musste sich nicht vor einem Gericht verantworten. Die fehlende Möglichkeit der Rechtfertigung vor Gericht kompensierte er in seinem autobiographischen Text *L'avenir dure longtemps* (1985):

Wahrscheinlich wird man es anstößig finden, daß ich mich, nach der Tat, die ich begangen habe, nicht ins Schweigen schicke, so wie man auch die Verfahrenseinstellung anstößig finden wird. [...]. Wäre mir dieser Vorteil aber nicht zugutegekommen, hätte ich vor Gericht erscheinen müssen. Und wenn ich vor Gericht hätte erscheinen müssen, hätte ich auch erwidern müssen. Dieses Buch ist eben die Erwidern, zu der ich sonst gezwungen gewesen wäre. Und alles, was ich verlange, ist, daß man sie mir zubilligt; [...] Wohl gemerkt, ich bin mir bewußt, daß die Erwidern, die ich hier versuche, weder den Regeln eines Auftritts in einem Verfahren, das nicht stattgefunden hat, noch der Form entspricht, die es befolgt hätte. Gleichwohl frage ich mich, ob das vergangene und für immer vergangene Versäumnis eines Auftritts vor Gericht, seiner Regeln und seiner Form, letztlich nicht noch deutlicher vor Augen führt, was ich der öffentlichen Beurteilung und ihrer Freiheit vorlegen möchte. (Althusser 1992: 21)

Althusser ist sich hier selbstverständlich des Privilegs bewusst, diese Nacherzählung freiwillig und in einem verantwortungsfreien Raum abgeben zu können. Er kompensiert aber damit genau das, was Vismann mit der – aus einer zugegebenermaßen etwas idealisierenden Sichtweise – Aufgabe des Gerichts meint: "Jeder muss eine Stimme bekommen." (Vismann 2011: 25)

Neben dem theatralen, bestimmt aber auch – einmal mehr, einmal weniger – das sogenannte agonale Dispositiv die Rechtsprechung. Im agonalen Dispositiv, zurückgehend auf die griechische Arena, zeigt sich der Moment des Wettkampfes und des Entscheidens. Anders als beim theatralen Dispositiv haben in einer nach agonalen Kriterien funktionierenden Gerichtsverhandlung die Zuschauer eine konstitutive Funktion. Sind diese Kriterien überdominant, fallen sie (meist) aus der ordentlichen Gerichtsbarkeit des europäischen Rechtssystems heraus und wir haben

es mit Sonderformen wie dem Tribunal und dem Schauprozess zu tun, die die inhärent theatrale Dimension jedes Gerichts zum Exzess treiben (vgl. Vismann 2011: 146–152). Über das unverhältnismäßig Spektakelhafte in Form von direkt gezeigter Emotionalität (auch im Publikum), Involviertheit der Medien, Dominanz von bildlichen Beweisen etc. wird daher vor allem in Bezug auf Prozesse wie den Moskauer Prozessen der 1930er Jahre, den Nürnberger Prozessen und dem Eichmann Prozess berichtet. Über letzteren schreibt bekannterweise Hannah Arendt (1986) und wundert sich vor allem über die Überstrapazierung des Inszenierungsmodus. In ihrer Beschreibung des Prozesses nimmt sie daher besonders oft lexikalische Anleihen aus dem Feld des Theaters: Schauspiel, Inszenierung, In Szene setzen, Regisseur, Publikum, Theater spielen.

Vismann verwendet den Begriff "Tribunal" und "Schauprozess" nicht wertend, sondern verweist mit dieser Begrifflichkeit vielmehr auf deren spezielle mediale Komponente, die sich in einem starken Fokus auf das Visuelle äußert: "Zuschauer sind für ein Tribunal indes konstitutiv. [...] Ihr Sehen entscheidet. Schaut niemand hin, versinkt ein Tribunal in der Bedeutungslosigkeit. [...] Es ist auf bloße Öffnung, ohne jede Dialektik der Schließung angelegt." (Vismann 2011: 151)

## **2 Milo Raus Gerichtsperformances**

Die im Fokus meiner weiteren Ausführungen stehenden Gerichtsverhandlungen bewegen sich nun gerade in dem Spannungsfeld zwischen theatralem und agonalem Dispositiv einerseits und zwischen fiktionaler Darstellung und realer Inhalte andererseits. Die – wie ich sie nennen will – "Gerichtsperformances" des Schweizer Regisseurs und Autors Milo Rau lassen sich mit den einleitenden Überlegungen zum Verhältnis Gericht und Theater auf unterschiedlichen Ebenen verknüpfen. Sie ordnen sich einmal als Theateraufführung in die Tradition der Gerichtstheater à la Heinrich von Kleist ein – denn, was in ihnen dargestellt wird, ist eine Gerichtsverhandlung. Als fiktionale Gerichtsverhandlungen potenzieren sie gleichzeitig das realen Gerichtsverhandlungen inhärente theatrale Dispositiv. Und aufgrund der medialen Öffnung, der Notwendigkeit eines anwesenden Publikums und einer medialen Berichtserstattung, d.h. einer gewissen Außenwirkung, der Unverbindlichkeit an ein bestimmtes Rechtssystem und des, zumindest vorwerfbaren, manipulativen Hintergrunds, sind sie auch im agonalen Dispositiv zu verorten. Weniger als Schauprozesse, sind sie aber als "Show Prozesse" (Kedves / Rau 2014: 28) zu verstehen.

