

Susanne Strätling, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Kap.VI: Handeln. Poetik der Operativität (Sergej Tret'jakov), Paderborn: Wilhelm Fink 2017, 531 S.

Tatjana Hofmann (ed.), *Russian Literature*, Vol. 103-105 (January-April 2019) Sergej Tret'jakov: New Visuality, Art and Document, 322 S.

Tatjana Hofmann / Eduard J. Ditschek (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov, Ich will ein Kind! Bd. 1: Zwei Stückfassungen und ein Film-Libretto; Bd. 2: Aufführungen und Analysen*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2019, 279 und 359 S.

Sergej Tret'jakov, der lange Zeit in Vergessenheit geratene linke Avantgardist und „Mensch der Extreme“ (V. Šklovskij), Vertreter der *literatura fakta* und Grenzgänger zwischen den Künsten, aber auch zwischen Literatur, Journalismus und Ethnographie, hat in den letzten Jahren erneut eine erstaunliche Beachtung gefunden. Die Züricher Universität widmete ihm im Oktober 2015 die Konferenz „Mapping Early Soviet Union by ‘Participant Observation’ in Literature, Film and Photography (1920-30)“, deren Resultate in einem Schwerpunktheft der Zeitschrift *Russian Literature* unter dem Titel *Sergej Tret'jakov: New Visuality, Art and Document* veröffentlicht wurden. Im November 2017 fand im Moskauer „Mul'timedia Art Muzej“ im Rahmen des Festivals „Sergej Tret'jakov. doc“ die internationale Tagung „K 125-letiju so dnja roždenija Sergeja Tret'jakova“ statt (vgl. Abb.),¹ auf der man nicht nur an Tret'jakovs Geburtsjahr 1892, sondern auch an 1937, das Jahr seines gewaltsamen Todes erinnerte. Die dem Gedächtnis Tret'jakovs gewidmete Veranstaltungsreihe – es war die erste überhaupt in Russland – umfasste darüber hinaus eine Ausstellung von Fotografien, die Vorführung von Dokumentarfilmen Tret'jakovs wie auch eine Aufführung seines Stückes *Choču rebenka*. Im Zusammenhang mit dem Revival Tret'jakovs sind auch zwei Buchpublikationen zu erwähnen, eine zweibändige kommentierte deutsche Ausgabe von Tret'jakovs Stück *Choču rebenka* und Susanne Strätlings Untersuchung *Die Hand am Werk* mit einen ausführlichen Kapitel über Tret'jakov.

Am Anfang des Heftes von *Russian Literature* steht eine Einführung, die neben einem Überblick über Biographie und Werk Tret'jakovs auf die drei hauptsächlichen Phasen seiner Rezeption im deutschsprachigen Raum eingeht – die Weimarer Republik, die 1970er Jahre sowie das neu erwachte gegenwärtige Interesse am Schaffen des Autors. Der als Sohn einer deutschen Mutter und eines russischen Vaters in Lettland geborene Tret'jakov, der eine besondere Nähe zur deutschen Kultur hatte, begegnete auf einer längeren Vortragsreise durch Deutschland Ende 1930-Anfang 1931 namhaften Vertretern der linken Avantgarde. Während Autoren wie Benn oder Lukács seine operative Ästhetik – aus unterschiedlichen Gründen – kategorisch ablehnten, fühlten sich Autoren wie

¹ Die Vorträge der Konferenz sind nicht veröffentlicht.

B. Brecht oder W. Benjamin von Tret'jakov angeregt. Die zweite Welle der Rezeption Tret'jakovs in Deutschland fällt auf die 1970er Jahre. Angestoßen wurde sie durch Fritz Mierau, der Kontakt mit der in Moskau lebenden Witwe Tret'jakovs Ol'ga Viktorovna und seiner Adoptivtochter Ta'tjana Sergeevna Gomolickaja aufgenommen hatte. Die Tret'jakov-Renaissance fand gleichzeitig in der DDR und in Westdeutschland statt. In der DDR richtete sich Mieraus Entdeckung des Faktographen Tret'jakov gegen den sozialistischen Literaturkanon, während die im Umkreis der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* einsetzende westdeutsche Rezeption bei der Suche nach einer linken Ästhetik Anleihen bei der russischen Avantgarde der 1920er Jahre machte. Stellvertretend für viele weitere Publikationen dieser Jahre seien nur Mieraus *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität* (1976) und der im Westen erschienene Sammelband *Die Arbeit des Schriftstellers* (1972) genannt. In beiden Teilen Deutschlands fiel die Aneignung der Faktographie Tret'jakovs mit einem Aufschwung des dokumentarischen Schreibens zusammen.

