



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Reenactment als künstlerische Strategie in der
gegenwärtigen Medien- und Performancekunst“

Verfasser

Martin Obermayr

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister für die vielen konstruktiven Gespräche bedanken, die mir sehr beim Verfassen der Arbeit geholfen haben.

Mein Dank gilt meiner Partnerin Marlies, die mich immer wieder motiviert hat und immer ein offenes Ohr für mich hatte und so die gesamte Zeit für mich da war.

Meinen Eltern, Jeanette und Franz Obermayr danke ich für die finanzielle Ermöglichung meines Studiums und für den Zuspruch und die Unterstützung während der gesamten Zeit.

Besonders möchte ich meiner Schwester Eva Pfanzelter danken, für ihren Rat und ihr schützendes Auge auf mich während meines gesamten Studiums, sowie auch ihrem Mann Thomas.

Mein Dank gilt auch meinen Großmüttern Elisabeth und Margarete für die finanzielle Unterstützung und vor allem die großmütterliche Fürsorge während dieser Zeit.

Meinen Freunden und Wegbegleitern, Michael Miess, Julia Burger, Christina Kaindl-Hönig danke ich für viele motivierende Gespräche, durch die diese Arbeit erst möglich geworden ist.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Begriffsdefinition	12
3. Forschungsstand: Reenactment in der Kunst	14
3.1. Forschungsstand: Historic Reenactment als Gegenstand künstlerischer Arbeiten...	14
3.2. Forschungsstand: Reenactment zur Dokumentation künstlerischer Arbeiten	15
3.3. Zwei Strategien, eine Grundhaltung	16
4. Historic Reenactment als künstlerische Strategie	17
4.1. Rod Dickinson: „The Milgram Re-Enactment“	18
4.1.1. Das Milgram Experiment	18
4.1.2. „The Milgram Re-Enactment“	20
4.1.3. Repräsentation und Verkörperung	22
4.1.4. Historic Reenactment und der Theaterbegriff	29
4.2. Jeremy Deller: „The Battle of Orgreave“	35
4.2.1. Historischer Hintergrund	35
4.2.2. Reenactment, Trauma und historische Wahrnehmung	37
4.2.3. Conclusio	42
4.3. Zbigniew Libera: „Positives“	43
4.3.1. Grundzüge der Bildwissenschaft	45
4.3.2. Gedankliche und materielle Bilder in „Positives“	47
4.3.3. Der Zeitpunkt der Bilderüberflutung	49
4.3.4. Exkurs 1 Marshall McLuhan	50
4.3.5. Exkurs 2: Jean Baudrillard	53
5. Historic Reenactment und die Geschichtswissenschaften	57
5.1. R. G. Collingwoods Geschichtsphilosophie des Historic Reenactment	57
5.2. Experimentelle Archäologie	62
5.2.1. Imitierende Experimente	63
5.2.2. Verhaltensforschung innerhalb der experimentellen Archäologie	64
5.3. Populärkulturelle Ausläufer der experimentellen Archäologie: Living History, lebendige Archäologie und Historic Reenactment	66
6. Reenactment als Dokumentationsinstrument im Bereich Tanz und Performance	69
6.1. Bewegung festhalten: Auf der Suche nach Geschichte	70
6.2. André Lepeckis Rekonstruktion von Allan Kaprows „18 Happenings in 6 parts“ ..	78
6.3. Martin Nachbar „Urheben Aufheben“	81
6.4. Emil Hrvatin: „Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija“	84
6.5. Marina Abramović: „7 easy pieces“	89
6.6. Zusammenfassung: Reenactment, Rekonstruktion und das Original	94
7. Resümee	97
8. Bibliographie	99
Abstract	105
Curriculum Vitae	106

1. Einleitung

Die immer stärker zu beobachtende Tendenz zur scheinbaren Wiederholung in der bildenden und darstellenden Kunst der letzten zehn Jahre ist als Untersuchung eigener und fremder Repräsentationsmechanismen zu verstehen. Dem Begriff der Repräsentation haftet per se der Gedanke des Mittelbaren an: Was den Rezipienten als Repräsentation erreicht, erreicht ihn nie direkt, sondern immer durch ein Vermittlungssystem. Diese Systeme werden gegenwärtig oft unter dem Begriff der Medien subsummiert. Eine differenziertere Betrachtung wird zeigen, dass Medien sowohl als physische als auch als gedankliche Modelle existieren. In beiden Fällen stehen Medien oft im Verdacht, das Verhältnis zu einer nicht näher benannten Realität zu manipulieren.

Im Besonderen trifft das auf vergangene Ereignisse zu, die durch ihre ephemere Natur (die jeder Handlung zugrunde liegt) im Moment ihres Geschehens unwiederbringbar sind. Ihre Vermittlung kann nur mit einer gewissen Verzerrung vonstatten gehen und verführt auch zu mannigfaltigen Möglichkeiten der Manipulation. „To reenact“ heißt wörtlich übersetzt etwas wieder aufführen, etwas nachstellen. Reenactment ist einer breiten Öffentlichkeit als die Nachstellung von historischen Ereignissen bekannt, tatsächlich handelt es sich dabei um eine von vielen Ausprägungen des Phänomens, das in der Fachsprache als Historic Reenactment bezeichnet wird.

Die Tatsache, dass das Historic Reenactment zu den bekanntesten Reenactment-Ausprägungen zählt, zeigt seine wertvollste Funktionalität: die Untersuchung und Diskussion der Begriffe Geschichte und Geschichtsschreibung. Sie sind als Reaktion auf Vermittlungsunschärfen und Manipulationen im Prozess der Vermittlung von Geschichte zu denken. Reenactments lösen diese Unschärfen aber nicht auf. Sie dürfen auf keinen Fall als Möglichkeit einer korrigierenden Darstellung von Geschichte missverstanden werden. Sie sind vielmehr Vergrößerungsglas für die Wirkungsweisen von medialer Vermittlung und die damit einhergehenden Prozesse der Geschichtsschreibung. Im Vordergrund steht dabei das Bewusstsein über den Modus von Welt- und Kunstgeschichtsschreibung: Im Prozess der Geschichtsschreibung gibt es Autoritäten und dominante mediale Systeme, die auf die Repräsentation von (kunst-)geschichtlichen Ereignissen Einfluss nehmen, diesen Einfluss sichtbar zu machen und ein Bewusstsein für die Manipulierbarkeit dieser Repräsentationen zu schaffen ist ein Anliegen, das den meisten Reenactments innewohnt. Deshalb steht das Reenactment in keinem Konkurrenzverhältnis zu dem von ihm nachvollzogenen Moment: Nicht der Grad der

Originalität ist entscheidend, sondern vielmehr die Hinterfragung des Überlieferten und die medialen Strategien, die ein kollektives Gedächtnis bilden und beeinflussen und das Übermittelte oft unreflektiert mit Wirklichkeit gleichsetzen. Nicht die Suche nach einer ohnehin unwiederbringbaren Wahrheit, sondern vielmehr das Prozessuale des Reenactments, das, was im Moment der Nachstellung der Schlacht, des Experiments, der Performance mit den Teilnehmenden und Beobachtenden passiert, welche Änderungen solche Reenactments durch die von ihnen nachgestellten Ereignisse nach sich ziehen, soll im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen.

Das Reenactment in Reinform existiert nicht, vielmehr gibt es verschiedene Formen und Auslegungen des Begriffs. Diese Arbeit beschränkt sich auf zwei Arten: das Historic Reenactment und Formen des Reenactments, die der Dokumentation künstlerischer Arbeiten dienen und im Spannungsfeld von Rekonstruktion und Reinszenierung einzuordnen sind.

Das Historic Reenactment dient in künstlerischen Arbeiten als Instrument für eine Diskussion über den gegenwärtigen Umgang mit Geschichte in unserer Gesellschaft. Eine Analyse der prägendsten Medien unserer Zeit sowie ein Exkurs in die in den letzten Jahren sich immer stärker formierende Bildwissenschaft ist unerlässlich, um den Mechanismen gegenwärtiger Geschichtsbetrachtung und -schreibung auf den Grund zu gehen. Historic Reenactment als künstlerische Strategie beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Erinnerung und medialen Bildern bzw. mit deren Einfluss auf unsere Erinnerung. Das Leben mit einem Alltag voller Bilder und die Schwierigkeit der dabei entstehenden multiplen Wirklichkeiten stellt den Menschen heute vor eine neue Erfahrungsdimension von Vergangenheit und Gegenwart: eine medial vermittelte Welterfahrung. Wenn also von der Vermittlung von gegenwärtiger und vergangener Welterfahrung die Rede ist, so geht es dabei nicht nur um Geschichte, sondern auch um Erinnerung: „The subject of the historical reenactment is [...] the mediation of memory, how memory is an entity which is continuously restructured – not only by filmmakers and re-enactors – also by us personally as mediating and mediated subjects.“¹ Diese Mediatisierung kann auch kulturell (wiederum durch Bilder) erfolgen: „[...] what and how we remember is always already culturally mediated – through language, the surrounding repertoire of images and social forces which

¹ Rushton, Steve: Tweedledum and Tweedledee resolved to have a battle. In: Bangma, Anke (Hrsg.): Experience, Memory, Re-enactment Frankfurt: Revolver, 2005. S. 10.

shape and limit how we see, speak and feel about things.“² Dabei geht es weniger darum, ob medial vermittelte Bilder die Wahrheit darstellen oder nicht, sondern vor allem um die Befragung des medial vermittelten Bildes bezogen auf seine Bedeutung für unsere Gesellschaft.

Historic Reenactments fokussieren diese Bedeutung der Bilder und befreien sie dabei aber von einem Wahrheitsanspruch, da dieser auf die Wirkung der Bilder keinen Einfluss mehr zu haben scheint. Ein Beispiel für eine solche Bedeutungsuntersuchung war im Dezember 2007 in der Ausstellung „History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance“ im KW Institute for Contemporary Art in Berlin zu sehen. Die Ausstellung zeigte künstlerische Arbeiten, die Historic Reenactments bedeutsamer Ereignisse thematisierten. Im gleichnamigen Katalog zur Ausstellung war nachfolgende Erklärung zu lesen:

„In der zeitgenössischen bildenden (Medien-)Kunst der letzten Jahre lässt sich eine auffällige Häufung künstlerischer Reenactments, also Re-Inszenierungen historischer Situationen und Ereignisse, beobachten. Ein Grund für die fast unheimliche Lust an der performativen Wiederholung scheint darin zu liegen, dass Welterfahrung, ob geschichtlich oder aktuell, immer weniger auf direkter Anschauung beruht, sondern heute fast ausschließlich medial, also über Bilder oder anderweitige Aufzeichnungen von (historischen) Ereignissen funktioniert. Dies bedeutet nicht, dass die Vermittlung von Geschichte nicht schon immer auch medial geschehen ist – der ausschlaggebende Unterschied ist heute jedoch die totale und permanente Verfügbarkeit von Bildern, in der jedes Bild jederzeit zu seinem eigenen Simulakrum werden kann.“³

Das vierte Kapitel wird sich anhand von konkreten künstlerischen Projekten den Charakteristiken und Ursachen dieser Art von künstlerischen Historic Reenactments widmen.

Das Reenactment als Dokumentationsinstrument künstlerischer Arbeiten berührt einen zentralen Themenkomplex aller darstellenden Künste: ihren ephemeren Charakter, der in traditionellen audiovisuellen Dokumentationsformen oft zu dem Verlust der Qualität von Körperlichkeit und Verkörperung führt. Von dieser Minderung besonders betroffen sind darstellende Künste, die nicht auf traditionelle Formen der Narration zurückgreifen und deren Rezeptionsvorgänge nicht mit der klassischen Kategorie des „Verstehens“ umschrieben werden können. Deshalb widmet sich das letzte Kapitel dem Reenactment als Dokumentationsform in den Bereichen des Tanzes und der Performance. Hier wird das Reenactment als Research-Instrument verstanden und der Versuch eines lebendigen

² Bangma, Anke: Contested Terrains. In: Bangma, Anke (Hrsg.): Experience, Memory, Re-enactment Frankfurt: Revolver, 2005. S. 12.

³ Arns, Inke: History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. In: Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hrsg.): History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. Ausstellungskatalog herausgegeben für Hartware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2007. S. 42.

Archivs gewagt. Im Gegensatz zum Theater, bei dem die Reinszenierung eines Stücks, die Interpretation desselben Textes durch verschiedene Regisseure und Darsteller bedeutet und etwas Selbstverständliches darstellt, scheinen beispielsweise Choreografien mit dem Ableben des Choreografen, der in vielen Fällen auch ausführender Tänzer der Choreografie war, zu verschwinden. Es gibt vor allem für den zeitgenössischen Tanz nur wenige und oft nur unzulängliche Notationsweisen. Die Schwierigkeit, die Bewegung von Körpern, jeden mit seiner eigenen Bewegungsspezifik, für die Nachwelt zu erhalten, mehr noch über die physische Bewegung der künstlerischen Grundidee gerecht zu werden, führt gegenwärtig im Tanz und in der Performance zu einer regen Auseinandersetzung mit neuen Überlieferungsmöglichkeiten wie dem Reenactment. Zur Veranschaulichung der vielschichtigen Probleme und Diskurse über den Begriff des Reenactments und des damit verbundenen Begriffes der Rekonstruktion sollen im Rahmen des sechsten Kapitels Arbeiten aus Tanz und Performance analysiert und somit die ambivalenten Ansichten zu diesem Thema wiedergegeben werden.

Historic Reenactments und Reenactments als Dokumentationsinstrument künstlerischer Arbeiten verbindet eine Gemeinsamkeit: In beiden Fällen wird das Reenactment als künstlerische Strategie in den Prozess integriert, einmal um Zeitgeschichte im gesellschaftlichen Kontext zu untersuchen und einmal selbstreferenziell, um sich mit der eigenen Kunstgeschichte und deren zukünftigen Problemstellungen auseinanderzusetzen. Sie teilen so die Frage danach, wie Geschichte geschrieben wurde und wird, genauso wie die zukünftige Perspektive auf andere Arten der Geschichtsschreibung, die angesichts sich ändernder Lebensrealitäten und Kunstumfeldern notwendig werden. Diese thematische Synergie bildet gleichzeitig auch die Klammer, die diese zwei Themenkomplexe in dieser Arbeit verbinden soll.

Die Definition und Kontextualisierung des Begriffes Reenactment und seine Begriffsgeschichte werden vor allem am Anfang der Arbeit und in der Mitte, zwischen dem vierten und letzten Kapitel, behandelt, da es sich dabei um Grundlagenwissen handelt, das für beide Themenschwerpunkte relevant ist. Die wissenschaftlichen Ursprünge des Begriffes vor allem in der Geschichtswissenschaft deuten auch hier darauf hin, dass Reenactments im Bezug auf die Beschäftigung mit Geschichte eine Sonderposition einnehmen.

Die Textrecherche zum Thema Reenactment in künstlerischen Arbeiten zeigte eine erstaunliche Dichotomie zwischen Historic Reenactments als künstlerischem Motiv und

Reenactments als Instrument zur künstlerischen Dokumentation. Dadurch wird das Entdecken der gemeinsamen Grundlagen dieser unterschiedlichen Anwendungsgebiete erschwert. Somit ist das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit klar: Die gleichzeitige Häufung beider Reenactment-Phänomene soll nicht als Zufall betrachtet werden, sondern basiert auf dem gleichen Interesse, Geschichte und Geschichtsschreibung im lebendigen Diskurs neu zu verhandeln. Besonders der Diskurs über Reenactment im Bereich Tanz und Performance zeigt im Lichte des Vergleiches, in welcher wichtigen Entwicklungsphase diese Kunstformen sich befinden.