Milo Rau hat bis jetzt drei, sehr unterschiedliche Gerichtsperformances inszeniert: Die *Moskauer Prozesse* (März 2013), die *Zürcher Prozesse* (Mai 2013) und *Das Kongo Tribunal* (Mai/Juni 2015). Es handelt sich dabei um fiktionale Gerichtsverhandlungen in Theater- bzw. theaterähnlichen- oder anderen Versammlungsräumen, in denen entweder aktuelle gesellschaftspolitische Probleme (*Zürcher Prozesse*), tatsächlich begangene, aber noch nicht vor einem Gericht verhandelte (Kriegs-)Verbrechen (*The Congo Tribunal*) oder bereits stattgefundene und abgeschlossene Prozesse neu verhandelt werden (*Moskauer Prozesse*). Gemeinsam haben alle drei Prozesse folgendes Format: Milo Rau bestimmt die Anklagepunkte und lädt sowohl juristische als auch andere für das Thema relevante Fachexperten ein; er vergibt die Rollen des Richters, der Anklage, der Verteidigung und setzt eine Jury ein. "Mit echten Zeugen, einem echten Richter und einer fiktiven Verhandlung" – so die Beschreibung des Schweizer Rundfunks.<sup>2</sup> Sobald die Verhandlung beginnt, bleibt Milo Rau im Hintergrund und greift in das Geschehen nicht mehr ein. Die Verhandlung leitet, wie auch bei einer realen Gerichtsverhandlung, der Richter bzw. die Richterin. Milo Rau filmt das Geschehen und macht im Nachhinein einen Film, der aus Mitschnitten der Verhandlungen, Informationen über die Vorbereitung und Interviews mit Beteiligten besteht. Zusätzlich dazu entsteht ein Buch mit transkribierten Teilen der Verhandlung (eine Art Protokoll) und Fotoaufnahmen. Es gibt somit mehrere Repräsentationsebenen: zum einen die Einmaligkeit und Spontaneität der Performance (denn, anders als bei ähnlichen Gerichtsperformances mit offenem Ausgang à la Ferdinand von Schirachs *Terror* oder Roger Bernats und Yan Duyvendaks *Please, Continue (Hamlet)*, werden die Prozesse Raus tatsächlich nur einmal aufgeführt); zum anderen das geschnittene und selektierte schriftliche und visuelle Material, das im Nachhinein zur Aufführung gelangt (Kinovorführung, Vorführung bei diversen Filmfestivals etc.) und natürlich über den Handel (Buch und DVD) erhältlich ist.

Wie sind nun Milo Raus Arbeiten im Spannungsfeld zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen stark kodifizierten und ritualisierten Handlungen wie einer realen Gerichtsverhandlung einerseits und einer Theateraufführung andererseits einzuordnen? Was können solch außergerichtliche Gerichte leisten? Sind sie reiner

---

2 [http://www.srf.ch/kultur/buehne/die-zuercher-prozesse, 03.08.2017]. Unter diesem Link sind auch Hintergrundinformationen, Interviews und v.a. die Videoaufnahmen der *Zürcher Prozesse* zu sehen.

Selbstzweck und Freude am Spiel oder ein ausgeklügeltes politisches Statement bzw. politischer Aktionismus?

Am interessantesten sind in diesem Zusammenhang zweifelsohne die *Moskauer Prozesse*, aufgeführt bzw. verhandelt im März 2013 in Moskau. Sie sind als "Wiederaufnahme" der sogenannten "Moskauer Kunstprozesse" gedacht, die zwischen 2005 und 2012 in Russland stattgefunden haben. Dabei handelt es sich um die Prozesse 1) gegen die Organisatoren und eine Künstlerin der Ausstellung "Achtung! Religion" (2003) im Sacharow-Zentrum, die sich mit kirchenkritischer zeitgenössischer Kunst auseinandersetzte (Prozess 2005), 2) gegen die Kuratoren der Ausstellung "Verbotene Kunst" (2006) (Prozess 2006–2010) und 3) gegen die Mitglieder der Punkband Pussy Riot aufgrund ihres unerlaubten kirchen- und staatskritischen Auftritts in einer Moskauer Kirche (2012) (Prozess 2012–2013). In allen drei Fällen kam es zu Verurteilungen. Während die Prozesse aber in den ersten beiden Fällen "nur" mit Geldstrafen endeten (obwohl von der Staatsanwaltschaft Freiheitsentzug und Berufsverbot gefordert wurde), kam es im Fall von Pussy Riot zu Haftstrafen von zwei Jahren für alle drei Sängerinnen. (Für eine Verurteilte wurde das Urteil in eine Bewährungsstrafe umgewandelt, den anderen beiden wurde drei Monate vor dem eigentlichen Ende ihrer Haftstrafe im Dezember 2013 die Amnestie erlassen.)

Milo Rau nimmt nun diese drei Prozesse zum Anlass, die darin verhandelten Themen (Freiheit der Kunst, Religionsfreiheit, Verhältnis Staat – Kirche) noch einmal mit einigen der Beteiligten der Originalprozesse und mit zusätzlich geladenen Experten (beider Seiten) im Rahmen einer (fiktionalen) Gerichtsverhandlung zu diskutieren und abermals zu einem Urteil bzw. einer Entscheidung zu kommen. Allerdings ist Milo Raus Aufarbeitung der Geschehnisse nur *ein* Versuch in einer Reihe von Dokumenten, die sich mit diesen aufsehenerregenden Prozessen auseinandersetzen und muss auch als Teil solch einer Serie betrachtet werden. Bereits 2006 beschreibt der russische Philosoph Michael Ryklin die Vorgeschichte, den Prozess und dessen gesellschaftspolitische Implikationen in seinem Buch *Mit dem Recht des Stärkeren. Russische Kultur in Zeiten der "gelenkten Demokratie"* (2006). Ryklins Frau Anna Altschuk war eine der Künstlerinnen der Ausstellung "Achtung! Religion" und neben den Kuratoren die einzige Mit-Angeklagte. Ihr Ehemann zeigt sich in seinem Essay tief betroffen von dem Eingriff in die Freiheit



der Kunst, von der starken Verbindung von Kirche und Staat und von dem inszenatorischen, d.h. stark von außen gelenkten Charakter des Prozesses. Ryklin zitiert aus den Prozessakten (aus Expertengutachten, der Anklageschrift, diversen Beschlüssen, Schlussworte der Verteidigung, dem Urteil) und beschreibt seine persönlichen Erfahrungen aus dem Gerichtssaal. Interessant ist hier v.a. wie er das Publikum beschreibt. Der Prozess zu "Achtung! Religion" zog ungewöhnlich viele Zuschauer an; zum einen Künstler und Intellektuelle als Unterstützer der Angeklagten; zum anderen religiöse Menschen, die ihre Religiosität auch offen zur Schau trugen und demonstrierten:

In den Händen hielten sie Ikonen, Kreuze und religiöse Bücher, sie bekreuzigten sich ständig und sangen Gebete [...]. Sie veranstalteten Prozessionen um das Gerichtsgebäude. [...] Die im Gerichtssaal veranstalteten Exzesse waren nicht fakultative Ergänzung, sondern integraler Bestandteil des Prozesses. (Ryklin 2006: 27, 29).

Ähnliches wird auch von dem Prozess gegen die Kuratoren der Ausstellung "Verbotene Kunst" berichtet. In einer Art Bildgeschichte verarbeiten die Künstler Wiktorija Lomasko und Anton Nikolajew den Prozess. Die "graphische" Gerichtsreportage (so auch der Untertitel) zu *Verbotene Kunst. Eine Moskauer Ausstellung* (2013) illustriert mit sarkastischer Distanz einerseits die starke Polarität zwischen konservativen orthodoxen Gläubigen und linken Künstlern und Intellektuellen, andererseits den Einfluss des Publikums auf den Prozess durch diverse Zwischenrufe, laute Kommentare oder begleitendes Beten (Handlungen, an denen sie scheinbar durch Ordnungsrufe oder ähnliches nicht gehindert wurden) sowie die offenbar inszenierten Zeugenaussagen, die ungeniert von Spickzetteln ablesen.





Abb. 1: Lomasko / Nikolajew 2013: 44

Umrahmt wurde das Prozessgeschehen, wie ebenfalls in der "Graphischen Gerichtsreportage" beschrieben wird, von diversen Kunst-Performances, die das Ende der freien Kunst thematisierten. Im ersten Kapitel "Ein Festival der radikalen Performancekunst" heißt es:

Die erste geplante Sitzung in der Sache Jerofejew am 29. Mai 2009 fand nicht statt, weil einer der Verteidiger nicht erschienen war. Dennoch hat ein kleines Festival künstlerischer Protestaktionen stattgefunden, veranstaltet von ehemaligen Kampfgelährten der *Berufsgenossenschaft für Kunst im öffentlichen Raum* [...]. (Lomasko / Nikolajew 2013: 11)

Milo Raus Gerichtsperformance muss aber nicht nur innerhalb dieses zeitgenössischen Kontextes aus Essays, Kommentaren, Performances, Zeichnungen, die die Prozesse reflektieren, gedacht werden, sondern auch in einen historischen Kontext gebettet werden. Mit dem Titel "Moskauer Prozesse" zitiert Rau "*Die Moskauer Prozesse*", die Schauprozesse der Stalin Ära der 1930er Jahre, die unter demselben Namen in die Geschichte eingegangen sind. Mit vorab geproben Zeugenberichten, vorgeprägten Geständnisse, lautstark kommentierendem Publikum und einem vorgegebenen Ausgang gelten sie geradezu als Paradebeispiel für einen Schauprozess (vgl. Kossmann 2012: 283–325). Diese wiederum haben ihre fiktionalen Vorläufer in den sogenannten *Agitgerichten* (*agitsudy*). Dabei handelt es sich um sehr beliebte Theateraufführungen von Gerichtsprozessen (v.a. im ländlichen Russland), anhand derer das Volk von wichtigen Modernisierungsprozessen – durch die Revolution

und sowjetische Politik eingeführt – überzeugt werden sollte. Es waren fiktive Verhandlungen über Alltagsthemen, wie dem Recht auf Abtreibung, dem Nutzen eines Arztes anstelle einer "Kurpfuscherin", den Rechten einer alleinerziehenden Mutter etc. Diese Gerichtstheater waren, wie Gianna Frölicher und Sylvia Sasse in ihrer deutschen (und kommentierten) Ausgabe von drei sowjetischen Agitgerichten bemerken, "eines der populärsten Unterhaltungsgenre" in der jungen Sowjetunion und sollten eben "agitatorisch wirken" (Frölicher / Sasse 2015: 7). Ihr ästhetisch-literarisch Wert ist dabei zweitrangig (Autoren sind auch selten Literaten, sondern Ärzte, Agrarwissenschaftler oder Parteisekretäre) und ihr fiktionaler Charakter wird verdeckt gehalten – sowohl in den Ankündigungen und Text-Broschüren (wo höchstens in Untertiteln oder Einleitungen von "Inszenierungen" gesprochen wird), als auch in der Aufführung selbst, die sich zu keinem Zeitpunkt als Aufführung eines Prozesses, sondern vielmehr als Prozess selbst zu verstehen gibt. Für die Undurchschaubarkeit des fiktionalen Charakters dieser Prozesse zeugt die immer wieder zitierte Passage aus Walter Benjamins "Moskauer Tagebuch", aus der nicht klar hervorgeht, ob er das Agitgericht, von dem er zufällig Zeuge geworden ist, für inszeniert oder echt hält (vgl. Benjamin 1991: 333f.; auch Frölicher / Sasse 2015: 8). Dass der Theatermodus verdeckt gehalten werden soll, geht auch eindeutig aus den den einzelnen Stücken beiliegenden "Methodischen Anweisungen" hervor: So heißt es z.B. unter "Wie ein realistisches Gericht erzeugt wird":