Das gegenwärtige Interesse an Tret'jakov erstreckt sich – neben seiner Biographie – auf ganz unterschiedliche Bereiche seines Schaffens wie seine operative Ästhetik, seine Arbeit im Bereich der Fotografie oder des Theaters. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht Tret'jakovs *Biografija vešč'i*, das beeindruckende und auch heute wieder stark beachtete Manifest der *literatura fakta*. Die Problematik des *Dings* (*vešč'*) in der russischen Avantgarde hat in letzter Zeit verstärkt Interesse auf sich gezogen.² In Anbetracht der Mehrdeutigkeit des Ding-Begriffs kommt der Unterscheidung zwischen *vešč'* und *predmet* eine grundlegende Rolle zu. Handelt es sich Hansen-Löve zufolge bei dem avantgardistischen Verständnis von *vešč'* um etwas „Natürliches, Vorrationales, Unpragmatisches, Antiutilitäres und Kulturkritisches“,³ das eng mit dem Verfahren der Verfremdung der Realität verknüpft ist, so bezeichnet *predmet* das Ding unter pragmatischen, alltäglichen Gesichtspunkten. Tret'jakovs *Biografija vešč'i* bewegt sich bewusst im Grenzbereich zwischen beiden Ding-Konzepten. Beim Überschreiten dieser Grenze in Richtung auf ein durch sein soziales Engagement bedingtes utilitäres Dingverständnis behält er jedoch die „schöne“ Litera-

² Erwähnt seien hier nur A. Hennig / G. Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71), Wien / München 2008; Anke Hennig (Hg.) *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010; Il'ja Kujuk, *Koncept „vešč'“ v jazyke russkogo avantgarda*. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 77). München / Berlin / Wien 2010; N. Zlydneva (Hg.) *Koncept vešč'i v slavjanskich kul'turach*: Rossijskaja akademija nauk. Institut slavjanovedenija. M. 2012.

³ A. A. Hansen-Löve, „Wir sind alle aus ‚Pljuškins Haufen‘ hervorgekrochen...“: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding, in: A. Hennig / G. Witte (Hg.) *Der dementierte Gegenstand*, 251-346, hier: 264.

tur als Abstoßpunkt seiner Überlegungen stets im Blick, so z. B. in der Frage der Dezentrierung des Subjekts in der Literatur.⁴

Die *Biographie des Dings* spielt natürlich auch in den visuellen Medien Fotografie und Film eine zentrale Rolle. Davon zeugen etwa die in *Russian Literature* abgedruckten Konferenzbeiträge der Züricher Tagung, in denen eine Fülle von in Vergessenheit geratenem Material ans Tageslicht gefördert wird. In ihrer breit angelegten Untersuchung „*LEF i kinovešč*“ befasst sich Oksana Bulgakova u. a. mit der filmischen Umsetzung der *Biografie des Dings* bei Ėjzenštejn und Dziga Vertov. Fungiert in Ėjzenštejns *Oktjabr* die barocke Fülle des Interieurs des Winterpalasts noch als Auslöser von Assoziationen und sozialen Emotionen, so kommt Vertov in seinen Filmen der Realisierung der Tret’jakovschen Faktographie-Konzeption sehr viel näher. Nach Christina Lodder zeigt Tret’jakov bereits sehr früh ein starkes Interesse am Medium der Fotografie und formuliert bereits 1924 die Ansicht, dass das visuelle Faktum keine Beschreibung der Realität sei, sondern seine Fixierung. Beachtung findet nicht nur die frühe avantgardistische Phase von Tret’jakovs Schaffen, sondern auch seine bislang kaum erforschte Fotoarbeit der 1930er Jahre. Natalia Ganehl untersucht den Übergang von der verfremdenden zur Zentralperspektive in seiner fotografischen Darstellung des kollektivierten Dorfes. Auf der Basis von Material aus den Zeitschriften *Sovetskoe foto* und *Pioner* der zweiten Hälfte der 1930er Jahre zeigt Katherine Reischl das Bemühen des *faktovik* Tret’jakov, seinen *foto-očerk* als Alternative zur sozrealistischen Monumentalfotografie zu etablieren. Dokumentiert wird auch Tret’jakovs kontinuierliche Tätigkeit im Bereich des ethnographischen Journalismus. Anja Burghard betrachtet unter diesem Aspekt seine Beiträge in den Zeitschriften *Sovetskoe foto* und *SSSR na strojke*, und Barbara Wurm untersucht Tret’jakovs Rezeption des von ihm als Vorbild empfundenen sowjetischen Ethnographen Vladimir Arsenev.