2. Begriffsdefinition

Zunächst stellt sich die Frage, warum im Großteil der deutschen Literatur der englische Begriff Reenactment benutzt wird⁴. Eine Erklärungsmöglichkeit liegt in den verschiedenen Varianten der Übersetzung ins Deutsche, von denen die meisten der Bedeutung, die der Begriff heute vor allem auch als populärkulturelles Phänomen hat, nicht gerecht werden. So findet sich sowohl in Langenscheidts enzyklopädischem Wörterbuch: „Der Große Muret-Sanders“ als auch in Reinhart von Eichborns „Die Sprache unserer Zeit. Wörterbuch in vier Bänden“ die juristische Bedeutung des Begriffes reenact als „neu verordnen, wieder in Kraft setzen“⁵ eines Gesetzes oder Urteiles und in Bezug auf das Theater die Bedeutung als „Neuinszenierung“⁶ bzw. „Wiederaufführung“⁷ wieder. Nur in dem Wörterbuch „Duden Oxford: Großwörterbuch Englisch“ findet sich zusätzlich dazu die Bedeutung „(perform) wiederholen (Tatsachen, Einzelheiten), nachstellen (Szene, Schlacht)“⁸. Interessant ist die Betrachtung des Begriffes in der deutschen Übersetzung des Buches „The Idea of History“ von R. G. Collingwood. Die Kapitelüberschrift „History as Reenactment of Past Experience“⁹ wird hier folgendermaßen ins Deutsche übersetzt: „Die Geschichtsforschung als Nachvollzug der Erfahrung der Vergangenheit“¹⁰.

Ein Blick in englische Wörterbücher zeigt die Bedeutung des Begriffes im englischsprachigen Raum: „To act out an event that took place in the past, sometimes using the same people who originally took part in it.“¹¹ Ähnliches findet sich bei Collins: „re-enactment: the acting out or repetition of a past event or situation“¹². Interessant dazu auch ein Beispiel der Begriffsverwendung bei Webster: „taken to the scene shortly after he confessed to reenact the crime“¹³. Diese Bedeutungsvielfalt des Begriffes zeigt die Vielfalt seiner Herkunftsgebiete auf. Arns bemerkt dazu: „Die Kriminologie bedient sich z.B. der

⁴ Vgl. dazu Arns (2007), Bangma (2005), Bendix (2006), Keefer (2006), Bofinger/Hoppe (2006) usw.

⁵ Vgl. Langenscheidt (Hrsg.): Langenscheidts enzyklopädisches Wörterbuch: „Der Große Muret-Sanders“. Langenscheidt: Berlin, München, Wien, New York, 2000.

⁶ Ebenda.

⁷ Von Eichborn, Reinhart: Die Sprache unserer Zeit. Wörterbuch in vier Bänden. Siebenpunktverlag: Mannheim, Leipzig, Wien, o. J.

⁸ Dudenverlag (Hrsg.): Duden Oxford: Großwörterbuch Englisch. Dudenverlag: Zürich, 2005.

⁹ Collingwood, R.G.: The idea of history. University press: Oxford, 1946. S. 282.

¹⁰ Collingwood, R.G.: Philosophie der Geschichte. (Übers. von Dr. Gertrud Hering) Kohlhammer: Stuttgart, 1955. S. 294.

¹¹ Bloomsbury (Hrsg.): Encarta World English Dictionary. Bloomsbury Publishing: London, 1999.

¹² Collins (Hrsg.): English Dictionary (6. Auflage) Harper Collins Publishers: Glasgow, 2006.

¹³ Webster (Hrsg.): Webster's third new international Dictionary. Merriam Webster: Springfield, 2002.

Praxis des Reenactments [...]. Reenactments sind oft auch Bestandteil der experimentellen Archäologie.“¹⁴

Für die vorliegende Diplomarbeit soll eine vorläufige allgemeine Definition des Begriffes wie folgt lauten: Reenactment ist der Nachvollzug einer Handlung, die in der Vergangenheit passiert ist, manchmal unter Einbeziehung von Personen, die bei der ursprünglichen Handlung beteiligt waren. Arns bedient sich der Internetquelle Wikipedia und leitet daraus folgende allgemeine Definition ab: „Als Reenactment (dt. Nachstellung, Wiederaufführung) bezeichnet man ganz allgemein die historisch korrekte Nachstellung vergangener, gesellschaftlich relevanter Ereignisse wie z.B. Schlachten [...]“¹⁵. Die Beschränkung auf gesellschaftlich relevante Ereignisse erfolgt in der von mir vorgenommenen Definition nicht, da zuerst untersucht werden muss, welche Ereignisse Gegenstand von Reenactments sind.

Ein weiterer Grund ist, dass die vorliegende Arbeit nicht dem Kurzschluss erliegen will, dass Ereignisse, die über eine hohe mediale Präsenz verfügen, automatisch als gesellschaftlich relevant gelten müssen. Was den Verweis auf die Nachstellung von Schlachten betrifft, so spielt Arns auf die Herkunft des Begriffes aus der populärkulturellen Praxis an: Darunter sind vor allem Gruppen von Hobbyisten zu verstehen, die sich regelmäßig treffen, um geschichtliche Ereignisse, wie vor allem Kriege oder einzelne Schlachten bedeutender Kriege, nachzustellen. Die Praxis des populärkulturellen Historic Reenactments sollte bei einer vorläufigen Definition erwähnt werden, weil sie die bekannteste und am weitesten verbreitete Form des Historic Reenactments darstellt: „Die Vielzahl an Webseiten, die unter anderem einzelnen Gruppen, [...] Kartenvorverkaufsstellen [...] gewidmet sind, deuten auf eine bereits große und wachsende Verbreitung des Phänomens hin.“¹⁶

¹⁴ Arns (2007) S. 40.

¹⁵ Ebenda S. 38.

¹⁶ Bendix, Regina: Der gespielte Krieg. Zur Leidenschaft des *Historic Reenactment*. In: Institut für europäische Ethnologie der Universität Wien Hermann Bausinger (Hrsg.): *Volkskultur und Moderne: europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000*. Wien: Inst. f. Europ. Ethnologie, 2000. S. 256.

3. Forschungsstand: Reenactment in der Kunst

Der aktuelle Forschungsstand zeigt eine Häufung von künstlerischen Arbeiten, die sich mit den zwei in der Einleitung bereits angedeuteten Strategien des Reenactments auseinandersetzen, wobei sich diese Häufung vor allem in den letzten zehn Jahren bemerkbar macht¹⁷.

Dementsprechend finden sich in diesem Zeitraum Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema, eine Auswahl der für diese Diplomarbeit relevantesten Veranstaltungen sei im Folgenden kurz einzeln für die jeweilige Strategie zusammengefasst.

3.1. Forschungsstand: Historic Reenactment als Gegenstand künstlerischer Arbeiten

Das Historic Reenactment ist vor allem, wie bereits weiter oben beschrieben, als populärkulturelles Phänomen bekannt, bei dem die Nachstellung bedeutender historischer Ereignisse vollzogen wird. Als Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung hat es oft eine „[...] komplexe und tiefgehende Reflexion der medialen Vermittlung von Erinnerung [...]“¹⁸ zum Ziel. Die zunehmende Verfügbarkeit von medialen Einflüssen, beispielsweise in Form von (bewegten) Bildern, in den letzten zehn Jahren erklärt auch die Häufung von künstlerischen Arbeitsprozessen, die sich mit der Form des Historic Reenactments auseinandersetzen oder dieses selber für den künstlerischen Rechercheprozess verwenden. Daraus entwickelte sich auch institutionell in Museen und Forschungseinrichtungen eine erhöhte Aufmerksamkeit für diese künstlerische Strategie. Dieses Interesse spiegelt sich in zahlreichen Ausstellungen, Symposien und Publikationen wider. Unter anderem in Form einer Vortragsreihe an der Willem de Koonig Akademie Rotterdam im Jahre 2005 mit dem Titel „Experience, Memory, Reenactment“ sowie in Sunderland im Jahre 2006 mit der Ausstellung „Once More ... with feeling“ sowie in Form der bereits erwähnten Ausstellung im Jahre 2007: „History will repeat itself. Strategien des Re-enactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance“ im KW Institute for Contemporary Art in Berlin.

¹⁷ Vgl. Arns (2007) S. 40.

¹⁸ Arns (2007) S. 60.

3.2. Forschungsstand: Reenactment zur Dokumentation künstlerischer Arbeiten

Als zeitlich parallel laufende Entwicklung ist das vermehrte Auftauchen von Reenactments im Bereich des Tanzes und der Performance zu betrachten. Diese Strategie beschäftigt sich im Unterschied zu der Rekonstruktion nicht rein mit der exakten Wiederherstellung einer vergangenen Performance oder Choreografie, sondern versucht eine diskursive Aufarbeitung vergangener künstlerischer Arbeiten, die vor allem auf ihren Status im Kontext der gegenwärtigen Entwicklungen im Bereich des Tanzes und der Performance überprüft werden sollen. Die Auseinandersetzung mit dem ephemeren Charakter und die kritische Diskussion bisheriger Dokumentationsversuche finden dabei verstärkt Eingang in die theoretische und künstlerische Auseinandersetzung, wie etwa Marina Abramović zu ihrem Reenactment Projekt „7 Easy Pieces“ anmerkt: „[...] one often has to rely upon testimonies from witnesses or photographs that show only portions of any given piece. *7 Easy Pieces* examines the possibility of redoing and preserving an art form that is, by nature, ephemeral.“¹⁹

Im KW Institute for Contemporary Art in Berlin fand 2000/2001 eine Ausstellung mit dem Titel „A little bit of history repeated“ statt, die sich mit Reenactments von künstlerischen Arbeiten und Performances auseinandergesetzt hat. Zu diesem Themenkomplex gab es auch 2005 im Guggenheim Museum die bereits erwähnte Ausstellung „7 Easy Pieces“ von Marina Abramović (unter demselben Titel fand eine Ausstellung und ein Symposium im Fridericianum in Kassel 2006 statt) sowie in Rotterdam die Ausstellung „Life, once more.“ In Wien fand im November 2006 die Performance- und Diskussionsreihe „Wieder und wider“ im Rahmen einer Kooperation des Tanzquartier Wien und des Museums für Moderne Kunst Wien statt.

Der Diskurs über das Verhältnis von Reenactment und Rekonstruktion wird dabei im Rahmen einer allgemeinen Debatte über adäquate Dokumentationsmethoden im Bereich des Tanzes und der Performance geführt. Die rege Beteiligung unterschiedlicher Institutionen zeigt hier vor allem auch die ambivalenten Ansichten zu diesem Themenkomplex, wie die Auseinandersetzung in den entsprechenden Kapiteln noch genauer zeigen wird.

¹⁹ <http://www.guggenheim.org/exhibitions/abramovic/> Zugriff am 10. Januar 2008.

3.3. Zwei Strategien, eine Grundhaltung

Zusammenfassend zeigt der Forschungsstand, dass es sich beim Historic Reenactment und dem Reenactment zur Dokumentation künstlerischer Arbeiten um zwei verschiedene Strategien des gleichen Grundprinzips handelt. Künstler, die sich der Strategie des Historic Reenactment bedienen, hinterfragen mediale Übermittlungen von Geschichte und deren Rolle in unserer Gesellschaft. Dieselben Ziele, nur bezogen auf die eigene Kunstgeschichte, verfolgt das Reenactment zur Dokumentation künstlerischer Arbeiten im Tanz und in der Performance: Es hinterfragt mediale Vermittlungen von künstlerischen Arbeiten aus der Vergangenheit und beschäftigt sich damit, welche Rolle diese Überlieferungen im Kunstdiskurs und -betrieb spielen. Nach der im zweiten Kapitel vorgenommenen Grunddefinition sind beide Reenactmentausprägungen eine Nachvollziehung von Handlungen aus der Vergangenheit, jedes in seinem eigenen Kontext und mit seinen spezifischen Methoden. Diese gilt es im Laufe der nächsten Kapitel darzulegen und vergleichbar zu machen.

4. Historic Reenactment als künstlerische Strategie

Künstler, die sich Historic Reenactments als Strategie zu Eigen machen, tun dies auf unterschiedliche Weise. Das Historic Reenactment bleibt dabei eine variable Strategie, die kein eigenes Genre oder eine eigene Gattung darstellt:

„I would resist any temptation to describe the work by these artists as a collectively representing a genre or ‚movement‘ [...] In fact, on close inspection, works by artists who deal with re-enactment as an aspect of their work tell very different stories [...] and seem to promise varying results.“²⁰

Die drei in diesem Kapitel analysierten Beispiele wurden gewählt, da sich jede Arbeit mit einem jeweils anderen Aspekt des Historic Reenactment beschäftigt und eine eigenständige Zugangsweise zeigt:

Rod Dickinson inszenierte „The Milgram Re-Enactment“ in einem Museum und schuf bewusst einen theaterähnlichen Rahmen, um die theatralen Eigenschaften dieses Formats auszuloten. Zusätzlich dazu ist das Milgram Experiment ein Ereignis, das weltweit durch mediale Vermittlung (bspw. in der Schule) bekannt geworden ist, also ein stark medial vermitteltes Ereignis darstellt. Deswegen eignet es sich zu einer genaueren Untersuchung des Unterschiedes zwischen medialer Repräsentation und Verkörperung.

Das zweite Beispiel, Jeremy Dellers „The battle of Orgreave“, beschäftigt sich mit dem Historic Reenactment einer Eskalation eines Minenstreiks in England aus dem Jahre 1986. Interessant an dieser Arbeit ist vor allem die Beteiligung von Personen, die auch in das ursprüngliche Ereignis involviert waren, so wurden sowohl streikende Minenarbeiter als auch Polizisten, die damals an der Eskalation beteiligt waren, ausfindig gemacht und engagiert. Im Augenblick seiner Durchführung wurde das Historic Reenactment nicht als künstlerische Intervention, sondern vielmehr als jahrmarktähnliches Volksfest wahrgenommen und untersuchte somit seine Wurzeln als populärkulturelles Phänomen in England.

Das dritte Beispiel wurde bewusst aus dem Bereich der bildenden Kunst gewählt. Zbigniew Liberas Fotoserie „Positives“ beschäftigt sich mit der Einschreibung medialer Bilder in unser Gedächtnis. Er führte selber kein Historic Reenactment durch, sondern arbeitete mit seiner Fotoserie „Positives“ an einer Reihe von manipulierten Fotos von einschneidenden historischen Ereignissen. Er beschäftigte sich mit der Einschreibung manipulierter medialer Bilder in unser Gedächtnis. Dabei bietet die Arbeit eine gute Grundlage zur Untersuchung der verschiedenen Wirkungsebenen von Bildern.

²⁰ Rushton (2005) S. 7.

Die drei ausgewählten Beispiele untersuchen in aufgezählter Reihenfolge theaterwissenschaftliche, soziologische und bildwissenschaftliche Hypothesen, die in den einzelnen Kapiteln behandelt werden. Alle drei Arbeiten beschäftigen sich mit stark medial vermittelten Ereignissen, die als signifikant traumatische Ereignisse in die Weltgeschichte eingegangen sind, ein Korrelation, die sich aus den Funktionsweisen der involvierten Medien ergibt und die auch Gegenstand der Analysen sein wird.

Die Fülle der Beispiele für Historic Reenactments im künstlerischen Kontext macht rasch klar, dass es keine allgemeine Formel für Funktion und Ursache dieses Phänomens gibt. Es wird bewusst auf einen allgemeinen Theorieteil, der versucht, Grundmerkmale der Form und Funktion von künstlerischen Reenactments zusammenzufassen, verzichtet, da jedes künstlerische Reenactment eine eigene Herangehensweise verlangt und es somit unmöglich ist, einen Kanon homogener Eigenschaften künstlerischer Reenactments zu formulieren.