Am leichtesten ist ein realistischer Gerichtsprozess vor einem bäuerlichen Publikum zu erzielen. Bei allen Aufführungen auf dem Land haben sich die Leute wie gegenüber einem echten Gericht verhalten [...] ein alter Bauer [...] dachte, dass ein echter Rabbi vor ihm stehe und dass hier eine echte Gerichtsverhandlung stattfinde. Um ein derart realistisches Gericht zu erzeugen, ist es vor allem notwendig, dass der Vorsitzende und die Volksbeisitzenden nicht wie "Schauspieler" "spielen". (Frölicher / Sasse 2015: 108)

Die Agitgerichte sind: Unterhaltung, Belehrung aber auch Disput, wie Frölicher und Sasse anhand eines Zitats aus einem Leitfaden über Agitgerichte auf dem Land zeigen:

Das Thema des Agitgerichts soll den Boden für verschiedene Meinungen bilden. Was ist ein Agitgericht? Es ist vor allem ein Disput. [...] Wir bekommen eine Kette verschiedener Meinungen, widersprüchlicher Aussagen, gegensätzlicher Beurteilungen, worin die endgültige richtige Lösung der Frage gefunden werden muss. (ebd.: 14)

Die russische Kultur und Geschichte bietet also ein besonders interessantes Feld in Bezug auf die Verbindung von Gericht und Theater, denn die Grenzen zwischen theatraler Justiz und Gerichtstheater verschwimmen hier, zeitweise, besonders

stark; dies zeigen die Beispiele der Agitgerichte, der großen Schauprozesse und auch der aktuellen Moskauer Kunstprozesse. Es ist daher kein Zufall, dass Milo Rau gerade hier seine erste Gerichtsperformance stattfinden lässt und sich damit in ein historisches Kontinuum einreicht.



Abb. 2: Gerichtssaal im Sacharow-Zentrum, Moskau (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Milo Rau)

Er re-inszeniert diese drei Prozesse gegen Künstler und Kunstschaffende. Sind Raus Stücke oftmals Reenactments (wie z.B. sein Stück *Die letzten Tage der Ceausescus* [2010]), haben wir es hier nur mit einer sehr lockeren Form zu tun. Passend ist daher ein Verständnis von Reenactment, wie es Erika Fischer-Lichte vorschlägt, als "Wiederholungen, die niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen, d.h. leiblich ins Gedächtnis zurückholen. Sie tragen sich vielmehr selbst als Ereignisse hier und heute zu" (Fischer-Lichte 2012: 14). Milo Raus *Moskauer Prozesse* nehmen denselben Tatbestand wieder auf, lassen ihn aber (zumindest teilweise) neu diskutieren. Es gibt also nicht, wie das bei *Die letzten Tage der Ceausescus* der Fall ist, ein fixes Drehbuch, das auf den originalen Prozessprotokollen beruht und den Prozess gegen das Ehepaar Ceausescus so originalgetreu wie möglich wiederholen lässt. Bei den *Moskauer Prozessen* werden lediglich der Tatbestand und die Vorgeschichte "wieder geholt", über die die Beteiligten ohnehin Bescheid wissen. Milo Rau versucht sich also in einer Neuverhandlung; weniger in einer Wiederholung, denn in einer Art Revision. Dazu lädt er eben v.a. bereits in den Originalprozessen Beteiligte ein und andere, die die beiden antagonistischen Seiten vertreten (linke Künstler/Intellektuelle; rechte Gläubige und eher nationalistisch Gesinnte). Es sind

dies meist im öffentlichen Leben stehende Persönlichkeiten (Journalisten, Moderatoren, Wissenschaftler, Anwälte, Künstler, Vertreter der orthodoxen Kirche etc.). Für die Verteidigung konnte Milo Rau Anna Stawitskaja gewinnen, die bereits in den beiden Prozessen gegen "Achtung! Religion" und "Verbotene Kunst" als Anwältin der Verteidigung fungierte. Die Anklage übernehmen ein bekannter Journalist und Moderator (Maxim Schewtschenko) gemeinsam mit einem Anwalt für Menschenrechte (Maxim Krupski). Dabei achtet Milo Rau auf eine Ausgewogenheit, insofern als dass beide Seiten gleichermaßen gut besetzt sind und die Anklage von einer ebenso starken, redegewandten und bekannten Persönlichkeit wie die Verteidigung vertreten wird. Christine Wahl spricht daher auch von einer "performancetechnisch brillanten Besetzung" (Wahl 2013: 99).

Lediglich für das Amt des Richters konnte Rau keinen amtierenden oder pensionierten Richter von der Teilnahme überzeugen; als Richterin fungiert daher eine bekannte russische Journalistin (Olga Schakina). Als Zeugen und Experten sind u.a. dabei: Künstler der Ausstellungen, Andrej Jerofejew (Kurator der Ausstellung "Verbotene Kunst" und Angeklagter im Prozess um die Ausstellung), Michael Ryklin, Jekaterina Samutsewitsch (Mitglied von Pussy Riot) und einige derjenigen, die die Exponate der Ausstellung "Achtung! Religion" mutwillig zerstört haben.

Auf der Anklagebank sitzen allerdings keine Personen, verhandelt werden vielmehr die Antworten auf zwei Fragen: 1. "Haben diese Aktionen die Gläubigen beleidigt?" Und 2. "Waren sie intentional?" Ehemals Angeklagte treten nun als Zeugen auf.