In der ausführlichen Einleitung zu dem Heft von *Russian Literature* wird schließlich noch ein weiterer Aspekt der Rezeption Tret’jakovs angesprochen, die neuerdings häufige Erwähnung der *Biographie des Dings* im Zusammenhang mit der Erforschung der materiellen Kultur (*material culture studies*). Aufgrund seiner produktivistischen Betrachtungsweise wird Tret’jakov hier geradezu als Pionier dieser Richtung apostrophiert, die anschaulich in der Fließband-Metapher zum Ausdruck kommt. Wie Tret’jakov interessieren sich auch die gegenwärtigen Erforscher der Artefakte der materiellen Kultur in ihren „Objekt-

⁴ Vgl. Hans Peter Hahn, Einleitung zu: ders. (Hg.) *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Hamburg 1980, 13; Hans Günther, Der Zyklus der Ding-Konzepte in der russischen Avantgarde, in: R. Adelman u.a. (Hg.) *Kulturelle Zycklographie der Dinge*, Paderborn 2019, 71-89, hier: 79-82.

biographien“⁵ für den „Lebensweg“ von Produkten jeglicher Art. Durch die Entwicklung der letzten Jahrzehnte ist die Biographie der industriellen Dinge durch ein neues Glied erweitert worden – das des Mülls und des Recyclings, eine Veränderung, die auch die Literatur nicht unberührt ließ.⁶ Die Zyklografie der Dinge erforscht den Kreislauf der Dinge mit seinen Stadien Rohstoff-Produktion-Konsumtion-Müll-Recycling.⁷

Einen anderen Zugang zu den Dingen beschreibt Tret’jakov in seinem Artikel *Die Tasche*, wo es ihm darum geht, die Dinge selber über ihr „langes und interessantes“ Leben erzählen zu lassen. Zu den Vorläufern dieser Gattung zählen etwa die englischen *it-narratives* des 18. Jahrhunderts, in denen kulturelle Artefakte (eine Münze, ein Kleidungsstück, ein Perücke) in quasi autobiographischer Form über die Etappen ihres bewegten Lebens erzählen.⁸ Diese „außermenschliche Erzählperspektiv“, die das „Schweigen“ der Dinge durchbrechen und sie zum „Sprechen“ bringen will, kommt naturgemäß nicht ohne Introspektion und anthropomorphe Metaphorik aus.

Eine originelle Interpretation der Poetik der Operativität Tret’jakovs unter dem Gesichtspunkt der Äquivalenz von Wort und Handeln präsentiert Susanne Strätling in ihrer 2017 erschienenen Studie *Die Hand am Werk*. Unter dem Stichwort *slovo i dela* lässt die Autorin Beispiele aus der russischen Rechtsgeschichte Revue passieren, in denen das Wort im juristischen Sinn als Tat gewertet wird. Auch in Tret’jakovs operativem Schreiben ist die Literatur in einer Weise auf die Realität verpflichtet, dass sie einem juristischen Prinzip untergeordnet wird. Eine derart „juristisch markierte Position“ sieht sie nicht nur in der im strikten Sinn auf die Realität verpflichteten *literatura fakta*, sondern auch in Tret’jakovs Stück *Choču rebenka*, da hier das Publikum zum Zeugen des Geschehens auf der Bühne gemacht wird. Darüber hinaus ist es aufgerufen, ein Urteil über das Gesehene zu fällen, nämlich über das provokative Verhalten der

⁵ Vgl. Peter Braun, Objektbiographien erzählen, in: R. Adelman u.a. (Hg.) *Kulturelle Zyklografie der Dinge*, 51-69.