4.1. Rod Dickinson: „The Milgram Re-Enactment“

Experimente sind wissenschaftliche Instrumente, die der Verifizierung oder Falsifizierung von Hypothesen dienen sollen. Das von Rod Dickinson durchgeführte Reenactment des Milgram-Experiments beschäftigt sich mit einer Versuchsanordnung, die zu ihrer Zeit Grenzen überschritt und bis heute Kontroversen über Wissenschaftsethik, aber auch über die kollektive Aufarbeitung solch eines Ereignisses auslöst.

Eine Beschreibung des Experimentes wird die komplexen wissenschaftlichen Hintergründe des Versuches erläutern und den bis heute anhaltenden Diskurs darüber zusammenfassen. Anschließend wird das Setting des Reenactments analysiert. Die zwei abschließenden Abschnitte dieses Kapitel werden dann je eine theaterwissenschaftliche Hypothese in Zusammenhang mit dem „Milgram Re-Enactment“ präsentieren: Eine wird sich mit den Begriffen Repräsentation und Verkörperung, die andere mit Parallelen zum postdramatischen Theater und der Rolle des Zuschauers auseinandersetzen.

4.1.1. Das Milgram Experiment²¹

Das Milgram Experiment war ein vom Psychologen Stanley Milgram entwickelte und durchgeführte Versuchsanordnung. Ziel war es zu untersuchen, inwieweit Personen bereit sind, Anweisungen einer Autorität zu folgen, auch wenn diese im Widerspruch zu ihrem eigenen Gewissen stehen. Die Versuchsanordnung sah zwei Schauspieler vor, die jeweils

²¹ Nach Milgram, Stanley: Das Milgram Experiment. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

den Versuchsleiter und eine Testperson spielten. Dazu kamen per Inserat gesuchte Probanden, die sich aber ihrer Rolle als eigentliche Versuchsperson nicht bewusst waren und im Glauben gelassen wurden, die vom Schauspieler dargestellte Testperson sei Mittelpunkt des Experiments. Den nicht eingeweihten Probanden wurde erklärt, es handle sich um ein Experiment, das den Zusammenhang zwischen Bestrafung und Lernerfolg zu ergründen versucht.

Das Setting bestand aus zwei voneinander getrennten Kammern. In einer Kammer saßen der Versuchsleiter und der eigentliche Proband, der die Rolle des Lehrers einnahm, in einer anderen Kammer die vermeintliche, von einem Schauspieler dargestellte Testperson, die als Schüler bezeichnet wurde. Der Lehrer gab dem Schüler Wortpaare vor, die sich dieser in einem bestimmten Zeitraum merken und dann wiederholen sollte. Bei fehlerhafter Wiedergabe der Wortpaare bekam der Schüler Stromschläge, die nach jedem weiteren Fehler um 15 V, bis zu einer letalen Dosis von 300 V, erhöht wurden. Der Lehrer konnte den Schüler in der ursprünglichen Form des Experimentes hören, aber nicht sehen. Der Schauspieler spielte den Schmerz je nach Stärke des Stromschlages akustisch vor, dabei reichten die vorher geübten Reaktionen von leichtem Stöhnen über die Bitte, das Experiment abzubrechen, bis hin zu lautem Schreien. Bei einer Spannung über 300 V war nur mehr Stille zu vernehmen.

Wenn die Probanden Zweifel an dem Prozedere äußerten und sich weigerten, weitere Stromschläge zu verteilen, wurden sie vom Versuchsleiter mit den immer gleichen Sätzen angewiesen, das Experiment fortzuführen. Das Ergebnis zeigte, dass die meisten Probanden den Test fortsetzten: 26 Personen gingen dabei bis zur Höchstspannung von 450 V nur 14 Personen brachen das Experiment vorher ab. Das Experiment gilt als umstritten und wird von vielen Wissenschaftlern als unethisch angesehen. Viele der teilnehmenden Probanden waren im Nachhinein von ihrem eigenen Verhalten so schockiert, dass sie psychotherapeutische Hilfe in Anspruch nehmen mussten. Das Experiment wurde und wird heute noch als Erklärungsversuch der Verbrechen des Nationalsozialismus angesehen:

„[...] the experiment is indeed one about pain, knowledge and memory. Its origins lie in the Holocaust, the modern era's great collective trauma – specifically, in the defence repeated countless times at Nuermberg by Hitler's torturers and executioners: 'I was only following orders.' By restating a

situation in which a figure of authority urged normal people to hurt others, Milgram wanted to discover the extent to which obedience will override compassion.²²

Das Milgram Experiment ist wissenschaftsethisch gesehen ein erschütterndes Ereignis. Zum einen schockiert der skrupellose Gehorsam der Probanden, zum anderen die extreme Versuchsanordnung, die keine Rücksicht auf die psychischen Folgen für die teilnehmenden Versuchspersonen nimmt. Das Ereignis findet noch heute Einzug in den AHS-Lehrplan und ist Gegenstand zahlreicher Dokumentarfilme und Sachbücher, aber auch Spielfilm- und Romanvorlagen. Das durch das Experiment ausgelöste Trauma und seine starke mediale Vermittlung charakterisieren das Milgram Experiment und bilden gleichzeitig, wie weiter oben bereits erwähnt, eine Gemeinsamkeit mit den weiteren Beispielen.

4.1.2. „The Milgram Re-Enactment“

Im Jahr 2002 wurde im CCA Glasgow im Rahmen einer vierstündigen Performance das Milgram Experiment nachgestellt. Als Vorlage diente das erhaltene Originalprotokoll. Die Original-Räume und Apparaturen wurden exakt nachgebaut. Die Räume waren dementsprechend rundherum geschlossen und an bestimmten Stellen mit einseitig verspiegelten Fenstern versehen, durch die das Publikum das Experiment beobachten konnte und so in die Rolle des Forschers schlüpfte.

Das in der Einleitung ausgeführte Hauptargument vorliegender Diplomarbeit, wonach Reenactments auf Geschichte und mediale Vermittlungen von Geschichte reflektieren, kann hier erstmals fassbar gemacht werden: „[...] these works present us with aspects of our collective memory that are not yet processed or worked through, urging us to engage in an act of renegotiating their meaning in the present.“²³

Diese wieder aufgenommene Verhandlung des Milgram Experiments spiegelt sich unter anderem in der Frage, wie Aufarbeitung allgemein funktioniert und angestoßen wird, wieder: „It probably begins through traumatism or gropings to which one does not even know how to give a verbal form: a separation, a violent scene, a sudden consciousness of the monotony of time.“²⁴ Diese Unmöglichkeit der Versprachlichung gilt im Milgram Experiment hauptsächlich dem unglaublichen Ausmaß an blinder Gehorsamkeit, die in Dickinsons Historic Reenactment bewusst mit der voyeuristischen Grausamkeit des Experimentes konfrontiert wird. Auf der Suche nach Darstellungsformen von Geschichte,

²² McCarthy, Tom: Between Pain and Nothing. In: The Milgram Re-Enactment. Essays on Rod Dickinson's Re-enactment of Stanley Milgram's Obedience to Authority Experiment. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2003. S. 18.

²³ Bangma, Anke: Contested Terrains. In: Bangma, Anke (Hrsg.): Experience, Memory, Re-enactment Frankfurt: Revolver, 2005. S. 15.

²⁴ McCarthy (2003) S. 17.

die alternativ zur Verschriftlichung und zur audiovisuellen Dokumentation stehen, bedient sich Dickinson der Form des Historic Reenactment. Seine künstlerische These konzentriert sich auf die Utopie der Wiederholung von Geschichte: „[...] ,Those who do not remember the past are condemned to repeat it‘. This saying is now so familiar to us that it has become something of a truism.“²⁵ Das Historic Reenactment stellt in diesem Zusammenhang die Sinnlosigkeit dieser scheinbaren Wiederholung aus: „It is never able to capture something ‚essential‘ about its origin and so remains incommensurable, indeterminate – never telling us enough and yet always anxiously, repeatedly fixing it.“²⁶ Dickinson entlarvt damit das Phänomen des Historic Reenactment als Form der Ohnmachtsbekundung, ein Spasmus, der die ständige Wiederholung des Traumas herbeiführt ohne erkennbaren Wissenszuwachs, der aber im Zustand der Verkrampfung zumindestens einem Mythos den Garaus macht: der objektiven Wahrheit von Geschichte.

„The Re-enactment of the Milgram experiment understandably produces an anxiety about whether what is being represented is a representation of the truth – or more particularly a profound truth about the suggestibility of human beings.“²⁷

Diese Entlarvung ist das eigentliche Trauma, das in allen hier aufgeführten Beispielen verhandelt wird: Es gibt keine Wiederholung von und keine eindeutige Wahrheit über Vergangenheit. Historic Reenactments sind Momente, in denen dieses Trauma öffentlich und in der Gemeinschaft des theatralen Raumes verarbeitet werden kann. Wahrheit ist im besten Fall ein Konsens, der im Nachhinein getroffen wird, sie ist das sprichwörtliche „hören was man hören will“, dementgegen stellt sich Dickinsons Strategie des Historic Reenactment, indem sie wiederholt, was durch Verdrängung bedroht ist: „[...] the milgram experiment and Dickinson’s re-enactments are always remembering the mistakes from the past and always repeating them.“²⁸ Wahrheit entsteht dadurch nicht, aber die Gewissheit, dass man geschichtliche Ereignisse von der Art, wie sie übermittelt werden, nicht trennen kann.

Diese grundlegenden Feststellungen über den nicht fassbaren Begriff der Wahrheit und die Alternativen zu einer schriftlichen und audiovisuellen Geschichtsuntersuchung sollen in den nächsten zwei Kapiteln in einem theaterwissenschaftlichen Forschungsrahmen untersucht werden: Zuerst steht die Analyse des Spannungsfeldes zwischen Repräsentation und Verkörperung an, in einem zweiten Schritt soll nach Parallelen und Unterschieden

²⁵Rushton, Steve: *Agentic States*. In: *The Milgram Re-Enactment. Essays on Rod Dickinson’s Re-enactment of Stanley Milgram’s Obedience to Authority Experiment*. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2003. S. 63.

²⁶ Ebenda S. 63.

²⁷ Ebenda S. 50.

²⁸ Ebenda S. 63.

zwischen dem Milgram Reenactment und der postdramatischen Theaterpraxis gefragt werden.

4.1.3. Repräsentation und Verkörperung

Weiter oben war von alternativen Methoden der Geschichtsvermittlung die Rede. Denkt man diesen Ansatz weiter, stellt sich die Frage, wie solche Alternativen aussehen könnten und durch welche Eigenschaften sie sich auszeichnen. Im konkreten Fall von Dickinsons Historic Reenactment des Milgram Experiments handelt es sich eindeutig um die erste nicht mediale Vermittlung des Experiments, die sich gleichzeitig auch nicht als Fiktion deklariert. Das Ereignis wird aus seiner Repräsentation in Büchern, Film-Dokumentationen und Fotos rausgelöst und in die Unmittelbarkeit des Raumes transferiert. Arns spricht in diesem Zusammenhang von zwei Umwandlungen, die Historic Reenactments im künstlerischen Kontext leisten: „[...] sie transformieren Repräsentation in Verkörperung, distanzierte Mittelbarkeit in – manchmal unangenehme – Unmittelbarkeit und wandeln so den passiven Rezipienten in einen aktiven Zeugen bzw. Teilnehmer um.“²⁹

Kritisch anzumerken ist hier, dass durch das Benutzen des Wortes „transformieren“ der Eindruck entstehen könnte, Repräsentation würde in etwas anderes als Repräsentation umgewandelt werden. Tatsächlich ist die angesprochene Verkörperung aber auch eine Form der – wenn auch unmittelbareren – Repräsentation. Sie unterscheidet sich durch die Anwesenheit von Köpern von den meisten medialen Repräsentationen. Dieser Gedanke führt zu Formulierung der ersten Hypothese: Historic Reenactments als künstlerische Strategie wandeln mediale Repräsentationen geschichtlicher Ereignisse in verkörperte Repräsentationen um. Diese Hypothese soll aus theaterwissenschaftlicher Perspektive überprüft werden, indem die Begriffe Verkörperung und Repräsentation als ästhetische Kategorien der Theaterwissenschaft begriffen werden. Zunächst erfolgt die Bearbeitung dieser zwei Schlüsselbegriffe, danach soll ein kurzer Exkurs die Rezeptionsunterschiede verschiedener Medien im Vergleich zur Wahrnehmung des Körpers beleuchten und abschliessend folgt die Conclusio.

Repräsentation im theatertheoretischen Sinn lässt sich als ein Instrument zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen Theater und der Welt begreifen. Dabei werden zwei Möglichkeiten des Begriffsgebrauchs unterschieden: Repräsentation als Stellvertretung

²⁹ Arns (2007) S. 58.

und Repräsentation als Inszenierung von Präsenz³⁰. Bei Ersterem wird Repräsentation als die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem begriffen, sie wird als Stellvertretung angesehen: „Der theatrale Akt wird damit in seiner Struktur als Metapher erkannt und R. als Form des Verweises bestimmt.“³¹ Im zweiten Fall wird Repräsentation als „Inszenierung von Präsenz und erlebter Gegenwart“³² begriffen. Repräsentation ist hierbei nicht mehr nur die Stellvertretung, sondern der Ausdruck des menschlichen Seins³³:

„Hier wird nachdrücklich für das Erleben des Leibes im Raum, d.h. die Bewegung der real gegebenen Körper von Darstellern sowie die realen Erfahrungsräume zwischen Akteuren und Zuschauern, sensibilisiert und somit Theater als potentielle Gemeinschaftserfahrung (Theater als Ritual; Theater als Fest) ausgewiesen.“³⁴

Diese grundlegende Unterscheidung von Repräsentation als Stellvertretung und Repräsentation als Inszenierung von Präsenz ist für das vorliegende Kapitel von großer Wichtigkeit. Wenn in den bisher zitierten Quellen von Repräsentation die Rede war, so bezieht sich die Benutzung des Begriffes auf Repräsentation als Stellvertretung. Am Anfang dieses Kapitels wurde festgehalten, dass Reenactments eine verkörperte Form der Repräsentation sind. Diese Art der Repräsentation kann als Inszenierung von Präsenz interpretiert werden, da sie die Präsenz von Körpern inszeniert, die Handlungen aus der Vergangenheit nachvollziehen: Die Präsenz vergangener Körper kann nicht mehr wiederhergestellt werden, aber die Präsenz vergangener Handlungen, im Bewusstsein, dass diese nie eine exakte Kopie sein wollen, kann in der Gegenwart erlebbar gemacht werden.

In dem von Erika Fischer-Lichte mitherausgegebenen Theatertheorie-Lexikon wird der geschichtliche Weg des Begriffes von der Zwei-Welten-Theorie von Geist und Körper (als etwas, was man trennen kann und muss) hin zu dem Begriff des „Embodiment“, der von Thomas Csordas in die Debatte gebracht wurde, gezeigt: „Er bestimmt den Körper entsprechend als ‚existential ground of culture and self‘ (Csordas 1994, S. 6) und setzt dem Konzept der Repräsentation das der ‚gelebten Erfahrung‘, des ‚Erlebens‘ entgegen.“³⁵

Csordas definiert Verkörperung als „[...] eine methodische Korrekturinstanz gegenüber dem Erklärungsanspruch von Begriffen wie ‚Text‘ oder ‚Repräsentation‘ [...]“³⁶. Im theaterwissenschaftlichen Kontext ergibt sich daraus ein Spannungsfeld: „Der Fokus verschiebt sich von der Wahrnehmung der Figur hin zur Wahrnehmung des leiblichen In-

³⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 268f.

³¹ Ebenda S. 268.

³² Ebenda S. 269.

³³ Vgl. ebenda S. 269.

³⁴ Ebenda S. 268f.

³⁵ Ebenda. S. 381.