Nach drei Tagen kommt die von Milo Rau eingesetzte Jury (und hier weicht er von der Vorlage der Originalverfahren ab, das keine Geschworenen hatte) zu folgendem Urteil. Die erste Frage wird mit einem Stimmenverhältnis 3:3 (mit einer Enthaltung) entschieden; die zweite Frage mit einer Stimme dafür und fünf dagegen (mit einer Enthaltung). Die Richterin fällt daraufhin das Urteil "Nicht schuldig!". Das Urteil lässt allerdings Raum für Interpretation und die Wogen noch einmal hochgehen. Einer der Geschworenen äußert sich, bevor er wütend den Raum verlässt, folgendermaßen dazu:

Ich war der Einzige, der bei der zweiten Frage gegen die Künstler gestimmt hat. Denn diese ganze Veranstaltung wurde nur organisiert, um noch einmal Hass zu schüren, und um zu zeigen, dass das russische Volk diese gottlosen Kleinkriminellen unterstützt. Das Jahr 1937 ist also wieder gekommen. Aber die, die das zu verantworten haben, müssen wissen, dass der Genosse Stalin damals sogar seine engsten Vertrauten liquidiert und sein Vernichtungsprogramm allein zu Ende geführt hat. Passt nur auf, dass euch das nicht auch passiert! (Rau 2014: 152f.)

Ebenso meldet sich der Ankläger mit einem "Ich protestiere" zu Wort und präzisiert dies folgendermaßen: "Das Urteil der Geschworenen wurde falsch interpretiert. Die Stimmen der Geschworenen verteilen sich 50:50. Es gibt also keine eindeutige Entscheidung. [...] Dass sie unschuldig sind, sagt das Urteil nicht. [...] Ich denke, dass die Stimmverteilung der Geschworenen die Spaltung der Gesellschaft zeigt. Der Fall muss also in Revision gehen." (Rau 2014: 154) Diese Spaltung, von der hier richtigerweise die Rede ist, wird auch durch einen anderen Zwischenfall besonders evident, nämlich als eine Zeugin zu einer Schweigeminute für die verstorbene Künstlerin Anna Altschuk aufruft. Es erhebt sich lediglich die Hälfte der Beteiligten. Schewtschenko (Hauptankläger), der ebenfalls sitzen bleibt, kommentiert die "Aktion" mit den Worten: "Ich stelle die Voreingenommenheit dieses Gerichts fest. Es ließ zu, dass eine politische Demonstration durchgeführt wurde, die die emotionale Wahrnehmung der Geschworenen direkt beeinflusst." (ebd.: 56)

Was den ganzen Prozess über sichtbar ist, in diesen beiden Momenten aber besonders deutlich zum Ausdruck kommt, ist der Ernst, mit dem die Beteiligten bei der Sache sind. Auch wenn es sich (offensichtlich) um ein Spiel handelt, wird dieses Spiel mit Ernst gespielt und die Grenze zum Nicht-Spiel kann nur – so scheint es bei manchen allzu emotionalen Reaktionen – mit Mühe aufrechterhalten werden. Gerade dieser Aspekt lässt Fragen nach der ästhetischer Funktion bzw. Rolle von Milo Raus Theater- bzw. Gerichtsexperimenten aufkommen. Zwei dramentechnische Konzepte bieten sich als Anknüpfungspunkt hier an: zum einen das Prinzip des *teatral'nost'* des russischen Dramaturgen Nikolai Evreinov (der für ein Massen-Agitsud "Gericht über Vrangel" [1920] und auch Massen-Reenactment über die "Erstürmung des Winterpalais" [1920] verantwortlich zeichnet) und zum anderen das Brecht'sche Modell des "Lehrstücks".

Evreinov geht es zum einen um eine "Aufhebung der Rampe", um ein Durchbrechen der Vierten Wand. Zum anderen will Evreinov das Theater aber nicht nur dem Ort des Theaters überlassen, sondern propagiert mit seinem *teatral'nost'*-Konzept ("Theatralität", das "Theatrale") eine Grenzaufhebung von Theater und Leben. Er plädiert für eine "umfassende Theatralisierung des Lebens" (Kossmann 2012: 233) und spricht von der ideellen Einführung einer "Theatrokratie", einer Lebensform, in der das Theater "herrscht", "das Gesetz ist" und die "imperative Norm" (Evreinov 2017: 14). Theaterspielen ist daher für Evreinov nichts zwingend dem

Theater Vorbehaltenes, sondern vielmehr eine Art menschlicher Instinkt zur Verstellung, Maskierung und Verwandlung (vgl. Kossmann 2012: 233), er spricht von einem "Trieb zur Theatralität" (Evreinov 2017: 15). Drama ist also integraler Bestandteil des täglichen Lebens.

Milo Rau hebt nun in seiner Performance genau die Vierte Wand auf – ähnlich beschreibt bereits Evreinov eine performanceartige Aufführung einer modernen, in seinen Augen tatsächlich realistischen Inszenierung von Anton Tschechows *Drei Schwestern* (vgl. Evreinov 1927: 137f.) – und lässt die Performance "sich selbst genügen". Ein "von außen" beobachtendes Publikum gibt es de facto nicht; der Zuschauerraum bzw. die wenigen dafür vorgesehenen Sitzreihen, werden beinahe ausschließlich von Teilnehmenden besetzt, d.h. Menschen, die auch in irgendeiner Form, sei es als Zeugen, Experten, Gerichtszeichner, Berichterstattende o.ä., mitwirken. Eine klassische Ankündigung für das Stück mit z.B. dem Hinweis auf die Art des Ticketkaufs gab es nicht. Wir hätten es hier also wirklich mit einer, in den Augen Evreinovs, idealtypischen Vereinigung von Theater und Leben zu tun. Des Weiteren prägt Evreinov das Konzept der "Theatertherapie" (vgl. Cassidy 2000: 14) und zwar nicht nur, wie es im Aristotelischen Konzept der Katharsis impliziert ist, als "heilend" und "läuternd" für das Publikum, sondern v.a. auch für die Schauspieler. Ein ähnliches Konzept stellt Bertold Brecht mit seinem "Lehrstück" vor. Hier geht es v.a. darum, durch das Spielen etwas zu lernen; das Spielen für ein Publikum ist nebensächlich, im Zentrum steht das Nachspielen für sich selbst. Im Zusammenhang mit seinem wohl bekanntesten Lehrstück *Die Maßnahme* meint Brecht daher: "Dieses Stück ist nicht gemacht, um gelesen zu werden. Dieses Stück ist nicht gemacht, um gesehen zu werden." Und auf die Nachfrage "Warum dann?", antwortet Brecht:

Um gespielt zu werden. Damit man es unter sich spielt. Es ist nicht für ein Publikum von Lesern, nicht für ein Publikum von Zuschauern, sondern ausschließlich für die paar Jungen gemacht, die sich die Mühe machen wollen, es einzuüben. Jeder von ihnen muß von einer Rolle zur nächsten wechseln und nacheinander den Platz des Angeklagten, der Kläger, der Zeugen, der Richter einnehmen. Unter dieser Bedingung wird jeder von ihnen sich den Übungen der Diskussion unterziehen können und schließlich die Kenntnis – die praktische Kenntnis – von dem bekommen, was Dialektik ist. (Brecht 1972: 261)

Wird in Brechts *Maßnahme* noch eine Textfassung und der Inhalt dessen, was gelernt werden soll, vorgegeben, gibt es bei Raus Performance keine Vorab-Textfassung; die Beteiligten geben sich ihren Text spontan selbst. Wir haben es hier mit einer Mischung aus dem therapeutischen Spielen, von dem Evreinov spricht, also



einem Verarbeiten von Ereignissen durch Nachspielen (was auch eine gängige Praxis in diversen psychotherapeutischen Ansätzen ist), wie auch aus dem von Brecht geforderten "Spielen für sich selbst", Spielen ohne (externem, unbeteiligtem) Publikum zu tun. Daher wehrt sich Milo Rau gegen eine Verortung seiner Stücke im Bereich des Mimetischen, denn weniger als ein "als ob", seien seine Stücke ein "genau so":

[...] ist eine Kunst nach der Kunst, ist eine Ausdehnung des Wirklichkeitseffekts auf die Gesellschaft der Dinge und der Menschen überhaupt. Es ist, um [...] Rancière zu zitieren, die Erprobung einer "Stimme, die eine Vielzahl von Stimmen und Erfahrungsweisen in sich aufnimmt" – aber genau hier und genau jetzt, an diesem Ort und nirgendwo sonst. Mit genau dieser Lautstärke und genau diesen Schweigsamkeiten, in genau dieser Länge und mit genau diesem Ende – genau so und nicht anders. (Rau 2013: 197f.)

Er beschreibt seine Kunst als extreme Form der Unmittelbarkeit und Authentizität. Damit könnte man sein Prozess-Format – sucht man nach einer geeigneten ästhetischen Begrifflichkeit – zwischen *appropriation art* und Konzeptkunst verorten: Rau zitiert ein Rechtssystem mit realen Fällen, Personen und Orten; er adaptiert bereits Bekanntes bzw. lässt es adaptieren. Während aber die *appropriation art* mit ihren Zitaten grundlegende ästhetische Konzepte (wie Originalität, Autorschaft, geistiges Eigentum, Urheberschaft, Kreativität, Imagination) zur Diskussion stellt, thematisiert Rau grundlegende juristische und gesellschaftliche Konzepte (wie Meinungsfreiheit, Freiheit der Kunst, Gerechtigkeit, Rolle der Medien etc.). Dazu meint der Regisseur in einem Interview mit der *faz*:

Es ist ein symbolischer, fiktiver Prozess, quasi Konzeptkunst. Das Seltsame ist doch: Erst in einem völlig künstlichen Raum kann das Reale sich entfalten. [...] Künstlerisch gesehen, geht es um einen Akt der symbolischen Rechtsprechung: Jetzt ist es mal vorbei mit dem Betroffenheits-Theater, jetzt gehen wir da mal hin und machen ein Weltgericht! (Fanizadeh 2015: o.S.)

Was die Einordnung von Raus *Moskauer Prozessen* aber so komplex macht, ist genau dieser von Rau angesprochene "künstliche Raum", der gleichzeitig sehr durchlässig ist. Kunstwerke aller Art, wie auch alle anderen menschlichen Handlungen und Praktiken, sind durch eine bestimmte Rahmung als eben solche gekennzeichnet und erkennbar. Dieser Rahmen, im Sinne Goffmans, ist ein Interpretationsrahmen: "[...] jeder primäre Rahmen ermöglicht dem, der ihn anwendet, die Lokalisierung, Wahrnehmung, Identifikation und Benennung einer anscheinend unbeschränkten Anzahl konkreter Vorkommnisse, die im Sinne des Rahmens definiert sind." (Goffman 1980: 31) Dies konkretisiert auch Werner Wolf, der das von



Goffman vorwiegend soziologisch angewandte Rahmen-Konzept auf die Literatur überträgt und sagt, dass Rahmen als Meta-Phänomene zu verstehen sind, die die Interpretation leiten (vgl. Wolf 2006: 3). Bei Raus Performance werden nun unterschiedliche (sich teils widersprechende) Rahmen zur Anwendung gebracht und bewirken, dass die Performance zwischen Kunst und Nicht-Kunst changiert. Es sind dies die Rahmen "reales Gericht" und "fiktionales Theater". Fiktional deshalb, da das Urteil keinerlei Auswirkungen auf die tatsächlich schon gefällten Urteile hat, also in keiner Form an eine reale Rechtsprechung gekoppelt ist; gleichzeitig aber real, da die Sachverhalte zur Gänze referentialisierbar sind und alle darin beteiligten Personen mit ausgesprochener emotionaler und persönlicher Involviertheit auftreten. Diese tatsächliche Involviertheit kommt durch zwei spezielle Komponenten zustande: die eine ist das fehlende, unbeteiligte Publikum, das aber gerade für den Theaterrahmen konstitutiv ist (Goffmann 1980: 143); die andere ist das Fehlen der Dichotomie Person – Figur/Rolle. Anders als in Brechts Lehrstück *Die Maßnahme*, in der reale Personen die Rollen von vorgegebenen Figuren einnehmen sollen, um aus dieser Rolle heraus etwas für ihre Person zu lernen, "spielt" in Raus Performance jede Person sich selbst und nimmt keine Rolle ein. So paradox das klingen mag: Die Kunst gibt hier gewissermaßen den Rahmen vor, der bewirkt, dass "Masken" fallen gelassen werden können. In diversen Statements vor bzw. nach der (fiktionalen) Verhandlung formulieren einige Teilnehmende ihre Gründe und Motive mitzumachen (bzw. mitgemacht zu haben):

