

Inhalt

Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung

Jens Roselt / Ulf Otto | 7

Die Wiederholung als Ereignis.

Reenactment als Aneignung von Geschichte

Erika Fischer-Lichte | 13

Geschichte wird nachgemacht.

***Serie Deutschland* von Hofmann&Lindholm und *Deutschland 2*
von Rimini Protokoll als künstlerische Reenactments**

Jens Roselt | 53

Die seltsame Kraft der Wiederholung.

Zur Ästhetik des Reenactments

Milo Rau | 71

Mythos Ereignis – Mythos Aufführung.

Künstlerische Reenactments als Entmythisierungsverfahren

Nina Tecklenburg | 79

Seven Easy Pieces,

**oder von der Kunst, die Geschichte
der Performance Art zu schreiben**

Sandra Umathum | 101

Bilder in Bewegung bringen.

**Zum Reenactment als politischer
und choreographischer Praxis**

Annemarie Matzke | 125

**Reenactment als dokumentarisches Narrativ.
Hybride Darstellungsverfahren
im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre**

Volker Wortmann | 139

**Revision und Reenactment.
In the King of Prussia (1983)**

Stefanie Diekmann | 155

**Suspendierte Historizität.
Zum filmischen Wiederholen von Geschichte
in *S-21*, *La machine de mort Khmère rouge*
und *Hamburger Lektionen***

Simon Rothöhler | 175

Reenactments als Freilufttheater und Gedenkort

Wolfgang Hochbruck | 189

**Reenactment und Ritualisierung.
Formen der Wiederholung in politischen Bewegungen**

Matthias Warstat | 213

**Re: Enactment.
Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit**

Ulf Otto | 229

Autorinnen und Autoren | 255

Nicht hier, nicht jetzt

Einleitung

JENS ROSELT / ULF OTTO

Als 2001 in Orgreave, Süd-Yorkshire, streikende Bergarbeiter noch einmal auf berittene Polizei trafen, wurde Geschichte nicht nur wiederholt, sondern auch neu geschrieben. Das Nachstellen des gewaltsamen Konfliktes mit hunderten Statisten am Originalschauplatz bezog sich nicht nur auf die Berichterstattung von damals, sondern wurde selbst zu einem Medienereignis, das den Blick auf die Geschehnisse aus dem Jahr 1984 neu geprägt hat. Dieses als *Reenactment* bezeichnete Nachstellen historischer Ereignisse durch Laiendarsteller an historischen Schauplätzen, das der britische Künstler Jeremy Deller für seine Auseinandersetzung mit der britischen Geschichte einsetzte, war aber 2001 nichts Neues. Ausgehend von der Hundertjahrfeier des amerikanischen Bürgerkriegs hat sich das Nachspielen historischer Schlachten vor Ort und in Originalkostümen in den 1960er Jahren als Hobby etabliert. Die Wurzeln dieses Vergnügens lassen sich einerseits in die Vereinskultur des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, und führen andererseits zu den machtpolitischen Spektakeln der kollektiven Reinszenierung gewaltsamer Konflikte zurück, wie sie vor allen Dingen in und zwischen den beiden großen Revolutionen von 1789 und 1905 kultiviert wurden. Aber auch jenseits dieser Linien lassen sich in vielen kulturellen Feldern und historischen Epochen inszenatorische Strategien des Reenactments aufspüren, die historische Ereignisse in ästhetische verwandeln, und dabei zwischen der Einmaligkeit der Aufführungssituation und ihrer medialen Reinszenierung eine eigentümliche Spannung entstehen lassen.

Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave* steht in dieser Tradition und markiert zugleich eine neue Tendenz, das Volksvergnügen als künstlerische

Aktion zu begreifen, die seit Anfang des Jahrtausends das Reenactment immer häufiger als Thema und Topos in den Künsten auftauchen lässt. So wiederholte Marina Abramović 2005 mit *Seven Easy Pieces* Klassiker der Performance-Art, das Living Theatre nahm 2007 mit *The Brig* seine legendäre Inszenierung aus dem Jahr 1963 wieder auf, die Wooster Group brachte im gleichen Jahr mit *Hamlet* die Aufzeichnung einer Inszenierung aus dem Jahr 1964 auf die Bühne und die Performancegruppe Gob Squad reinszenierte mit *Kitchen* 2008 an der Volksbühne die frühen Filme Andy Warhols – um nur einige Beispiele zu nennen. Diese Aktionen haben sich selbst als Reenactment annonciert oder sind von Interpreten als solche tituliert worden. Der Begriff Reenactment wurde auf vielfältige Weise aufgegriffen, gewendet und weitergereicht. Seine Kontur ist dadurch nicht eben schärfer geworden. Eine ausschließliche verbindliche Definition gibt es nicht und der vorliegende Band strebt auch nicht an eine solche zu formulieren. Vielmehr wird die besondere Leistung des Begriffs gerade darin gesehen, bestehende hegemoniale kunst- und kulturwissenschaftliche Diskurse zu enthierarchisieren und dabei sowohl kategoriale als auch disziplinäre Grenzen munter zu ignorieren.