³⁶ Ebenda S. 381.

der-Welt-Sein des Akteurs.“³⁷ Für die Figur ergibt sich im Verhältnis zu ihrem Darsteller daraus, „[...] dass sie jenseits seines individuellen phänomenalen Leibes, den sie nicht auszulöschen vermag, keine Existenz hat.“³⁸

Zusammenfassend kann der Begriffe der Verkörperung wie folgt definiert werden: „Mit dem Begriff der V. wird heute die prinzipielle Einheit von Körper und Geist (embodied mind) und der Körper als existentieller Grund für jegliche kulturelle Prozesse postuliert.“³⁹ Im Falle der performativen Installation „The Milgram Re-Enactment“ bedeutet die Verkörperung genau diese Konzentration auf das leibliche In-der-Welt-Sein der Akteure mit einem wesentlichen Unterschied: Solange die hier verkörperten Personen in Büchern und audiovisuellen Dokumentationsformen umschrieben werden oder zu Wort kommen, werden sie als reale Personen wahrgenommen; werden ihre exakt dokumentierten Handlungen und Aussagen in Form eines Historic Reenactments nachgestellt, verschiebt sich die Wahrnehmung und es entsteht der Eindruck, man hätte Figuren, fiktive Gestalten vor sich.

Es lohnt sich, der Erfahrung des Zuschauers beim Rezipieren solcher künstlerischen Historic Reenactments einen eigenen Gedankengang zu widmen. Welchen Unterschied empfindet der Rezipient, wenn er beispielsweise das Originalprotokoll des Experimentes liest oder Fotos davon betrachtet und wenn er Zuschauer von Dickinsons Historic Reenactment ist?

Arns hält dazu fest: „Ihre Position als Zuschauer erlaubte es ihnen, eine Erfahrung zu machen, die sich sehr von derjenigen unterscheidet, die sich beim Betrachten von Fotografien oder beim Lesen des transkribierten Experiments einstellt.“⁴⁰ Dieser Unterschied lässt sich am besten zeigen, wenn man sich die unterschiedlichen Gedächtnisarten, in denen Bilder gespeichert werden können, ansieht: Es gibt das kulturelle Bildgedächtnis, das im Gegensatz zum kommunikativen Bildgedächtnis nicht in individuellen kommunikativen Kontexten des Bildbetrachters steht (zum Beispiel die Erinnerung an etwas, was man selber erlebt hat)⁴¹:

³⁷ Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (2005) S. 381.

³⁸ Ebenda S. 382.

³⁹ Ebenda S. 379.

⁴⁰ Arns (2007) S. 44.

⁴¹ Gerndt, Helge: Bildüberlieferung und Bildpraxis: Vorüberlegungen zu einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge (Hrsg.): Der Bilderalltag. Münster: Waxmann, 2005. S. 19.

„Die Erinnerung an ein Exkursionserlebnis, zum Beispiel, das manchen Personen lebhaft vor Augen steht, weil sie selbst dabei waren oder weil es ihnen anschaulich erzählt worden ist, würde damit in eine andere Kategorie gehören als ein entsprechendes Exkursionsfoto in einer Buchpublikation.“⁴²

Der Grund dafür liegt in der Kontextualisierung der Bilder: „Ein Bild, das in kommunikativen Kontexten lebendig ist, löst wohl authentischere, vielleicht auch stärkere Gefühle aus als ein Bild des kulturellen Gedächtnisses; [...]“⁴³. Bezogen auf die Transformation von Repräsentation in Körperlichkeit könnten Gerndts Aussagen auf das Reenactment wie folgt angewendet werden: Die Transformation der Repräsentation des Milgram Experimentes (Buchpublikationen, Fotos, Filmdokumentationen) in Verkörperung (Anwesenheit bei der Performance „The Milgram Re-enactment“) erfolgt durch einen Transfer des Ereignisses vom kulturellen in das kommunikative Bildgedächtnis, indem der Akt des Rezipierens von Repräsentationen des Milgram Experiments durch ein künstliches Erleben des Inhaltes solcher Repräsentationen um einen kommunikativen Kontext erweitert wird. Der kommunikative Kontext ist dabei keinesfalls das Erleben des Experiments, „wie es damals war“, sondern vielmehr das bewusste Wahrnehmen von Körpern, die nichts anderes tun, als etwas, das in schriftlicher Form (Originalprotokolle) als Geschichte gilt, in eine körperliche Form zu überführen. Dadurch wird ein Diskurs über die dominanten Mechanismen der Geschichtsschreibung angeregt.

Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von einem „performative turn“ in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts: „Die europäische Kultur hat im 20. Jahrhundert den Übergang von einer dominant textuellen zu einer überwiegend performativen Kultur vollzogen.“⁴⁴ Diese These bestreitet nicht, dass nicht schon im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Fülle von Ausprägungen einer performativen Kultur vorhanden war. Fischer-Lichte zählt dazu Gottesdienste, Hochzeiten und Begräbnisse, nationale Feiern, Kaisergeburtstage, Völkerausstellungen, Zirkusvorführungen, Stripteaseshows und Revuen⁴⁵. Trotzdem kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht von einem „performative turn“ gesprochen werden: „[...] derartige Veranstaltungen prägten wohl die Kultur, nicht jedoch das kulturelle Selbstverständnis.“⁴⁶ Fischer-Lichte vermutet, dass die Ausgrenzung des Performativen aus dem kulturellen Selbstverständnis der europäischen

⁴² Gerndt (2005) S. 19.

⁴³ Ebenda S. 19.

⁴⁴ Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performativen turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. [Universitätsreden Nr. 46. Herausgegeben vom Universitätspräsidenten der Universität des Saarlandes] Universität Saarland: 2000. S. 3.

⁴⁵ Vgl. ebenda S. 4.

⁴⁶ Ebenda S. 4.

Elite des 19. Jahrhunderts hauptsächlich mit der Abgrenzung zu einer primitiven Kultur, wie sie beispielsweise in Völkerausstellungen (Zurschaustellung fremder „wilder“ Völker) oder im Zirkus (Zurschaustellung von körperlichen Anomalitäten) zu sehen war, zusammenhängt⁴⁷. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ändert sich diese Einstellung:

„Diese Dichotomie zwischen einer modernen elitären textuellen Kultur, die ihr Selbstbild und Selbstverständnis in Texten und Monumenten artikuliert, und einer ‚primitiven‘ performativen Kultur, die sich in Aufführungen repräsentiert sieht, bzw. deren Bild als das des vollkommen anderen in Aufführungen repräsentiert wird, scheint um die Jahrhundertwende ihre Funktionsfähigkeit einzubüßen.“⁴⁸

„Der Kultur des Textes“ wird mit der Jahrhundertwende eine „Kultur des Leibes“ gegenübergestellt: „Dazu gehören u.a. die Wandervogelbewegung, Körperkultur- und Lebensreformbewegung.“⁴⁹ Das vermehrte Auftauchen von Historic Reenactments in künstlerischen Arbeiten zeigt, wie Künstler diesen performativen Turn aufnehmen und weiterentwickeln. Sie können durchaus in ihrem Ziel, körperliches Bewusstsein zu schaffen, mit Körperkultur- und Lebensreformbewegung verglichen werden. Dass diese Annäherung an performative Strategien der Geschichtsaufarbeitung erst ab dem Jahr 2000 Einzug in künstlerische Arbeiten gefunden hat, kann mit einer Zögerlichkeit erklärt werden, die im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen steht. Der Nationalsozialismus verfolgte eine Theatralisierung des öffentlichen Lebens, um das Individuum in der Volksgemeinschaft verschwinden zu lassen⁵⁰. Inszenierte öffentliche Aufmärsche und Reden zählten ebenso zu diesem Prozess wie das Versammeln der Bevölkerung in verschiedenen Verbänden (Hitlerjugend, Bund deutscher Mädchen), die alle mit ihren eigenen Ritualen und Codes auf das Individuum einwirkten.

Fischer-Lichte sieht darin den Auslöser für ein Trauma: „Es ist daher kaum ein Wunder, dass nach dem zweiten Weltkrieg der ‚performative turn‘ wieder rückgängig gemacht wurde. Zu tief schien das Performative durch die Nazis kontaminiert zu sein.“⁵¹ Es ist bezeichnend, dass dieser „performative turn“ in den 60er-Jahren ausgerechnet von den darstellenden Künsten ein zweites Mal vollzogen wurde: „In den Künsten überwiegt seitdem der Aufführungscharakter immer stärker den Artefaktcharakter.“⁵²

⁴⁷ Vgl. Fischer-Lichte (2000) S. 6.

⁴⁸ Ebenda S. 7.

⁴⁹ Ebenda S. 7.

⁵⁰ Vgl. ebenda S. 20.

⁵¹ Ebenda S. 20.

⁵² Ebenda S. 20.

Im Übergang in das 21. Jahrhundert scheint es so, als würde die Performancekunst nun einen weiteren performativen Turn vornehmen, der sich diesmal auf historische Ereignisse bezieht und statt der Textlichkeit eher die mediale Vermittlung kritisch reflektiert. Das Milgram Reenactment kann dabei als Versuch der Abwendung von der reinen medialen Vermittlung des historischen Ereignisses hin zu seiner Performativität gewertet werden. Die dadurch entstehenden Parallelen zum Theater sind nicht zufällig:

„Theaterwissenschaft wurde entsprechend als Wissenschaft von der Aufführung, als Wissenschaft vom Performativen gegründet. Legt man ein solches Verständnis von Theater zugrunde, wird unmittelbar einsichtig, inwiefern Theater als Modell bei der Entwicklung und Gestaltung einer neuen performativen Kultur geeignet erschien, in der die Kluft zwischen elitärer Kultur und Volkskultur überbrückt werden sollte.“⁵³

Fischer-Lichte führt vor allem zwei Gründe für diesen Modellcharakter an, einerseits die Theatralisierung des öffentlichen Lebens in den 20er-Jahren des neuen Jahrhunderts (Gewerkschaftsfeste, Arbeitersportfeste, Fahnenweihen), andererseits:

„[...] im Hinblick auf die besonderen Möglichkeiten des Theaters, Probleme, die sich beim Übergang aus einer dominant textuellen in eine vorwiegend performative Kultur ergeben, dadurch ebenso modellhaft wie spielerisch zu behandeln, dass es ein neuartiges Spannungsverhältnis zwischen Textualität und Performativität herstellt.“⁵⁴

Dieses Spannungsfeld entsteht auch bei Historic Reenactments im künstlerischen Kontext. Indem sie mediale Vermittlungen in performative Akte überführen, zeigen sie vielschichtige Problemstellungen auf: Angefangen von dem weiter oben schon angesprochenen fiktiven Charakter dieser Historic Reenactments bis hin zu dem Missverständnis, solche Darstellungen im Sinne der Simulation als eine Chance, das nachgestellte historische Ereignis noch einmal zu erleben, zu verstehen. Rod Dickinson begegnet diesen Fehlinterpretationen vorbeugend durch die Wahl des Settings und des Titels, aber vor allem durch die richtige Kontextualisierung, die in diesem Falle durch einen eigenen kleinen Textband zu „The Milgram Re-enactment“ bewerkstelligt wurde. Der oben beschriebene Transfer von Bildern aus dem kulturellen in das kommunikative Bildgedächtnis ist in diesem Falle der Übergang von einer medial vermittelten zu einer performativen Gestaltung von Erinnerung, Geschichte und Kultur.

Ausgangspunkt war die Hypothese, dass das Historic Reenactments als künstlerische Strategie mediale Repräsentationen geschichtlicher Ereignisse in verkörperte Repräsentationen umwandelt. Die Untersuchung des Begriffes Repräsentation hat gezeigt, dass dieser Begriff nicht unbedingt im Sinne von Stellvertretung benutzt werden muss, sondern auch als Inszenierung von Präsenz verstanden werden kann. Die Umwandlung von

⁵³ Fischer-Lichte (2000) S. 11.

⁵⁴ Ebenda S. 11.

medialer Repräsentation in verkörperte Repräsentation entspricht der Umwandlung von Repräsentation als Stellvertretung zu Repräsentation als Inszenierung von Präsenz. Im Fall von Dickinsons Historic Reenactments kann Präsenz vor allem als leibliche Präsenz des Körpers verstanden werden, womit die Überleitung zur Verkörperung, die den Körper als Basis aller kulturellen Prozesse begreift, gegeben wäre.

Die Unterscheidung in kulturelles und kommunikatives Bildgedächtnis zeigt nur zwei von vielen unterschiedlichen Funktionsweisen von Erinnerung: Das Erleben von Körpern löst beim Menschen andere Empfindungen und damit auch andere Speicherungsmechanismen aus als das Konsumieren medial vermittelter Inhalte. Alle diese Formen der medialen Vermittlung funktionieren über schriftliche, audiovisuelle oder bildliche Repräsentation. Mit dem Historic Reenactment als künstlerische Strategie, wie im Falle des Milgram Reenactments, erschließt sich eine neue Möglichkeit der Wahrnehmung historischer Ereignisse.

Kulturgeschichtlich betrachtet hat diese Hinwendung zum Körper als kulturelle Basis ihren Ursprung in dem von Fischer-Lichte formulierten „performative turn“, an die Stelle der textuellen Kultur ist aber längst eine medial vermittelte Kultur getreten, die die textliche Überlieferung durch eine Vielzahl multimedialer Formen ersetzt hat. Erst dadurch erhält das Historic Reenactment als künstlerische Strategie seine Relevanz, weil es in der Lage ist, dieser medial vermittelten Welterfahrung Körper entgegenzusetzen, nicht im Sinne einer exakten Wiederherstellung des Originals, sondern vielmehr als Kritik an der Leichtgläubigkeit gegenüber traditionellen Medien:

„Part of these explorations is an explicit or implicit critique of the belief in realism and transparency of the idea that representational forms such as testimony or a visual record would make present or past realities directly accessible.“⁵⁵

Arns beschreibt diesen Prozess wie folgt: „Sie vergegenwärtigen indirekt gewusstes kollektives Wissen, indem sie es durch individuelle Erfahrung, durch ein direktes und oft auch physisches – eben leibhaftiges – Erleben von Geschichte ersetzen.“⁵⁶ Diese Aussage ist kritisch zu betrachten, da sie ein Erleben von Geschichte verspricht, als wäre es möglich, ein gewisses historisches Ereignis noch einmal zu durchleben. Vielmehr erlebt man dieses historische Ereignis aber bewusst als Nachstellung und somit als Summe seiner medialen Vermittlungen mit allen Unschärfen und Manipulationen, die diese mit sich bringen. Es zeigt, dass unsere Wahrnehmung gewisser historischer Ereignisse bereits durch

⁵⁵ Bangma (2005) S. 14.

⁵⁶ Arns (2007) S. 58f.

Vermittlung vorstrukturiert ist, deswegen kann nicht von einem direkten Erleben von Geschichte die Rede sein.

Historic Reenactments in künstlerischen Arbeiten sind also Versuche, unter den Vorzeichen einer performativen Kultur ein Bewusstsein für den Körper als Ausgangspunkt jeglicher Form von Repräsentation zu schaffen. Im konkreten Fall des Milgram Reenactments heißt dieses Bewusstsein vor allem, dass die Versuchspersonen und der Versuchsleiter in ihrer Darstellung dem Rezipienten vergegenwärtigen sollen, dass diesen Personen mehr als nur die Summe ihrer im Originalprotokoll festgehaltenen Aussagen und Handlungen zugrunde liegt: Vielmehr gibt es zu diesen Personen und ihren Handlungen Körper, die unwiederbringlich verloren sind und in diesem Historic Reenactment durch andere Körper ersetzt werden, nicht um diese zu simulieren, sondern um an diesen Verlust zu erinnern. Diese Erinnerung an etwas, das als dieses selbst jedem Abbild jeder Repräsentation zugrunde liegt, entspricht dem Verständnis des frühzeitlichen Theaterbegriffes:

„Auch vielfältige Verwendungen des frühzeitlichen Theater- bzw. *theatrum*-Begriffes machen deutlich, dass im theatralen Ereignis ein Moment der Vergegenwärtigung und Evidenzschaffung erkannt wurde: In der frühen Neuzeit wurden all diejenigen Orte als Theater bzw. *theatrum* bezeichnet, an denen etwas – nicht nur als Abbild, sondern als dieses selbst – auf exponierte Weise zur Schau gestellt wurde.“⁵⁷

Diese Vergegenwärtigung zeichnet das Historic Reenactment aus und definiert seine eigentliche Funktion: Bewusstsein für medial vermittelte Prozesse zu schaffen, diese Vermittlungen kritisch zu hinterfragen und schließlich so Wahrheit als nicht objektiv festzuhaltende Kategorie zu erkennen.