⁶ Vgl. die Einleitung von David Christopher Assmann zu dem Band: D. Ch. Assmann u.a. (Hg.) *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, Berlin 2014, 1-18. Ohne Bezug auf die westliche Diskussion über den Müll unter dem Aspekt der materiellen Kultur fand bereits früher in Warschau eine slavistische „Müll“-Konferenz statt. Die Publikation der Ergebnisse erfolgte in einem Schwerpunktheft der Reihe *Studia Litteraria Polono-Slavica*, Warschau (4) 1999 unter dem Titel „Utopia czystości i góry śmieci / Utopija čistoty i gory musora“.

⁷ Vgl. Mirna Zeman, Literatur und Zyklografie der Dinge, in: D. Ch. Assmann u.a. (Hg.) *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, 151-173.

⁸ Ein vielzitiertes Beispiel ist die sog. „Schermesser-Episode“ aus der Fortsetzung des *Simplicissimus* von Grimmelshausen, in der ein Bogen Papier seine Lebensgeschichte von seiner Entstehung bis zu seinem unrühmlichen Ende in der Kloake erzählt. Ausführlich dazu M. Zeman, *Literatur und Zyklografie der Dinge*, in: R. Adelman u.a. (Hg.) 161-167.

zentrale Figur Mil'da, die mit einem gesunden Mann ein Kind zeugt, ohne dass sie mit ihm eine Familie gründen will. Strätling sieht Tret'jakovs Stück in der Tradition des nachrevolutionären Agit-Theaters mit seiner agitatorisch-didaktischen Funktion.⁹ Tret'jakovs Stück wurde 1926 verboten und durfte selbst in überarbeiteter Form nicht aufgeführt werden. Seine russische Uraufführung erlebte es erst 1990 im „Teatr u Nikitskich vorot“. Seinerzeit kam die Realisierung des Stücks über das Stadium der Pläne und Entwürfe nie hinaus. Bekannt wurde vor allem das für das Mejerchol'd-Theater konzipierte konstruktivistische Bühnenmodell von Lisickij (Abb. 347-355), bei dem Bühnen- und Zuschauerraum – entsprechend dem intendierten interaktiven Diskussionscharakter des Stückes – nicht getrennt sind.

Ein Gegenstück zu *Choču rebenka* stellen Tret'jakovs Kolchosskizzen dar, die 1930 unter dem Titel *Vyzov* (*Die Herausforderung*) erschienen. Anders als in dem Diskussionsstück haben wir es hier mit einem autoritativen Berichterstat-ter zu tun, der die Rede der handelnden Gestalten überformt, zensiert und darüber hinaus in die Rolle eines Anklägers schlüpft. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Analyse der Skizze *Čistka* (*Die Säuberung*) mit ihrer Verschiebung der „Anklage von den angeblich begangenen Taten der Angeklag-ten auf die Inkriminierung ihrer Rhetorik“ (360). Hier deutet sich bereits die spätere stalinistische „Rechtsprechung“ an, für die nicht die Taten der Ange-klagten zählen, sondern ihre Geständnisse.¹⁰