Denn, wie immer sich das Reenactment auf den Begriff bringen lässt, es vollführt meist einen Kurzschluss von populärer Volkskultur und avancierter Kunstpraxis. Es gibt sich als Spektakel zu erkennen, das sich der affirmativen Teilhabe von Dilettanten öffnet, und zugleich als verfremdetes Geschehen erfahren werden kann, dass eine distanzierte und reflektierte Rezeption provoziert. Es erscheint deshalb sinnvoll, das Reenactment als künstlerisches Verfahren gerade von seiner Fragwürdigkeit her zu entwickeln und der Versuchung vorschneller Genre-Definitionen zu widerstehen.

Der Band versammelt daher ein auf den ersten Blick disparates Feld von Aufführungsformaten, die unterschiedlichen historischen Phasen entstammen, diverse ästhetische Kontexte aufrufen und durch vielfältige soziale und mediale Praktiken hervorgebracht wurden. Erika Fischer-Lichte skizziert in ihrem Beitrag die Traditionslinien der verkörpernden Vergewärtigung des Vergangenen anhand von vier historischen Beispielen aus dem Kontext von Heilsgeschichte, National- und Revolutionsgeschichte sowie Kunstgeschichte. Daran anschließend umreißt Jens Roselts Beitrag die Ambivalenz, Reflexivität und Sinnlichkeit des Nachstellens deutscher Geschichte, wenn er die Arbeiten *Serie Deutschland* von Hofmann&Lindholm

(2008-10) und *Deutschland 2* von Rimini Protokoll (2002) auf ihre performative Aneignung der Medien hin untersucht. Milo Rau reflektiert aus der Regieposition (*Die letzten Tage der Ceausescus*, *Hate Radio*) den veränderten Maßstab eines an Recherche und Reinszenierung orientierten Produktionsprozesses, der es darauf anlegt, dass die Inszenierung nicht nur stimmig ist, sondern auch stimmt. Nina Tecklenburg untersucht anhand von Gob Squad's *Kitchen* (2007) und Boryana Rossas *The Vitruvian Body* (2009) die Spannungen zwischen Ereignishaftigkeit und medialer Reproduktion in Kunst und Theoriebildung. Sandra Umathum verortet die Auseinandersetzung mit Marina Abramovičs *Seven Easy Pieces* (2005) im Kontext von Peggy Phelans Ontologie der Performance und der Geschichtsschreibung der Performance Art. Mit Annemarie Matzkes Beitrag, der die Tradition der Rekonstruktion im Tanz nachverfolgt und die Arbeit *50 ans de danse* von Boris Charmatz (2009) bespricht, wird diese Diskussion der Historizität der performativen Künste um die Frage nach dem Körper als Archiv erweitert und abermals die Frage nach den Trennlinien zwischen restaurativer und kritischer Wiederaneignung des Vergangenen aufgeworfen.

Die Beiträge von Volker Wortmann, Stefanie Diekmann und Simon Rothöhler wenden sich dem Film zu. Volker Wortmann beschreibt die Praxis, Bilder zu schaffen, wo keine Bilder sind, als Grundstrategie des dokumentarischen Films bis zurück zu Joris Ivens *Misère au Borinage* (1933) und skizziert anhand der Filme *Fires were started* (1943) und *The Bells go down* (1943) die differenten Genre-Merkmale von Fictionfilm und Reenactment. Stefanie Diekmann untersucht anhand von Emile de Antonios *In the King of Prussia* (1983) die Logik der Revision in der filmischen Rekonstruktion eines Prozesses gegen die Friedensaktivisten der Plowshares Eight. Und Simon Rothöhler stellt mit Rithy Panhs *S-21, La machine de mort Khmère Rouge* (2003) und Romuald Karmakars *Hamburger Lektionen* (2006) zwei sehr unterschiedliche filmische Verfahren des Umgangs mit Gewalt und historischer Wirklichkeit gegeneinander. Nachfolgend geht Wolfgang Hochbrucks Beitrag noch einmal zur Tradition des Hobbys zurück und skizziert die Herausbildung des Reenactments in Amerika im Kontext von Museumskultur und Freizeitkultur als Freilufttheater und Gedenkort.