4.1.4. Historic Reenactment und der Theaterbegriff

Wie bereits weiter oben thematisiert handelt es sich bei „The Milgram Re-Enactment“ um eine performative Installation, die am besten als Historic Reenactment beschrieben werden kann. Dabei entsteht eine theatrale Situation, die trotzdem nicht mit Theater oder einem Theaterstück gleichgesetzt werden kann. Ziel dieses Kapitels ist es, ausgewählte Parallelen und Unterschiede zwischen dem Historic Reenactment als künstlerische Strategie und Facetten des Theaterbegriffes zu analysieren. Die sich daraus ergebende zweite Hypothese versucht das Historic Reenactment als performative Strategie mit theatralen Eigenschaften zu positionieren und dabei aber auch klar vom Begriff des Theaters abzugrenzen.

⁵⁷ Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.) (2005) S. 270.

Dem Theater kommt unter dem Gesichtspunkt der zunehmenden Medialisierung unserer Erfahrungswelt eine vollkommen neue Funktion zu: „Denn um an einer Theateraufführung teilnehmen zu können, müssen sich Zuschauer und Darsteller wie seit altersher zu einer festgesetzten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln.“⁵⁸ Verkörperung ist also nicht zeit- und ortsunabhängig und somit ist das Theater ein einzigartiger Ort:

„Das Theater erscheint so als eines der letzten Residuen, wo Menschen öffentlich direkt miteinander kommunizieren, als einer der wenigen Orte, an denen heute noch die Aura eines anwesenden Körpers empfunden, die Magie leiblicher Gegenwart erlebt werden kann.“⁵⁹

Wenn wir also von Repräsentation und Verkörperung sprechen, dann sprechen wir auch von Repräsentation als medial vermittelte Kommunikation und von Verkörperung als Anwesenheit der Körper im Raum. Ersteres zeichnet sich durch seine Ortsunabhängigkeit aus: Wir können heute von unserer Wohnung aus gleichzeitig mit Menschen an den verschiedensten Orten kommunizieren, Ereignisse aus der ganzen Welt live oder zeitunabhängig verfolgen.⁶⁰ Viele im Zeitalter der Mediengesellschaft anachronistisch anmutenden Eigenschaften einer theatralen Aufführung gelangen durch das Historic Reenactment zu einer neuen Bedeutung: Sie enttarnen die Virtualität öffentlicher Kommunikation und zeigen damit, was Medien nicht ersetzen können: die Erfahrung des Körpers im Raum.

„Und während die körperlich anwesenden Akteure vor den ebenfalls körperlich präsenten Zuschauern sich bewegen, sprechen, singen, nehmen gleichzeitig die Zuschauer sie wahr und reagieren unmittelbar auf sie – wohl wissend, dass der eigene Blick auf die Darsteller jederzeit von ihnen erwidert werden kann.“⁶¹

Das Historic Reenactment interpretiert diese Magie der anwesenden Körper anders als das Theater: Es verzichtet auf eine klare Abgrenzung zwischen Fiktion und einer nicht näher bestimmten Realität, indem es auf die medialen Überlieferungen historischer Ereignisse zurückgreift und diese als Basis für ihre Verkörperung verwendet. So auch in Rod Dickinsons Projekt: Das Milgram Experiments stellt in seiner Absurdität und Unfassbarkeit gleichzeitig auch die Frage, inwieweit so ein Ereignis durch seine mediale Vermittlung fiktionale Grundzüge erhält. „The Milgram Re-enactment“ wird so gewissermaßen zu einem Theaterstück des Medienzeitalters: Ereignisse, die normalerweise zeit- und ortsabhängig konsumiert werden können, werden aus ihrem gewohnten Kontext der uneingeschränkten Verfügbarkeit herausgerissen. Der Rezipient macht eine ähnliche Erfahrung wie bei einem Theaterbesuch, er begibt sich zu einer bestimmten Zeit an einen

⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika: Von der Magie der leiblichen Gegenwart. In: Schöne, Lothar: Mephisto ist müde. Welche Zukunft hat das Theater? Darmstadt: Wiss. Buchg., 1996. S. 157.

⁵⁹ Ebenda S. 157.

⁶⁰ Ebenda S. 156.

⁶¹ Ebenda S. 157.

bestimmten Ort, gemeinsam mit anderen Personen. Er wird mit Inhalten konfrontiert, die sich im ersten Moment nicht von einer Fiktion unterscheiden. Fictio im Sinne von Gestaltung, Erdichtung und Personifizierung tritt zunächst an den Besucher von „The Milgram Re-enactment“ heran, indem es in einem Museum stattfindet und der Besucher weiß, dass die Personen im Inneren des Versuchsraumes Darsteller sind, die historische Figuren unseres kollektiven Gedächtnisses scheinbar zum Leben erwecken, ein Vorgang, der Theater seit seiner Existenz mit konstituiert:

„Die leibliche Gegenwart des Schauspielers erhält so eine bestimmte geschichtliche Signatur. Denn wenn Dramen der abendländischen Tradition von Aischylos bis Beckett inszeniert werden, erscheinen auf der Bühne Figuren, deren Geschichte Teil unseres kollektiven Gedächtnisses ist. [...] – die Aufführung ereignet sich als eine allabendliche Auferstehung der Toten.“⁶²

Dieser Eindruck von Fiktion wird aber durch ein entscheidendes Moment gebrochen: das Fehlen jeglicher Autorenschaft. Rod Dickinson hat dieses Historic Reenactment organisiert, er hat es aber nicht verfasst oder erdichtet. Diese Art von Historic Reenactment als künstlerische Strategie begreift die allgegenwertige Medienmaschinerie als Autorenmaschine, indem sie mediale Vermittlungen von Geschichte in eine körperliche Form zurückverwandelt, die in Konsequenz nicht mehr oder weniger sogenannte „Wahrheit“ transportiert als ihre Vorlage. Diese neue Art der Autorenschaft grenzt das Historic Reenactment im künstlerischen Kontext klar vom Theater ab. Sein Repertoire sind Videos, Schriftstücke, Tonbandaufnahmen, Zeitungsartikel und Fernsehbeiträge, die historische Ereignisse überliefern und während dieses Prozesses manipulieren und instrumentalisieren. Es arbeitet diese Ereignisse zumindest nicht in erster Linie neu auf, sondern zeigt auf, wo die Grenzen zwischen scheinbar objektiver Berichterstattung oder geschichtlicher Überlieferung und Fiktion verschwimmen. Dadurch rückt der Unterhaltungsfaktor eines solchen künstlerischen Historic Reenactments automatisch in den Hintergrund: Im Falle des Milgram Reenactments führt die Bindung an die Originalprotokolle zu einer spröden Darbietung, die keine Kompromisse zugunsten Konsumierbarkeit und Spannungserzeugung eingeht. Gerade diese Verweigerung, in die Narration der Originalprotokolle einzugreifen oder diese über das notwendige Maß zu inszenieren, grenzt diese Historic Reenactments von Theaterstücken mit historischem Inhalt ab.

Bei „The Milgram Re-enactment“ bleibt am Ende der Performance das Erstaunen darüber, dass die Originalprotokolle, die in Geschichtsbüchern und BBC-Dokumentationen „real“ wirkten, hier in verkörperter Form beinahe als Fiktion erscheinen. Der Schluss, der daraus

⁶² Fischer-Lichte (1996) S. 157.

gezogen werden kann, zeigt, dass es dominante mediale Kanäle gibt, denen es vorbehalten ist, Wahrheit zu behaupten, während beispielsweise theatralen Formen der Darstellung grundsätzlich fiktionaler Charakter unterstellt wird, auch wenn diesen historische Ereignisse zu Grunde liegen.

Dem in der oben aufgestellten Hypothese formulierten Anspruch einer Gegenüberstellung des Historic Reenactment als künstlerische Strategie mit dem Theaterbegriff soll nicht nur in der Aufzählung von Unterschieden, sondern auch in der Untersuchung von Gemeinsamkeiten gefolgt werden. Theaterbegriff ist hier eine allgemeine Formulierung, die in ihrer Gesamtheit eine eigene Untersuchung fordern würde. Deshalb sollen im Folgenden einige Eigenschaften des postdramatischen Theaters beschrieben und am Beispiel des Milgram Reenactments untersucht werden.

Ein wesentlicher Aspekt postdramatischer Theaterpraxis ist laut Fischer-Lichte die Ersetzung der durch die Guckkastenbühne festgelegten Zuschauerperspektive durch „[...] eine Reihe anderer Perspektivierungsmöglichkeiten [...]“⁶³. Beispielhaft dafür stehen Piscators Totaltheater und ab den 60er-Jahren Regisseure wie Peter Stein und Klaus Michael Grüber, die das Theatergebäude gegen ungewöhnliche Umgebungen eintauschten. Diese Tendenzen gehen oft einher mit der Praxis des „kreativen Zuschauens“⁶⁴. Darunter versteht sich das Anbieten mehrerer Wahrnehmungsangebote, wobei der Zuschauer selbst entscheiden muss, welches er in Anspruch nehmen will (z.B.: Heiner Müllers Inszenierung „Mauser“ am Deutschen Theater Berlin 1991, bei der zwei Schauspieler simultan Texte vortragen).

Viele Beispiele künstlerischer Historic Reenactments weisen diese Aspekte auf. Rod Dickinsons Projekt fand in einem Ausstellungsraum eines Museums statt und erlaubte es den Zuschauern, sich frei rund um das aufgebaute Versuchszimmer zu bewegen. Die Untersuchung von Jeremy Dellers Arbeit wird diesen Aspekt noch stärker zum Vorschein bringen, da sich hier vor allem die Vielfalt an Wahrnehmungsangeboten auf riesigen Flächen (Wiesen, Fabrikgelände) verteilt. Für viele künstlerische Arbeiten, die sich dem Historic Reenactment bedienen, ist die Verortung in öffentlichen, Theater-a-typischen Räumen wichtig, da sie ihren Anspruch, mediale und somit öffentliche Erinnerungsprozesse zu bearbeiten, untermauert.

⁶³ Fischer-Lichte (1996) S. 159.

⁶⁴ Vgl. ebenda S. 160.

Ein zweites wesentliches Kennzeichen postdramatischen Theaters ist die Inszenierung des Körpers unabhängig von seiner Rollenfigur. Dieser Trend wurde vor allem in den 80ern von Regisseuren wie Robert Wilson und Jan Fabre vertreten. Sie konzentrierten sich vor allem auf die Inszenierung des Körpers und seines Seins unabhängig von zuordenbaren Rollen. Eine Folge dieser Entwicklung ist schließlich der Einbezug von Elementen der Körperperformance in Inszenierungen von Einar Schlee, Frank Castorf und Lalala Human Steps. Hier geht es vor allem um die Betonung der Verletzlichkeit des Körpers: Körper und eben nicht Figuren, die verletzt werden, denen Gewalt und Schmerz widerfahren, stehen im Mittelpunkt: „In beiden Fällen verweist Theater geradezu empathisch auf den menschlichen Körper als die ursprüngliche und einzige Basis von Kultur.“⁶⁵

Beim Milgram Experiment steht diese Verletzlichkeit der Körper in zweifacher Weise im Vordergrund: Zum einen ist die körperliche Verletzung Inhalt des Experiments, zum anderen überschreitet das Projekt die Grenzen des klassischen Figurenprinzips: Aus Schauspielern, die Figuren spielen, werden Personen, die sich aktiv in eine historische Recherche-Situation begeben, die jenseits von ihrer Beteiligung an dem Milgram Reenactment auch Teil des kollektiven Erinnerungsprozesses hinsichtlich des Originals sind. Noch deutlicher wird die Inszenierung des Körpers jenseits der Figur in Jeremy Dellers Projekt: Bei ihm verschmelzen Figur und Darsteller durch eine einfache Tatsache: Deller bindet in sein Historic Reenactment Beteiligte des Original-Ereignisses ein und lässt sie als sie selber und eben nicht als historische Figur teilnehmen.

Ein dritter Aspekt postdramatischer Theateraufführungen ist eine vom traditionellen Theater abweichende Einbindung des Zuschauers. Bei Historic Reenactments gibt es oft keine Trennung von Zuschauerraum und Bühne, oft gibt es für die Zuschauer die Möglichkeit, spontan zu Teilnehmern des Historic Reenactments zu werden, wie auch ein historisches Beispiel aus dem Jahr 1920 zeigt. Günter Sasse bemerkt dazu zum Konzept der Aufhebung der Rampe:

„Überwunden wird die Rampe erst, wenn die Trennung zwischen Zuschauern und Akteuren wegfällt; und sie fällt z.B. weg in den Massenaktionen nach der russischen Revolution, in denen der Zuschauer seine theaterkonstitutive Rolle des Gegenüber verliert und zum Mitakteur wird.“⁶⁶

Gemeint ist damit die Inszenierung der Erstürmung des Winterpalais 1920 zum dritten Jahrestag der Oktoberrevolution in Leningrad, an der 15.000 Akteure teilnahmen, die

⁶⁵ Fischer-Lichte (1996) S. 162.

⁶⁶ Sasse, Günter: Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 61, 1987, S. 748.

wiederum über 100.000 hinzukommende Menschen in die Handlung miteinbezogen⁶⁷. Dabei handelt es sich um eines der ersten größeren Historic Reenactments der Geschichte. Eine ähnliche Situation ist bei Jeremy Dellers „The Battle of Orgreave“ vorzufinden; zu den Darstellern gesellten sich plötzlich Zuschauer, die an den ursprünglichen historischen Ereignissen beteiligt waren, und partizipierten spontan an dem Historic Reenactment.

Der Zuschauer wird bei solchen Historic Reenactments auch oft zum Voyeur, ein Unterschied zum Theater, den Brauneck wie folgt beschreibt:

„Der Voyeur ist kein Theater-Zuschauer, und der, dem er zusieht, spielt kein Theater, so theaterähnlich die Situation erscheinen mag. Vielmehr müssen sich in einem Interaktionszusammenhang, soll ihm die Qualität von Theater zugesprochen werden, einige der Beteiligten für die Rolle der Spieler, andere für die Rolle der Zuschauer entscheiden. Nur wenn diese Vereinbarung zustande kommt und solange sie besteht, ist Theater möglich.“⁶⁸

Diese Vereinbarung ist beim Historic Reenactment nicht gegeben, obwohl zunächst als klar erscheint, wer die Spieler sind. Historic Reenactments finden oft an öffentlichen Plätzen statt, daher sind die Zuschauer oft eine fluktuierende Gruppe, die in vielen Fällen auch entscheiden kann, ob sie aktiv oder passiv an dem Historic Reenactment teilnimmt und wie lange sie anwesend bleiben will. Auch wenn es in den meisten Fällen trotzdem den Anschein hat, als wäre eine Unterteilung in Zuschauer und Akteure wie beim Theater gegeben, gibt es einen prägnanten Unterschied: Das Historic Reenactment braucht den Zuschauer nicht, um stattzufinden:

„Der Bezug zum Passionsspiel, wenigstens zum Passionsspiel vor seiner Kommerzialisierung, aber auch zu den Schweizer Tell-Feiern [...] drängt sich auf. Die rampenlose Einheit aller Akteure –wenn auch vereinigt unter den verschiedenen Vorzeichen religiöser, nationaler und politischer Ausrichtung – verbindet diese Formen von Massenschauspielen. Hier noch von Theater zu sprechen, ist nicht mehr erlaubt. Denn mit dem Wegfall der Rampe fällt ja auch die für das Theater konstitutive Rolle des Zuschauers weg.“⁶⁹

Politische oder nationale Vorzeichen scheinen bei vielen Historic Reenactments auch im künstlerischen Bereich vorhanden zu sein, sei es ein Minenstreik in „The Battle of Orgreave“ oder die Motive, die Zbigniew Libera für seine Fotos verwendet (Siehe 4.3. *Zbigniew Libera: „Positives“*).