Ich nehme an diesem Prozess teil, weil ich den Menschen – Gläubigen wie Atheisten – unseren Standpunkt vermitteln möchte. Also den Standpunkt der Menschen, die diese blasphemische Ausstellung damals zerstört haben. [...] Daher nehme ich also an diesem Projekt teil. (Rau 2014: 74)

So die Aussage des Altardiener Wladimir Sergejew; oder: "Ich will die Meinung der Russen, der Orthodoxen zu dieser Ausstellung darlegen." (Andrey Kowalkenko, ein orthodoxer Gläubiger [ebd.: 82]); oder Jekaterina Samutsewitsch (Pussy Riot):

Für mich ist es interessant, an diesem Prozess teilzunehmen. Ich habe so endlich die Möglichkeit, meine Meinung zu äußern, zu sagen, was ich über unsere Aktion, über die Meinungsfreiheit und die Freiheit der Kunst in Russland denke. Ich hoffe, dass es funktioniert und unsere Meinung gehört wird." (ebd.: 115)

Der Kurator Marat Gelman:

Der besondere Reiz an diesem Projekt liegt darin, dass es in Russland kein unabhängiges Gericht gibt. Deswegen findet heute eine gespielte Verhandlung statt, die für mich aber glaubwürdiger ist als eine echte. Wer weiß, vielleicht wird sich ja diese

inszenierte Verhandlung als Alternative herausstellen zur üblichen Rechtsprechung.  
(ebd.: 131)

Gerade dieses letzte Zitat bringt die doppelte Rahmgebung auf den Punkt und zeigt das Paradoxon auf, das hier durch die Verbindung fiktionalen Spiel, reale Inhalte und Personen in einem stark kodifizierten Raum (dem Gerichtsprozess) thematisiert wird: nämlich dass der Inszenierung ein Wahrheitsgehalt zugeschrieben wird, obwohl ihr jegliche (rechtsstaatliche) Relevanz und damit Wirklichkeit fehlt. Es ist also der fiktionale Rahmen, in dem sich die Wahrheit geschützt entfalten kann. Thomas Sprecher (2016: 114) spricht daher in seiner sehr kritischen Diskussion von Milo Raus Format der Gerichtsperformance davon, dass hier (fälschlicherweise) die Utopie einer alternativen Gerichtsbarkeit vermittelt wird, dessen Monopol aber die Strafjustiz innehat.

Positiv betrachtet, ist es aber gerade die spezielle Rahmung (zwischen Kunst und Nicht-Kunst), die einen Raum für eine tatsächliche Diskussion zwischen zwei sich gegenüberstehenden Parteien eröffnet. Sylvia Sasse spricht daher in ihrem Interview mit Milo Rau auch von einem "Dissens-Format", in dem die maximale gesellschaftliche Differenz (rechts vs. links) in die Antagonismen Anklage vs. Verteidigung gepackt werden (vgl. Sasse 2017). Kritisch sieht sie dabei nur, dass das Urteil eine Art "Entdramatisierung" bewirkt, da es eben einem Versuch gleichkommt, eine Lösung zu höchst komplexen gesellschaftspolitischen Problemen zu finden. Vielseitigkeit und -stimmigkeit wird durch das Urteil reduziert und nivelliert (vgl. ebd.). Andererseits ist es aber gerade das Urteil, das beweist, dass es keine vorgegebenen Handlungsmuster und Rollenschemata gibt und dass das Ende tatsächlich offen ist. Der Freispruch in den *Moskauer Prozessen* ist denkbar knapp; bei den *Zürcher Prozessen*, wo das Schweizer Boulevardblatt *Die Weltwoche* wegen u.a. Verhetzung angeklagt wird, kommt es auch zum Freispruch. Welche die vom Autor intendierten Urteile sind, darüber lässt sich natürlich nur mutmaßen, dennoch kann davon ausgegangen werden, dass er keineswegs die strengen Urteile im Falle der Moskauer Kunstprozesse in seinen Wiederholungen bestätigt haben wollte (was auch nicht geschehen ist, aber eben nur knapp nicht) und dass er hingegen, im Falle der *Zürcher Prozesse*, eine Art "Abmahnung" der Zeitung und ihrer Macher durch einen Schuldspruch bevorzugt hätte. Das große Verdienst dieses Formats ist es also, eine Bühne für Themen zu geben, die es ansonsten nicht gegeben hätte und das gelingt mithilfe des Rahmens des Gerichts, der für die Mitwirkenden und Zusehenden ei-

nen starken Wiedererkennungswert hat. Er bietet sich gegenüberstehenden Gruppen einen Reflexions- und Erfahrungsraum – und als solcher wird er auch aufgenommen, wie die oben zitierten Kommentare einiger Teilnehmer der *Moskauer Prozesse* zeigen. V.a. können die eigenen Rollen im Rechtssystem und gesellschaftlichen Gefüge reflektiert werden. Dies gilt v.a. auch für professionelle Juristen, die daran teilnehmen. So meint die Anwältin Anna Stawitskaja (in Bezug auf die *Moskauer Prozesse*): "For the first time, the court does not seem to be a theater." (Rau 2014: 30)

Dieser Kommentar der Anwältin schließt an die anfänglichen Überlegungen zur Verbindung von Theater und Gericht an. Gerade aufgrund der Tradition von Gerichtsdarstellungen im Drama und auf der Bühne, einer schier unendlichen Zahl von Gerichts- und Prozessdarstellungen in diversen Fernsehformaten und Spielfilmen und der als öffentliche Aufführungen angebotenen rechtsstaatlichen Gerichtsverhandlungen kann das Format von Milo Rau reüssieren. Es changiert zwischen ernsthaftem Spiel und spielhaftem Ernst, führt die Realität in der Kunst weiter und gibt somit v.a. den an den realen Prozessen Beteiligten die Möglichkeit, in einer *possible world* (alternativen Welt) weiter zu diskutieren.

### Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis (1992): *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*, hg. von Olivier Corpet / Yann Moulier Boutang. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Arendt, Hannah (1986): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper. [1964]
- Baratta, Alessandro (1998): "Das Theater des Rechts und die Dramaturgie des Lebens. Zur Zurechnung von Verantwortlichkeit im Strafprozeß", in: Jung, Heike (Hg.): *Das Recht und die schönen Künste. Heinz Müller-Dietz zum 65. Geburtstag*. Baden-Baden: Nomos, 133–159.
- Benjamin, Walter (1991): "Moskauer Tagebuch", in: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 292–409. [1926]
- Bertold, Brecht (1972): *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1930]
- Cassiday, Julie A. (2000): *The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

- Evreinov, Nikolaj (2017): *Theater für sich*, hg. von Sylvia Sasse, aus dem Russischen von Regine Kühn. Zürich / Berlin: diaphanes.
- Evreinov, Nikolaj (1927): *The Theatre in Life*, hg. und übers. von Alexander I. Nazaroff. London: George G. Harrap.
- Fabricius, Dirk (2012): "Hauptverhandlung: Rationales Verfahren zur Wahrheitsfindung oder eine Art Stegreiftheater?", in: Boothe, Brigitte / Bühler, Pierre / Michel, Paul / Stoellger, Philipp (Hg.): *Textwelt. Lebenswelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 69–85.
- Fanizadeh, Andreas (2015): "Kongo Tribunal in Berlin. 'Machen wir mal ein Weltgericht'". [<http://www.taz.de/!5205377/>, 02.08.2017]
- Fischer-Lichte, Erika (2012): "Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte", in: Roselt, Jens / Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 13–52.
- Frölicher, Gianna / Sasse, Sylvia (2015) (Hg.): *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*. Leipzig: Leipziger Literaturverlag.
- Goffman, Erving (1980): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kedves; Alexandra / Rau, Milo (2014): "'Ohne Bösewichte gibt es keine Dramen'", in: Rau, Milo: *Die Moskauer Prozesse. Sacharow-Zentrum Moskau, 1–3. März 2013*. Berlin: Verbrecher Verlag, 28–31.
- Kossmann, Stephan (2012): *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes. Zur Medialität dezisionistischer Gestimmtheit in Literatur, Recht und Theater*. München: Fink.
- Lomasko, Wiktorja / Nikolajew, Anton (2013): *Verbotene Kunst. Eine Moskauer Ausstellung. Gerichtsreportage*, aus dem Russischen von Sandra Frimmel. Berlin: Matthes & Seitz.
- Luhmann, Niklas (1969): *Legitimation durch Verfahren*. Neuwied a.R. / Berlin: Luchterhand.
- Rau, Milo (2014): *Die Moskauer Prozesse. Sacharow-Zentrum Moskau, 1–3. März 2013*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Rau, Milo (2013): "Genau so. Realitätseffekte in Die letzten Tage der Ceaușescus", in: Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld: transcript, 185–198.
- Ryklin, Michael (2006): *Mit dem Recht des Stärkeren. Russische Kultur in Zeiten der "gelenkten Demokratie"*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Sasse, Sylvia (2017): "Inhalte sind Alibis für die Entfaltung von Dissens'. Ein Gespräch mit Milo Rau". [<http://geschichtedergegenwart.ch/inhalte-sind-alibis-fuer-die-entfaltung-von-dissens/>, 02.08.2017]
- Schiller, Friedrich (1967): "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich bewirken?", in: *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke*. Bd. 5, hg. von Gerhard Fricke / Herbert G. Schöpfert. München: Hanser, 818–831. [1784]
- Seibert, Thomas Michael (2016): "Die theatrale Seite des Gerichts", in: Stürmer, Franziska / Meier, Patrick (Hg.): *Recht populär. Populärkulturelle Rechtsdarstellungen in aktuellen Texten und Medien*. Baden-Baden: Nomos, 125–143.
- Sprecher, Thomas (2016): "Gerichtstheater und Theatergericht – Anmerkungen zu einem Zürcher Versuch", in: Stürmer, Franziska / Meier, Patrick (Hg.): *Recht populär. Populärkulturelle Rechtsdarstellungen in aktuellen Texten und Medien*. Baden-Baden: Nomos, 107–123.
- Vismann, Cornelia (2011): *Medien der Rechtsprechung*, hg. von Alexandra Kemmerer / Markus Krajewski. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Wahl, Christine (2013): "Das Agora-Prinzip", in: Bossart, Rolf (Hg.): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit, 90–115.
- Wolf, Werner (2006): "Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media", in: ders. / Bernhart, Walter (Hg.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam: rodopi, 1–40.
- Wulff, Matthias (2015): "Schaubühne setzt sich gegen 'Demo für alle' und AfD durch", in: *Berliner Morgenpost*. [<https://www.morgenpost.de/kultur/article206826813/Schaubuehne-setzt-sich-gegen-Demo-fuer-alle-und-AfD-durch.html>, 02.08.2017]