Die anschließenden Beiträge von Matthias Warstat und Ulf Otto nehmen die Popularität künstlerischer Reenactments aus einer breiteren kul-

turwissenschaftlichen Perspektive in den Blick. In Bezug auf die Inszenierungen politischer Bewegungen und anknüpfend an Caroline Humphreys und James Laidlaws Ritualtheorie differenziert Matthias Warstat zwischen Ritual und Reenactment in Hinblick auf die auktoriale Handlungsposition und die Verbindlichkeit des Vorgeschriebenen. Ausgehend von der medialen Rhetorik des Reenactments und den Erlebnisberichten der Hobbykultur skizziert Ulf Otto abschließend den kulturhistorischen Ort des Reenactments und bezieht künstlerische und hobbykulturelle Reenactments auf eine gemeinsame kulturelle Geste.

Betrachtet man dieses Set der diskutierten Phänomene und theoretischen Perspektiven wird eine Reihe von Gemeinsamkeiten auffällig. Einerseits zeigen Reenactments eine deutliche Affinität für die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern. Sie stellen eine starre Unterscheidung von aktiven Darstellern und passiven Zuschauern in Frage, stiften dabei individualisierte Formen von Gemeinschaft und entwickeln nicht-psychologische Darstellungsstrategien. Andererseits verkoppeln Reenactments in eigentümlicher Weise Gegenwart und Vergangenheit, heben die Distanz zur Geschichte scheinbar auf und lassen zugleich vielfältige Differenzen hervortreten. Die Abwendung von linearen Geschichtsmodellen wird begleitet von einer Suche nach historischen Räumen unter freiem Himmel oder an öffentlichen Orten, die häufig eng mit Gemeinschaftsbildung und Identitätskonstruktion verbunden sind. Das auffallendste Merkmal künstlerischer Reenactments ist jedoch die Thematisierung ihrer eigenen medialen Verfasstheit. Viele der Reenactments, auf die im vorliegenden Band Bezug genommen wird, arbeiten mit Medienwechseln. Es sind historische Materialien im doppelten Sinne, die als Grundlage einer körperlichen Aneignung dienen, die meist wieder in Aufzeichnungen und Installationen ihren Ausdruck findet. Nicht zuletzt durch diesen zu beobachtenden Medienwechsel wird damit in Reenactments immer auch die Frage nach dem Original virulent.

Damit trifft die Praxis des Reenactments zugleich einen Nerv des Theaters und der neueren theaterwissenschaftlichen Theoriebildung. Theater war immer schon eine Zeitmaschine, durch die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in eigentümlicher Weise miteinander in Beziehung treten. Als Auf-führung ist Theater an die Gegenwart des aktuellen Ereignisses gebunden, und zugleich verhandelt Theater Stoffe, Themen und Texte, die auf jahr-

hundertealtes Wissen und eine weitverzweigte Praxis verweisen, deren aktuelle Transformationen immer auch das Theater der Zukunft hervorbringen. Im Unterschied zur Tradition des Regietheaters handeln Reenactments dabei nicht mit der Geste des Aneignens, Neu-Interpretierens oder Umsetzens: Sie stellen Geschichte nach, statt sie darzustellen, und zwar möglichst vor Ort, historisch korrekt und detailgetreu. Es geht ihnen um einen historischen und zugleich animistischen Umgang mit Geschichte, der ein parasitäres Verhältnis mit den Bildern eingeht und Darstellung als teilnehmendes Erleben praktiziert. Im Gegensatz zum Remake, das eine neue Variante eines älteren Stoffes liefert, oder der Neuinszenierung, die nach einer zeitgenössischen Entsprechung trachtet, versuchen Reenactments, das Vergangene nicht zu aktualisieren, sondern zu revitalisieren. Statt neuen Stücken, frischen Lesarten und unverbrauchten Regisseuren zelebrieren sie gerade das Gewesene. Und ausgerechnet dort, wo die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Augenblicks vehement gefeiert wurde, kehrt die Wiederholung ein, und macht aus der Performance, was sie nie sein wollte: Theater. Der sich in den letzten Jahren unter dem Stichwort der Performativität im Theoriediskurs durchsetzende Common sense, der sich Ereignishaftigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit auf die Fahnen geschrieben hat, wird durch die szenische Praxis des Reenactments in eigentümlicher Weise verschoben. Insofern stellen Reenactments eine Provokation für transdisziplinäre Kulturforschung dar.

Die Herausgeber freuen sich, dass die Trägerinnen und Träger dieses Bandes im Rahmen einer Tagung des Herder-Kollegs für transdisziplinäre Kulturforschung der Universität Hildesheim diese Herausforderung angenommen haben, um das Forschungsfeld des Reenactments gemeinsam zu sondieren. Der Dank schließt Felix Worpenberg und Marten Flegel für die sorgfältige Einrichtung des Manuskripts mit ein.

Hildesheim im Sommer 2012,

Jens Roselt und Ulf Otto