Die Fotoarbeit Tret'jakovs zeichnet sich, wie Strätling im letzten Teil des Tret'jakov-Kapitels zeigt, durch eine zunehmende Tendenz zur Umformulierung des Bildes zum Diagramm aus. Wenn am Schluss resümierend als Hauptmerk-mal der operativen Faktographie die Verringerung der Distanz zum Geschehen und der Anstoß zum Handeln erwähnt wird, hätte man sich vielleicht einige kri-tische Anmerkungen zur Problematik dieser Konzeption gewünscht. Je extremer diese Distanzlosigkeit zu einem „Kurzschluss“ zwischen Wort und Ding führt, umso stärker wird das semantische Potential eines Textes eingeschränkt, so dass der operative Text – anders als ein Theaterstück – sich im Grunde in der mo-mentanen pragmatischen Aktion „verbraucht“. Eine weitere Bemerkung betrifft den mehrfach erwähnten Artikel „Prodolženie sleduet“¹¹, an dem man deutliche Spuren der Deformation der Faktographie ablesen kann. Es gebe, so lesen wir dort, „keine Fakten als solche“, sondern nur solche, die die Positionen des sozia-

⁹ Verwiesen wird auf zwei wichtige Vorarbeiten: Julie Cassiday, *The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen*, De Kalb, Ill. 2000; Elizabeth A. Wood, *Performing Justice. Agitation Trials in Early Soviet Russia*, Cornell University 2005.

¹⁰ Vgl. dazu Sylvia Sasse, *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Lite-ratur*, München 2009.

¹¹ In: *Literatura fakta. Sbornik materialov sotrudnikov LEFa. Pod. red. N. Čužaka*, M. 1929, 276-283.

listischen Aufbaus stärken, und solche, die sie schwächen. Bedenkt man, welche Instanz in dieser Zeit darüber entscheidet, ob es sich um ein „Faktum als Freund“ oder ein „Faktum als Feind“ handelt, dann wird deutlich, dass hier das Prinzip der Faktographie untergraben und der Weg für eine politisch determinierte Pseudo-Faktographie geebnet wird.

Einen wichtigen Beitrag zur Neuentdeckung und Dokumentation des dramatischen Schaffens Tret'jakovs leistet die von Tatjana Hofmann und Eduard Ditschek herausgegebene zweibändige Ausgabe seines Stückes *Choču rebenka*, dessen Titel hier – in ungewohnt imperativischer Formulierung – mit Ausrufezeichen als *Ich will ein Kind!* erscheint. In dieser Ausgabe, die aus einem Text- und einem Kommentarband besteht, wird viel Verschüttetes, Vergessenes und Verdrängtes zutage gefördert und neue Kontexte erschlossen. In Erinnerung gerufen wird die erstaunliche Tatsache, dass das 1925/26 verfasste Stück seine Uraufführung in deutscher Sprache in der Übersetzung von Fritz Mierau am Badischen Staatstheater Karlsruhe im Jahr 1980 erlebte. Eine Übersetzung des Stückes von Ernst Hube war zwar bereits auf Umwegen nach Deutschland gelangt, wo es – noch vor der Bekanntschaft Brechts mit Tret'jakov – 1930 in einer Bearbeitung von Bertold Brecht publiziert, aber nicht aufgeführt wurde (Ditschek, Bd. 2, 240-256). In dem Textband von Hofmann und Ditschek werden zwei Fassungen des Stückes vorgestellt, neben der ersten eine spätere aus dem Jahr 1927, in der die Handlung von Moskau auf das Land verlegt wird. Die spätere Variante ist nicht nur kürzer, sondern auch dem Geschmack eines breiteren Publikums stärker angepasst, „ent-avangardisiert“. So entfällt beispielsweise die das Stück eröffnende Montage der Attraktionen, bei der ein vom Baugerüst herabstürzender Arbeiter sich als Schaufensterpuppe erweist. Ein ausführlicher Vergleich der beiden Fassungen, die sich erheblich unterscheiden, wäre wünschenswert gewesen.