⁶⁷ Vgl. Sasse (1987) S. 48.

⁶⁸ Brauneck, Manfred: Theater, Spiel und Ernst: Ein Diskurs zur theoretischen Grundlegung der Theaterästhetik. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle S. 15.

⁶⁹ Sasse (1987) S. 749.

4.2. Jeremy Deller: „The Battle of Orgreave“

Nachfolgend wird die Arbeit „The Battle of Orgreave“ von Jeremy Deller genauer untersucht. Als Ausgangsmaterial dient dabei die Videodokumentation⁷⁰ dieses Reenactments, das in der schon mehrmals erwähnten Ausstellung „History will repeat itself“ in Berlin zu sehen war. In diesem Reenactment wird ein Minenstreik und seine blutige Eskalation aus dem Jahre 1984 rund um das englische Kohlebergwerk Orgreave in der Region South Yorkshire nachgestellt. Die mediale Aufregung war während der Streiks und seiner Zerschlagung groß, allerdings passierte danach etwas Interessantes: Aus politischen Interessen wurde eine mediale Aufarbeitung des Ereignisses verhindert. Es liegt also auch hier ein stark medial vermitteltes Ereignis als Gegenstand dieses Historic Reenactments vor, nur wurde diese mediale Vermittlung nach dem Ereignis auffällig schnell eingestellt. Gründe dafür sollen noch analysiert werden.

Interessant scheint vor allem die Tatsache, dass das Reenactment unter Einbeziehung von an den Streiks 1984 beteiligten Streikposten und Polizisten stattfand. Ein Unterschied zu Dickinsons Reenactment: Es sind also Körper zu sehen, die tatsächlich am Geschehnis beteiligt waren. Sie stellen die Frage nach der Figur, nach der Darstellung von Geschichte, indem sie ganz einfach noch einmal aufführen, was sie bereits selber erlebt haben. In der Aufarbeitung und Nachbesprechung des Projekts zeigt sich deutlich, was das bedeutet: Dellers Historic Reenactment wird viel mehr ein dokumentarischer Charakter zugebilligt als Dickinsons Projekt.

Die Untersuchung dieses Historic Reenactments soll mit der Beschreibung der historischen Vorlage beginnen und sich dann über die Wahrnehmung von Traumata bis hin zu der Definitionskraft von Reenactments an einer soziologischen Hypothese versuchen, die wie folgt lauten soll: Historic Reenactments verschaffen durch ihre Tradition (beispielsweise in England) ihrem Inhalt ein stärkeres gesellschaftliches und somit kollektives Bewusstsein.

4.2.1. Historischer Hintergrund

Das Jahr 1984 bringt in ganz England Streiks in Kohleminen mit sich. Hauptgrund ist eine Umstellung auf modernere Produktionsmethoden, die die Schließung unprofitabler Bergwerksstollen und somit den Abbau von Arbeitsplätzen nach sich zieht. In einem Brief des Geschäftsführers des National Coal Board, der Betreibergesellschaft der meisten

⁷⁰ *A Mike Figgis film of Jeremy Deller's The Battle of Orgreave.* Regie: Mike Figgis. Auf DVD erschienen mit dem Buch: Deller, Jeremy: *The English Civil War part II.* London: Artangel, 2002.

Kohleminen in England, werden die Hauptkritikpunkte der Gesellschaft wie folgt zusammengefasst::

„[...] your leaders have told you this:

That the Coal Board is out to butcher the coal industry

That we plan to do away with 70,000 jobs

That we plan to close down around 86 pits, leaving only 100 working collieries [...]"⁷¹

In der Folge kommt es zu einem Streik, der allerdings nicht von allen Arbeitern mitgetragen wird. Einige legen die Arbeit nieder und besetzen das Kohlewerk in Orgreave, während andere Kollegen zur selben Zeit im Werk ihrer Arbeit nachgehen. Am 18. Juni kommt es schließlich zur Eskalation zwischen Polizei und Streikposten, darunter auch streikende Minenarbeiter aus Schottland, Wales und den benachbarten Kohleabbaugebieten. Jeremy Deller nahm die Ereignisse damals hauptsächlich über das Fernsehen wahr:

„On 18 June 1984 I was watching the evening news and saw footage of a mass picket at the Orgreave coking plant in South Yorkshire in which thousands of men were chased up a field by mounted police. The image of this pursuit stuck in my mind and for years I wanted to find about what exactly happened on that day [...]"⁷²

Der genaue Ablauf des Kampfes lässt sich nur schwer rekonstruieren, da man teilweise auf subjektive Zeugenaussagen angewiesen ist. Als unparteiischer und seriöser Versuch, die Ereignisse dieses Tages zu erfassen, darf die Analyse „The Battle of Orgreave from a tactical point of view“ des Reenactment-Experten Howard Giles gewertet werden. Er teilt den Kampf in drei Phasen ein: In der ersten Phase reagiert die Polizei auf mehrere tausend streikende Minenarbeiter, die lautstark protestieren und vereinzelt auch Steine in Richtung Polizei werfen. Dann erreichen Lastwägen das Kohlewerk und die Stimmung heizt sich auf. Einige Demonstranten versuchen die Polizeilinie, die hauptsächlich aus Polizisten mit langen Schildern besteht, zu durchbrechen, vergebens: Die Polizei zieht erstmals berittene Einheiten hinter den Langschild-Polizisten auf, um die Demonstranten einzuschüchtern⁷³: „A space had been cleared but the prize was that the tension escalated.“⁷⁴ Die streikenden Minenarbeiter intensivieren den Steinwurf auf die Polizei; und schließlich bricht aus der Mitte der Polizeilinie eine 66 Mann starke Polizeieinheit mit kleineren und somit

⁷¹ Aus einem Faksimile eines Briefes von Ian MacGregor (Chairman des National Coal Boards) an seine streikenden Arbeiter, in: Deller Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 13.

⁷² Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 7.

⁷³ Vgl. Giles, Howard: The battle of Orgreave from a tactical point of view. In: Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 25.

⁷⁴ Ebenda S. 25.

beweglicheren Schildern und Schlagstöcken in die Menge ein. Es kommt zum ersten heftigen Zusammenstoß von bewaffneten Polizisten und unbewaffneten Minenarbeitern: „Some non-shield officers join in and one is caught on camera severely beating a picket.“⁷⁵

Nach dieser Eskalation kommt es zu einer Beruhigung, die allerdings nur so lange hält, bis die mit Kohle vollbeladenen Lastwägen das Werk verlassen. Die zweite Phase des Kampfes wird durch einen Überraschungsangriff eingeleitet. Zuvor entsteht eine Kampfpause: Die Minenarbeiter ziehen sich nach Orgreave zurück, um dort zu trinken und zu essen, während die Polizisten ebenfalls eine Pause einlegen. Doch dann folgt eine Provokation und der Kampf geht weiter. Die Demonstranten werden teilweise von der berittenen Polizei und teilweise von beschilderten Einheiten in Richtung Zentrum von Orgreave getrieben. Panik bricht aus. Viele der Demonstranten stolpern und werden noch liegend zu Opfern polizeilicher Gewalt, das Ganze artet in eine Hetzjagd aus:

„As miners fled the field, across railway lines and into the village, the police closed in. Miners were beaten on the field as they lay. But when the cavalry entered Orgreave village, they came under renewed attack from scrap-metal missiles. Clements response was extraordinary: he ordered a mounted police canter through this small Yorkshire village. An out-of-control police force now charged pickets and onlookers alike on terraced, British streets.“⁷⁶

4.2.2. Reenactment, Trauma und historische Wahrnehmung

Worin liegt der Reiz des Reenactments eines solchen Ereignisses? Diese Frage lässt sich vielleicht beantworten, wenn man nach Zeugnissen zu dem Vorfall sucht. Das meiste findet man in Zeitungsarchiven oder im Internet, es existiert auch eine Reihe von Büchern, die sich aber zum Großteil mit den landesweiten Streiks auseinandersetzen. Der Vorfall wurde, so gut es möglich war, verdrängt, es wurden Entschädigungen an Verletzte ausbezahlt, abgesehen davon wurde versucht, das Geschehene so schnell wie möglich zu vergessen. Der Journalist Tristram Hunt suchte für eine Artikel-Serie im Jahre 2006 für den Guardian die am meisten verdrängten Ereignisse der englischen Vergangenheit und tatsächlich forderte eine Vielzahl der Leser eine nähere Auseinandersetzung mit den Vorfällen in Orgreave:

„But readers feel that more must be done. Some have suggested an exhibition at the Beamish Industrial Museum, others, more detailed signage and interpretation at Orgreave itself. Clearly, this is a fraught element of our radical past that demands a fuller restoration.“⁷⁷

⁷⁵ Giles (2002) S. 25.

⁷⁶ Hunt, Tristram: The charge of the heavy brigade. 4. Sept. 2006. In: <http://www.guardian.co.uk/theguardian/2006/sep/04/features5> Zugriff am 25.06.2008.

⁷⁷ Hunt, Tristram: The charge of the heavy brigade. 4. Sept. 2006. In: <http://www.guardian.co.uk/theguardian/2006/sep/04/features5> Zugriff am 25.06.2008.

Jeremy Deller hatte fünf Jahre zuvor mit seinem Reenactment dafür gesorgt, dass die Vorfälle überhaupt wieder in das Bewusstsein der britischen Gesellschaft Einzug hielten, samt der Tatsache, dass viele der Betroffenen und Verletzten sowohl auf der Seite der Streikenden als auch auf der Seite der Polizei noch leben. Deller sieht diesen scheinbar kleinen Krieg trotzdem in gesellschaftlicher Hinsicht in einer Linie mit den Bürgerkriegen Englands:

„It would not be an exaggeration to say that the strike, like a civil war, had a traumatically divisive effect at all levels of life in the UK. Families were torn apart because of divided loyalties, the union movement was split [...], the print media especially contributed to the polarization of the arguments to the point where there appeared to be little space for a middle ground.“⁷⁸

Bei der Recherche zu Texten zu dem Minenstreik von Orgreave erhält man nach wie vor den Eindruck, als würde diesen Vorfällen nicht die nötige Relevanz beigemessen und das, obwohl dem Streik und seiner Niederschlagung heute mehr Relevanz als je zuvor zukommt:

„The picketers did not succeed in stopping the pit closures. But, in an era when economists are looking to revive the coal industry, when the damage done to the social capital of pit communities is widely regretted, and when the thuggish police tactics seen on that day are now universally deprecated, Orgreave's historic legacy appears more nuanced.“⁷⁹

Es handelt sich um ein Trauma, das heute in Form von Arbeitslosigkeit und Depression in der Region Orgreave spürbar ist. Die Beteiligten leben noch, und sie leben vor allem noch mit den Konsequenzen dieses Streiks und seiner Zerschlagung. Ein Beteiligter der Streiks in Orgreave erzählt im Interview mit Jeremy Deller, wie sich die Region um Orgreave seit dem Ende der Kohleindustrie verändert hat:

„All of it has changed and run down, it's riddled with poverty, most people on benefits, or trying to work on the black market, anti-social crime, heroin addiction, anti-social violence. Which we could have predicted: if you take the pit out of the pit community what is there for?“⁸⁰

Deller suchte sich bewusst ein historisches Ereignis aus, das zwei wichtige Eigenschaften erfüllte: Zum einen lebten einige der Beteiligten noch, zum anderen waren die Folgen dieses Ereignisses in der Gesellschaft Englands und speziell in der Region Orgreave noch deutlich zu spüren. In weiterer Folge setzte verleiht er den Ereignissen rund um den Minenstreik von Orgreave Attribute eines Krieges, was zunächst als Übertreibung angesehen werden kann, aber bei genauerem Hinsehen – besonders auf Gewaltanwendungen und die verheerenden Folgen bezogen – als adäquater Vergleich erscheint. Jeremy Deller entschied sich bewusst dafür, neben den ursprünglich Beteiligten

⁷⁸ Deller (2002). S. 7.

⁷⁹ Hunt, Tristram: The charge of the heavy brigade. 4. Sept. 2006. In: <http://www.guardian.co.uk/theguardian/2006/sep/04/features5> Zugriff am 25.06.2008.

⁸⁰ Deller (2002) S. 22.

auch professionelle Reenactment-Gruppen einzusetzen, nicht nur um die Anzahl der Beteiligten zu steigern, sondern auch aus einem anderen hochinteressanten Grund: „More importantly, I wanted the re-enactment of the Battle of Orgreave to become part of the lineage of decisive battles in English History.“⁸¹ Da Historic Reenactments als populärkulturelle Bearbeitungen von Schlachten und Kriegen auf eine Tradition verweisen können, hat die Form des Historic Reenactments bezeichnenden Charakter: Wird eine Schlacht Gegenstand eines Historic Reenactments, dann muss sie maßgebend gewesen sein. Ein Grund für diese Einschätzung liegt in der Tradition, die Historic Reenactments in England haben:

„Dellers piece makes a clear reference to the Anglo-Saxon tradition of re-enacting historic battles which might itself be understood as a manifest of England's everyday popular culture (an activity, like fly-fishing, stamp collecting and crown-green bowling, that is ubiquitously English [...]).“⁸²

Deller hatte mit seinem Kalkül, den Streik als Historic Reenactment mit professionellen Gruppen zu inszenieren, mit dem Ziel, dass die Schlacht von Orgreave endlich als historisch relevant wahrgenommen würde, recht behalten. An diesem Punkt zeigt sich ein interessante Verbindung zwischen der Tatsache, dass Historic Reenactments oft traumatische Ereignisse zum Gegenstand haben, und der Annahme Dellers, dass Historic Reenactments in England oft die Ernsthaftigkeit, mit der eine Debatte geführt wird, verstärken können. Was Deller also in seiner Arbeit deutlich gezeigt hat, ist, dass in einem Land wie England, in dem Historic Reenactments Tradition darin haben, wichtige historische Ereignisse zu markieren, das Historic Reenactment zu einem Prädikat für die kollektive Aufarbeitung geschichtlicher Ereignisse geworden ist. Diese populärkulturelle Form des Historic Reenactments wird vor allem auch seit geraumer Zeit in der Ethnologie untersucht. Dabei steht das Historic Reenactment vor allem als Element einer kollektiven Kultur im Vordergrund. Zur Verbreitung dieses Phänomens stellt die Ethnologin Regina Bendix fest:

„Die Vielzahl an Web-Seiten, die unter anderem einzelnen Gruppen, [...] Kartenvorverkaufsstellen und bibliographischen Nachweisen gewidmet sind, deuten auf eine bereits große und wachsende Verbreitung des Phänomens hin.“⁸³

Dabei zeigt sich eine zunehmende Häufung von Kriegs-Reenactments, wie es auch Dellers Historic Reenactment ist: „Die Zahl an jährlich oder regelmäßig reinszenierten Kriegszügen, Schlachten und Belagerungen übersteigt die Zahl der weltweit real

⁸¹ Deller (2002) S. 7.

⁸² Rushton (2005). S. 9.

⁸³ Bendix, Regina: Der gespielte Krieg. Zur Leidenschaft des *Historic Reenactment*. In: Institut für europäisch Ethnologie der Universität Wien Hermann Bausinger (Hrsg.): *Volkskultur und Moderne: europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000.* Wien: Inst. f. Europ. Ethnologie, 2000. S. 256.

ausgetragenen bewaffneten Konflikte.“⁸⁴ Die Frage nach dem Motiv ist dabei zentral. Bei Jeremy Deller konnte weiter oben bereit seine künstlerische Motivation geklärt werden: Deller nutzte die in England bereits vorhandene Tradition des Historic Reenactments wichtiger Schlachten, um die Eskalation dieses Minenstreiks in der englischen Öffentlichkeit zu thematisieren. Trotzdem bleibt das Motiv der am Reenactment beteiligten Personen zu klären: Einige mögen wohl aus persönlichen Motiven teilgenommen haben, aber wie sieht es mit professionellen Historic-Reenactment-Gruppen aus? Es scheint so, als sei das Nachstellen von Schlachten mit Waffen, die unschädlich gemacht worden sind, und Kämpfen, die opferlos verlaufen „[...]exemplarisch für eine Erlebnismentalität, die sich mit der Inszenierung des Vergangenen im Fluss der Gegenwart vergnügt.“⁸⁵ Für die teilnehmenden Reenactment-Gruppen bei Dellers Projekt bot sich genau diese Erfahrung: „For the historical societies (and we collaborated with more than 20 of them), the task of piecing together a battle in living memory – one in which remarkably, no-one actually died – was a draw in itself.“⁸⁶ Beobachtungen zum populärkulturellen Kriegs-Reenactment zeigen: „Die Leidenschaft für das Erlebnis der Form (bis zur historisch getreuen Leiche) meidet die Auseinandersetzung mit der Funktion aller Kriege [...]: dem gewaltsamen Durchsetzen eines territorialen, ökonomischen oder ideologischen Zieles [...]“⁸⁷. Bei diesen populärkulturellen Formen des Kriegs-Reenactments wird die Auseinandersetzung mit Inhalt und Bedeutung der nachgestellten Schlachten oft vermieden, um Teil dieser Erlebnismentalität zu werden. Die Anliegen des künstlerischen Historic Reenactments erscheinen im Hinblick auf Dellers Arbeit genau das Gegenteil zu verfolgen: Arns definiert diese Art künstlerischer Reenactments als: „[...] Re-Inszenierungen historischer Situationen und Ereignisse [...]“⁸⁸. Thema dieser Re-Inszenierungen soll aber nicht das Imaginieren in eine frühere Welt sein, wie es bei populärkulturellen Erscheinungen oft der Fall ist.⁸⁹ Vielmehr geht es um eine kritische Befragung geschichtlicher Prozesse, die nie einer kollektiven Aufarbeitung unterzogen wurden.

Deller beschäftigt sich als Einziger unter den in dieser Arbeit präsentierten Künstlern mit den populärkulturellen Konventionen des Reenactments. Er integriert Reenactment-Gruppen nicht, um eine höhere Authentizität der nachgestellten Handlungen zu erreichen,

⁸⁴ Bendix (2000) S. 257.

⁸⁵ Ebenda S. 255.

⁸⁶ Morris, Michael: The re-enactment – an introduction. In: Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 123.

⁸⁷ Bendix (2000) S. 268.

⁸⁸ Arns (2007) S. 42.

⁸⁹ Vgl. ebenda S. 40.

sondern um eine höhere Authentizität des Reenactments als Spektakel mit volksfestähnlicher Atmosphäre zu generieren: „[...] the project was rarely perceived locally as an art event [...]“⁹⁰. Vielmehr wurde Dellers Arbeit zu einem Communityprojekt, das eine Schlacht aus der Vergangenheit zum Ausgangspunkt nimmt, um Kollektivität in der Gegenwart zu erzeugen, ein Mechanismus den Verwoert jedem Historic Reenactment attestiert. Historic Reenactments von Schlachten bedeutender Kriege sind deshalb laut Verwoert das Ergebnis einer Suche nach neuer Geschichtlichkeit und Kollektivität: „The cruel outcome of this crisis is the fact that war today has become the last big project of modernity that promises to serve as a source of collectivity and history.“⁹¹ Fischer-Lichte sieht in dieser Art von Spiel ebenfalls gemeinschaftsstiftende Elemente:

„Bei Bewegungsspielen, bei Sportwettkämpfen und Ritualen handelt es sich um Gattungen von Aufführungen, denen eine eminent gemeinschaftsstiftende bzw. -erhaltende Funktion zukommt. Es liegt daher die Annahme nahe, ihr Reiz bestehe gerade darin, dass sie sowohl den einzelnen beteiligten Individuen Frei- und Spielräume für ihre Selbstdarstellung und -inszenierung zu eröffnen vermögen, als auch darüber hinaus grundlegende Vergesellschaftungsprozesse in unserer Kultur zu leisten.“⁹²

Dieses gemeinschaftsbildende Element steht auch bei Deller im Vordergrund. In der bereits erwähnten Videodokumentation zeigt sich das vor allem in einem Moment: Es wird Archivmaterial der damaligen Premierministerin Margaret Thatcher gezeigt, in dem sie die Streikenden als „the inner enemy“ bezeichnet, eine Aussage, die damals die Streikenden und Streikbrecher auseinanderbringen sollte und auch auseinanderbrachte. Bei Dellers Historic Reenactment findet ein neuerliches Zusammentreffen dieser zwei Parteien statt, und es stellt sich ein kollektiver Kommunikationsprozess ein, der es möglich macht, Ärger und Unverständnis während des Historic Reenactments auszuleben, genauso wie danach und davor das konstruktive Gespräch zu suchen.

Ein Blick auf die Aussagen von Beteiligten an Historic Reenactments⁹³ zeigt, dass die Verbindung mit einer vergangenen Zeit ein wichtiges Motiv darstellt: „Being there and taking part in the same manoeuvres being repeated, though on a smaller scale, 200 years later, was spectacular.“⁹⁴ Die Erfahrung eines solchen Erlebnisses bietet dabei: „[...]eine Anschaulichkeit, die zwar ergänzungs- und erklärungsbedürftig ist, jedoch die

⁹⁰ Arns (2007) S. 123.

⁹¹ Verwoert (2005) S. 39.

⁹² Fischer-Lichte (2000) S. 21.

⁹³ Vgl. im konkreten Fall dazu die Schlacht von Austerlitz, die am 03.12.2005 mit 3.500 uniformierten Teilnehmern im Tschechien nachgestellt wurde: Hiorta, Javier (Hrsg.): Reenactment Series: Austerlitz 1805. Madrid: Andrea Press, 2006.

⁹⁴ Brighthouse, Ronald: The commemoration. In: Hiorta, Javier (Hrsg.): Reenactment Series: Austerlitz 1805. Madrid: Andrea Press, 2006. S. 18.

Überzeugungskraft des Bildhaften, des Realen besitzt.⁹⁵ Diese Überzeugungskraft begründe sich in der unmittelbaren haptischen Erfahrung mit als authentisch wahrgenommenen Objekten aus der Vergangenheit⁹⁶ (z.B.: Waffen, Uniformen).

Diese haptische Erfahrung wurde auch bei Deller beispielsweise durch den Einsatz echter Pferde forciert. Inwieweit bei einer solchen Inszenierung das historische Ereignis hinter das Spektakel tritt, stellt auch Bendix infrage: „Oder ist der gespielte Krieg – gleich dem erzählten – nur eine weitere Strategie, das Unfassbare, Grauensvolle zu veralltäglichen, es sich sozusagen einzuverleiben?“⁹⁷ Die Frage ist insofern mit ja zu beantworten, da Historic Reenactments wie das von Deller kollektiv verdrängte Ereignisse zurück in den Alltag und damit in die Gegenwart holen. Dabei geht es nicht unbedingt um die Vergegenwärtigung des Schreckens, Bendix bezweifelt ohnedies, dass dies bei Historic Reenactments möglich ist: „In die Augenblicke des unmittelbaren, unreflektierten Rausches, wie sie sich zweifelsohne für manche bei diesen Kriegsspielen ergeben, sticht das Wissen um die vermittelte und nicht real gelebte Art des Tuns.“⁹⁸ Vielmehr geht es um die allgemeine Vergegenwärtigung von verdrängten Ereignissen.

4.2.3. Conclusio

Traumatische historische Ereignisse, die keine Aufarbeitung erfahren, bieten sich als Gegenstand von Historic Reenactments an. In Jeremy Dellers Fall war das Historic Reenactments sowohl Nachstellung der (vielen Engländern nicht bekannten) Vorkommnisse einer Zeit, die aufgrund des politischen Einflusses in den Medien nicht richtig dargestellt und schließlich sogar verdrängt wurden. Es konnte gezeigt werden, dass Deller allein durch die Wahl des Historic Reenactments als Form für sein Unterfangen den Streik von Orgreave zumindestens formal in eine Reihe mit den großen Schlachten des englischen Bürgerkriegs stellte und somit die Wichtigkeit des Ereignisses für die englische Öffentlichkeit erst zum Thema machte. Die Sehnsucht nach gemeinsam (körperlich) gelebter Kollektivität sowie nach einer Verbindung zur Vergangenheit stellte sich als Hauptmotivationen heraus, an Historic Reenactments im populärkulturellen Kontext teilzunehmen. Gleichzeitig zeigen sich kritische Stimmen auch besorgt über eine Hinwendung zu einer Erlebniskultur, die Kriege durch deren Nachstellung veralltäglicht

⁹⁵ Bofinger, Jörg/Hoppe, Thomas: Echt keltisch? Eisenzeitliche Geschichtsdarstellung: Möglichkeiten und Grenzen. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 86.

⁹⁶ Vgl. ebenda S. 85.

⁹⁷ Bendix (2000) S. 258.

⁹⁸ Ebenda S. 262.

und verharmlost. In Jeremy Dellers Arbeit wird dieser Gefahr vor allem durch eine Tatsache entgegengewirkt: Das Historic Reenactment wird in seiner Nachbereitung als Kunstwerk mit der nötigen Kontextualisierung angereichert. Dies passiert bewusst im Museum, wo Deller mit einer bereits oben erwähnten Videodokumentation präsent ist. Hier wird diese Gefahr des Erlebbarmachens um jeden Preis durch historisches Filmmaterial und Interviews mit Zeitzeugen behutsam konterkariert, einerseits zeigt sich Dellers sensibler Umgang mit den Beteiligten, andererseits zeigt sich beispielsweise durch oben erwähntes Thatcher-Zitat die verzerrte und politisch motivierte mediale Darstellung des Vorfalls. Deller schaffte es, ein Ereignis, das bis dato nur von einer Minderheit (mehrheitlich selbst Betroffenen) als traumatisch wahrgenommen wurde, allein durch die Tatsache, dass es als Reenactment aufgeführt und bezeichnet wurde und dass Reenactment-Truppen aus ganz England daran teilnahmen, zu einem bedeutsamen Thema für den Großteil der englischen Bevölkerung zu machen. Es ist durchaus vorstellbar, dass die Erwähnung der Schlacht von Orgreave in dem oben zitierten Artikel in „The Guardian“ wohl ohne Dellers fünf Jahre zuvor statt gefundenen Reenactments nicht zustande gekommen wäre. Am Ende konnte zumindest gezeigt werden, dass Reenactments durch ihre Form und Tradition Einfluss auf das kollektive Bewusstsein haben können. Soziologische Themenstellungen beschäftigen sich oft mit Aspekten des Zusammenlebens von Menschen, und in Kapitel 4.2.2. ist es um solche Aspekte gegangen: Zusammenleben im Schatten traumatischer Ereignisse, mit den spürbaren Folgen dessen, was als Geschichte definiert wird. Hier pflegen künstlerische Arbeiten wie Jeremy Dellers „The Battle of Orgreave“ einen lebendigeren Umgang mit Geschichte, sie versuchen körperliche Begegnung mit historischen Vorfällen zu ermöglichen und haben somit auch gesellschaftspolitisch gesehen Anteil an kollektiven Erinnerungs- und Aufarbeitungsprozessen.

4.3. Zbigniew Libera: „Positives“

Als abschließendes Beispiel eines Historic Reenactments als künstlerische Strategie wurde bewusst eine Arbeit aus der bildenden Kunst gewählt, die zunächst nur wenig Performatives an sich hat. Zbigniew Liberars Fotoserie „Positives“ beschäftigt sich mit der Rezeptionsleistung des Zuschauers beim Betrachten von Bildern. Eines scheint klar: Historic Reenactments im künstlerischen Kontext zeigen vor allem, wie wir zu dieser Ansicht von Geschichte gekommen sind, denn Geschichte und Erfahrung mit Geschichte

sowie Erinnerung und Erfahrung mit Erinnerung basieren heute zunehmend auf medialer Vermittlung: „In fact, mediation and representation can be understood as a condition for experience and memory.“⁹⁹ Arns geht einen Schritt weiter: „Ein Grund für die [...] Lust an der performativen Wiederholung scheint darin zu liegen, dass Welterfahrung, ob geschichtlich oder aktuell, immer weniger auf direkten Anschauungen beruht, sondern heute fast ausschließlich medial, also über Bilder [...] funktioniert“¹⁰⁰. Liberas Arbeit beschäftigt sich mit dieser medialen Welterfahrung, in dem er ihre Basis, das Bild, zum Gegenstand seiner Manipulation macht. Wenn hier von „medial vermittelten Bildern“ die Rede ist, dann sind in Bezug auf Liberas Arbeit nicht nur Bilder im engeren Sinn, sondern auch Sprach- und Vorstellungsbilder, die durch Medien übermittelt und geprägt werden, gemeint. Unter Sprachbildern versteht Boehm unter anderem die Wendung der Philosophie hin zur Metapher als Bildhaftigkeit in der Sprache und im Denken: „Wittgensteins Theorie bedeutet in der Geschichte der ‚ikonischen Wendung‘ einen vorläufigen Endpunkt [...] als es die Befragung der Sprache war, welche der ihr innewohnenden Bildpotenz Nachdruck verschaffte.“¹⁰¹ Diese verschiedenen Definitionen des Begriffes „Bild“ sind unter anderem Grund dafür, warum es nicht weiter verwunderlich ist, dass es in der jüngeren Vergangenheit starke Bestrebungen gibt, eine Bildwissenschaft zu konstituieren. In Kapitel 4.3.1. soll deshalb ein kleiner Exkurs über Entwicklung und Inhalt gegeben werden.

In einem nächsten Schritt soll die Methode Liberas analysiert werden, mit der er sein Interesse an der Inszenierung und Manipulation von Bildern begründet: „Das ‚Wie‘ wird [...] durch Medien gesteuert, in denen wir die Bilder wahrnehmen, die von außen zu uns kommen und sich nur in ihrem Medium als Bilder oder zu Bildern erklären können.“¹⁰² Andererseits hat die in einem Bild dargestellte Handlung oder das dargestellte Objekt abseits des Bildes eine Bedeutung, die sich nicht aus dem Bild erschließen lässt. Belting sieht Inhalt und Form des Bildes untrennbar zu einer Analyseeinheit verbunden: „Das ‚Was‘, das man in solchen Bildern sucht, lässt sich nicht ohne das ‚Wie‘ begreifen, in dem es sich ins Bild setzt oder zum Bild wird.“¹⁰³ Hierin liegt ein Teil der Erklärung dafür, warum Historic Reenactment seit dem Jahr 2001 zunehmend im Kontext künstlerischer Arbeiten auftaucht: Wir sehen uns heute durch vollkommen veränderte technische Vorzeichen mit einer wesentlich größeren und formal wesentlich breiter gefächerten

⁹⁹ Bangma (2005) S. 14.