Choču rebenka war von Beginn an u.a. wegen seiner „physiologischen“ Details und der in ihm thematisierten sozialhygienisch-eugenischen Problematik extrem umstritten, wie z. B. aus der Diskussion im Hauptrepertoirekomitee 1928 (vgl. Bd. 2, 28-39) hervorgeht. In seinem provokanten analytischen Thesenstück legt Tret'jakov nach eigener Aussage die „Liebe auf den Operationstisch und untersucht sie auf ihre sozial bedeutsamen Auswirkungen“ (Bd. 2, 47). Die zentrale Figur des Stückes, die Lettin Mil'da, ist als modellhafte Standard-Figur konzipiert, als „neue Mensch“ (so bei Hofmann, Bd. 2, 179), die radikal mit den Traditionen der Frauen- und Mutterrolle bricht und bei der der Sexualtrieb durch den Produktionstrieb ersetzt ist. Insofern handelt es sich im wörtlichen Sinn um ein Produktionsstück, in dem an die Stelle der *stichijnost'* die *soznatel'nost'* tritt. Dieses Theater der Ideale wäre völlig unerträglich, würde nicht die provozierend eindimensionale Figur der Mil'da durch karikierend überzeichnende „diskreditierende Elemente“ (Hofmann, Bd. 2, 188-191) relativiert. So muss sie sich bei-

spielsweise, um ihre Attraktivität zu erhöhen und den Mann zum Zeugungsakt zu animieren, in einer ihr völlig ungemäßen Weise herausputzen. Den Verfahren der Attraktionsmontage kommt bei dieser Auflockerung des Geschehens eine wichtige Rolle zu.

Zahlreiche Beiträge des zweiten Bandes thematisieren den Entstehungskontext des Stückes, ohne den sein Stellenwert in den Debatten der 1920er Jahre unklar bliebe. 1926/27 wurde ein neues Familiengesetz verabschiedet, das das Beziehungschaos im Umgang der Geschlechter eingrenzen sollte, in dem es die Rolle der Mütter und der Familie stärkte. Tretjakovs *Mil'da* schlägt ein „provokantes Gegenmodell“ (Mänicke-Gyöngyösi, Bd. 2, 164) zu den im neuen Ehegesetz kodifizierten Normen vor, indem sie keine Ehebeziehung mit dem Vater ihres Kindes eingehen, sondern die Erziehung des Kindes der Gesellschaft überantworten will. Diese Haltung steht im Gegensatz zu der Entwicklungstendenz, die sich in der Sowjetunion seit Anfang der 1930er Jahre durchsetzen sollte, und die auf die Stärkung der Rolle der Mutter und der Familie abzielte. Dies erklärt auch, weshalb Tret'jakovs Stück für lange Zeit in der Sowjetunion völlig in der Versenkung verschwand.

Auf eine aufschlussreiche Parallele zu Tret'jakovs Stück weist Gianna Fröhlicher (Bd. 2, 234-237) hin. In Andrej Platonovs Gerichtsparodie *Duraki na periferii* (1928) wird ein Streit um die Frage, wer für die Erziehung eines – noch ungeborenen – Kindes aufkommen soll, auf absurde Weise dadurch gelöst, dass eine Schiedskommission zum Vater des Kindes erklärt wird.¹² Fröhlichers Artikel liefert aber vor allem einen wichtigen Beitrag zur Einordnung von Tret'jakovs Stück in den kulturellen Kontext der 1920er Jahre. Die in ihm enthaltenen Elemente des „Gerichtstheaters“, verweisen, wie sie zeigt, auf die damals verbreitete Gattung des *Agitgerichts* (*agitsud*).¹³ Dem Zuschauer aus dem Volk wurde die Rolle eines aktiven Zeugen zudedacht, der das Gesehene vom Standpunkt der ‚richtigen‘ ideologischen Einstellung aufnehmen sollte.¹⁴ Diese Gattung verschwand um das Jahr 1930. Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung in Richtung auf den Stalinismus setzte sich endgültig die Tendenz zu einem im Text autoritativ vorgegebenen Urteil, zur Anklage und Verurteilung durch.

Hans Günther (Bielefeld)

¹² Vgl. die dem Stück gewidmeten Beiträge in „*Strana filosofov*“ *Andreja Platonova*. Vyp. 7, M. 2011, 7-66.

¹³ Ausführlicher dazu Gianna Fröhler / Sylvia Sasse (Hg.) *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*, Leipzig 2015.

¹⁴ Vgl. dazu Gianna Fröhlicher/ Sylvia Sasse. Das ‚richtige‘ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater, in: Sybille Krämer / Sybille Schmidt (Hg.), *Zeugen in der Kunst*, Paderborn 2016, 61-83.