¹⁰⁰ Arns (2007) S. 42.

¹⁰¹ Ebenda S. 14.

¹⁰² Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink, 2001. S. 12.

¹⁰³ Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München: Fink, 2006. S. 12.

Bilderflut konfrontiert. Historic Reenactment ist ein künstlerisches Verarbeitungsinstrument, welches versucht, einen Weg zu finden, diese Reizüberflutung (Bilderflut) zu verarbeiten und dabei auch kritisch nach ihrer Bedeutung (semantische Ebene) zu fragen.

Die Überreizung mit Bildern führt zwangsläufig zu einer Unsicherheit den Bildern gegenüber: „Das schrankenlos Imaginäre verzehrt alle Bindungen und stellt sich nach und nach als Todeszone heraus, als selbstgemachtes, hyperkomplexes Labyrinth.“¹⁰⁴ Sieht man das Imaginäre als Sammelbegriff für das „Bildhafte“, so bekommt Kampers Aussage angesichts der Unüberprüfbarkeit der Bilderflut und ihrer realitätserzeugenden Wirkung eine gänzlich neue Dimension: „In der heutigen Situation des potenzierten Spektakels herrscht eine zunehmende Verunsicherung darüber, was die Bilder bedeuten.“¹⁰⁵ Interessant ist dabei die Formulierung des Geschichtsphilosophen R. G. Collingwood, der seine Skepsis gegenüber den wahrnehmbaren Überresten von Geschichte folgendermaßen ausdrückte: „[...] the important question about any statement contained in a source is not whether it is true or false, but what it means.“¹⁰⁶ Collingwood greift hier bereits 1936 eine Verunsicherung gegenüber der Bedeutung überlieferter Zeugnisse historischer Ereignisse auf, die dem Befund Arns im Jahr 2007 nicht unähnlich scheint. Teil dieser Ausführungen wird je ein Exkurs über die Medientheorien Marshall McLuhans und Jean Baudrillards sein, zweier Medientheoretiker, die mit ihren Thesen über die Wirkung medial vermittelter Bilder eine neue Sichtweise auf die Ursachen künstlerischer Historic Reenactments beisteuern können.

4.3.1. Grundzüge der Bildwissenschaft

Besonders aus der Sicht der Kunstgeschichte und der Anthropologie gibt es starke Bestrebungen zu einer jeweils fachspezifischen Bildwissenschaft. Helge Gerndt versucht in seinem Text „Bildüberlieferung und Bildpraxis“ die Konstruktion des Begriffes „Bild“ aus volkscundlicher Sicht zu veranschaulichen: „Sie hat Bilder vor allem als Dokumente, als Quelle für die Rekonstruktion historischer Zusammenhänge herangezogen und erst neuerdings häufiger als „*Instrumente*“, als Mittel der Alltagsbewältigung verstanden.“¹⁰⁷ Die Volkskunde fragt dabei nach der kulturellen Überlieferung von Bildern: „[...] speziell

¹⁰⁴ Kamper, Dietmar: Mimesis und Simulation. In: Kunstforum International Bd. 114. Ruppichterorth: Kunstforum. 1991. S. 89.

¹⁰⁵ Arns (2007) S. 42

¹⁰⁶ Collingwood R.G.: The idea of history. Oxford: University Press, 1946. S. 260.

¹⁰⁷ Gerndt, Helge: Bildüberlieferung und Bildpraxis: Vorüberlegungen zu einer volkscundlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge (Hrsg.): Der Bilderalltag. Münster: Waxmann, 2005. S. 14.

nach bildlichen Traditionen, und danach, wie mittels Bildern geschichtliche Erfahrung das Heute mitbestimmt.¹⁰⁸ Ein wichtiger Punkt innerhalb dieser Bildwissenschaften ist die Unterscheidung in materielle Bilder und gedankliche Bilder, zwischen denen ein Wechselspiel stattfindet.¹⁰⁹

Diese Unterscheidung ist besonders im Hinblick auf die Formulierung „medial vermittelter Bilder“ von Bedeutung, denn es wird klar, dass ein Bild im engeren Sinn (auch ein Foto) nur durch ein Medium (Leinwand, Fotopapier, Zeitungspapier) vermittelt werden kann: „[...] weshalb es notwendig ist, in der ‚Physik des Bildes‘ der Medialität aller Bilder einen eigenen Stellenwert einzuräumen.“¹¹⁰ Wenn wir also von „medial vermittelten Bildern“ sprechen, sprechen wir nicht nur von Bildern im engeren Sinn, sondern auch von Sprach- und Vorstellungsbildern, die auch durch nicht visuelle Medien übermittelt und geprägt werden. Wenn von der Bedeutung der Bilder die Rede ist, dann kann es sich dabei sowohl um sichtbare als auch um gedankliche Bilder handeln, es könnte die Bedeutung aber auch ein Teil des gedanklichen Bildes sein, welches als mentale Entsprechung zum sichtbaren Bild entsteht (Bildvorstellung). Gerndt bringt dazu ein Beispiel aus einer Ausstellung mit dem Namen „So feiern die Bayern“, wo neben einer Fülle von Bildern eine Figur mit einem Zapfhahn statt einer Nase ausgestellt wurde: „Sie sollte dem Betrachter ins Bewusstsein rufen, dass der feiernde Bayer zu einem ‚Klischee‘ geworden ist und – vor allem – dass auch solche Vorstellungsbilder Realitäten sind.“¹¹¹ Es lassen sich folglich verschiedene theoretische Aspekte des Bildbegriffes ableiten:

„[...]seine Materialität (*Bildobjekt*), seine Visualität (die tendenziell zweidimensionale *Bilddarstellung*) und seine Visionalität (die *Bildvorstellung*, welche sich auf Grund einer bildlichen Darstellung im Bewusstsein des Betrachters ausbildet).“¹¹²

Analog zu diesen drei theoretischen Aspekten des Bildes gibt es auch eine Dreiteilung im Hinblick auf die Betrachtungsweise von Bildern: „Bilder besitzen ein Ausdrucksfeld (sie zeigen etwas), ein Bedeutungsfeld (sie transportieren einen Sinn) und ein Handlungsfeld (sie dienen einem bestimmten Zweck).“¹¹³ Diese drei Felder können nach der Lehre der Semiotik auch mit den Termini Syntaktik, Semantik und Pragmatik bezeichnet werden.¹¹⁴

¹⁰⁸ Gerndt (2005) S. 15.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda S. 16.

¹¹⁰ Belting (2006) S. 12.

¹¹¹ Gerndt (2005) S. 16.

¹¹² Ebenda S. 18.

¹¹³ Ebenda S. 25.

¹¹⁴ Vgl. ebenda S. 25.

4.3.2. Gedankliche und materielle Bilder in „Positives“

Oben gemachte Ausführungen dienen zum besseren Verständnis der Analyse der Fotoarbeit „Positives“ des polnischen Konzeptkünstlers Zbigniew Libera. Er zeigt in seiner Arbeit, wie sehr sich gedankliche und materielle Bilder überlappen und gegenseitig beeinflussen können und wie einfach das Zusammenspiel von inneren Bildern und Bildern in ihrer materiellen Urform zu manipulieren ist. Dabei spielen die Funktion der beschriebenen Bildebenen Materialität, Visualität und Visionalität und die Funktion der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Bildfelder eine zentrale Rolle. Zbigniew benutzt eine bestimmte Form des Reenactments als Enttarnungsinstrument für das Manipulative der Bilder und übt Kritik an der Wirkung der Bilder auf unsere kollektive Wahrnehmung, die Bilder zunehmend als eigene Wirklichkeit begreift. Seine Fotoserie „Positives“ zeigt Reenactments von berühmten historischen Fotomotiven wie dem Einmarsch Deutschlands in Polen oder Szenen des Vietnam Krieges



Abb. 1: Soldaten überqueren am 1. September 1939 die polnische Westgrenze¹¹⁶



Abb. 2: Zbigniew Libera: „Bikers“¹¹⁵

Er belässt es nicht bei einem bloßen Reenactment, sondern manipuliert seine Motive, indem er „[...] die Szenen historischer Tragödien in einen positiven Gestus umdeutet [...]“¹¹⁷. Als Beispiel soll hier die Fotografie „Nepal“ angeführt werden. Sie zeigt ein Reenactment des World Press Fotos von Nick Ut vom 8. Juni 1972. Das Foto, auf dem vietnamesische Kinder vor dem Hintergrund eines Napalmangriffes flüchten, wurde nach seiner Veröffentlichung in der New York Times Sinnbild für die Grausamkeit des Vietnamkrieges.

¹¹⁵ Libera, Zbigniew: Bikers aus der Fotoserie „Positives“, 2003

http://www.raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera_pozytywy.htm Zugriff am: 18.01.2011.

¹¹⁶ Bundesarchiv Deutschland. www.bundesarchiv.de Letzter Zugriff: 18.01.2011

¹¹⁷ Arns (2007) S. 130.



Abb. 3: Originalfoto von Nick Ut¹¹⁸



Abb. 4: Zbigniew Libera: „Nepal“¹¹⁹

Libera ersetzte die schmerzverzerrten Gesichter der Kinder durch lachende Gesichter, die bewaffneten Soldaten durch zivile Fallschirmspringer. Ein weiteres historisches Schlüsselbild ist der Einfall deutscher Soldaten in Polen am 1. September 1939. Das Bild, auf dem etliche Soldaten den Grenzschraken demontieren, gilt als Sinnbild für den Beginn des Zweiten Weltkrieges. Libera ersetzt die Soldaten durch Radfahrer, die statt Kriegshelmen Fahrradhelme und statt Uniformen bunte Raddresses tragen. Die oben dargestellten Bildfelder werden hier unterschiedlich manipuliert. Das Bildobjekt (Bildmaterialität) wird zwar nachgestellt, aber verändert, der Schrecken wird durch einen positiven Gestus ersetzt. Was Gerndt als Visualität (Bilddarstellung) bezeichnet, wird von Libera exakt nachvollzogen, das heißt, er hat an der Bildkomposition (Bildausschnitt, Positionierung der Bildobjekte) und an der Art (Schwarz-Weiß-Fotografie) und der Perspektive des Fotos nichts verändert.

Libera hat mit seinem Foto ein Reenactment der Bildsyntaktik erschaffen und die Semantik (Ebene der historischen Bedeutung) dabei manipuliert. Beim Betrachter kollidiert die Visionalität (Bildvorstellung) des weltweit bekannten Bildes von Nick Ut mit der Bildvorstellung, die sich nach genauerer Betrachtung des Bildes von Libera einstellt: „Der Künstler irritiert hier eindeutig unser mediales Gedächtnis und produziert ein Gefühl des Unbehagens.“¹²⁰ Diese Irritation ist deshalb möglich, weil Bilder durch ihre Omnipräsenz bereits über eine eigene Wirklichkeit verfügen, wie auch der Philosoph Gernot Böhme feststellt: „Bilder sind nicht mehr nur Abglanz, Repräsentation von anderem, sondern sie sind selbst eine Falte der Welt, in der wir leben. [...] denn es geht nicht darum, dass das

¹¹⁸ Associated Press / Nick Ut <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208413/default.aspx> Zugriff am 18.01.2011.

¹¹⁹ Libera, Zbigniew: Nepal aus der Photoserie „Positives“, 2003 <http://strasznasztuka.blox.pl/resource/nepal.jpg> letzter Zugriff: 18.01.2011

¹²⁰ Arns (2007) S. 130.

Bild gegenüber der Schrift, sondern darum, dass das Bild gegenüber den Dingen an Gewicht gewonnen hat.“¹²¹

4.3.3. Der Zeitpunkt der Bilderüberflutung

Liberas einfacher Mechanismus, kollektive Gedächtnisbilder mit traumatischem Inhalt durch manipulierte Nachstellung in einen positiven Gestus umzudeuten, kann als Hinterfragung des Bildes als geeigneten Vermittler historischer Ereignisse verstanden werden. Sowohl bei Libera als auch bei den zwei vorangegangenen Beispielen stellt sich hier am Ende des Kapitels eine zentrale Frage: Warum häuft sich die Strategie des Historic Reenactments seit der Jahrtausendwende? Eines ist klar: Geschichte ist unbestritten seit jeher etwas medial Vermitteltes, es handelt sich dabei nicht um ein erst kürzlich entdecktes Phänomen. R. G. Collingwood beschäftigte sich in seiner Geschichtsphilosophie mit der Strategie des Reenactments innerhalb der Geschichtswissenschaften. Am Anfang seiner Überlegungen stellt er bereits 1936 fest, dass es Aufgabe des Historikers sei, Ereignisse der Vergangenheit mithilfe von Fakten zu erfassen, Aufgabe des Historikers, der sich zugleich als Philosoph begreife, sei es hingegen: „[...] to ask, not what kind of events they were and when and where they took place, but what it is about them that makes it possible for historians to know them.“¹²² Collingwood legt hier einen starken Fokus auf den Vermittlungscharakter von Geschichte, indem er folgende Frage stellt: „How do historians know?“¹²³ Seine Antwort fällt bereits 1936 eindeutig aus: „[...] he (*Anm. der Historiker*) knows quite well that his only possible knowledge of the past is mediate or inferential or indirect, never empirical.“¹²⁴

Welche Gründe liegen der Tatsache zugrunde, dass das Hinterfragen dieses Vermittlungsprozesses und das damit einhergehende Bewusstsein über diesen Vermittlungsprozess erst heute vermehrt in künstlerischen Arbeiten in Form von Historic Reenactments seinen Niederschlag findet? Die Antwort liegt nicht allein in der Qualität der Bilder, sondern in ihrer Quantität: „[...] der ausschlaggebende Unterschied ist heute jedoch die totale und permanente Verfügbarkeit von Bildern, in der jedes Bild jederzeit zu seinem eigenen Simulakrum werden kann.“¹²⁵ Liberas Arbeit bezieht sich genau auf diese Verfügbarkeit, denn die von ihm ausgewählten Bilder sind zu Ikonen einer Zeit geworden, in der viele der Betrachter dieser Bilder noch gar nicht geboren waren. Trotzdem dienen

¹²¹ Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. Paderbron: Wilhelm Fink Verlag, 1999. S. 132.

¹²² Collingwood (1946) S. 3.

¹²³ Ebenda S. 3

¹²⁴ Ebenda S. 282

¹²⁵ Arns (2007) S. 42.

sie als Simulakrum für die Geschehnisse dieser Zeit. Die Quantität und totale Verfügbarkeit der Bilder korrumpiert aber auf Dauer ihre Qualität: „History is broadcasted life. In the moment of life transmission the event is compressed into an image that shows everything but says nothing.“¹²⁶ Die totale Verfügbarkeit von Bildern der Vergangenheit ist nur um den Preis des Bedeutungsverlustes möglich: „Geschichte scheint zu jeder Zeit und an jedem Ort präsent zu sein, gleichzeitig rückt aber auch jegliche Form von Authentizität durch diese permanente Verfügbarkeit medialer Repräsentation in weite Entfernung.“¹²⁷ Bei „Positives“ zeigt sich dieser Bedeutungsverlust beim Betrachten: Das Bild der vor dem Napalm flüchtenden Menschen hat unsere Erinnerung an den Vietnamkrieg so massiv vorstrukturiert, dass wir beim ersten Hinschauen auf Liberas manipulierte Version gar keinen Unterschied erkennen, wir sind dieses Bild so gewöhnt, dass wir es in detail gar nicht mehr wahrnehmen. Das Bild bedeutet für uns gleichzeitig alles, was wir über diesen Krieg zu wissen glauben, und auch nichts, da wir ständig mit den verschiedensten Arten von Katastrophenbildern konfrontiert sind. Libera inszeniert ein Lächeln in das Gesicht der Flüchtenden, er wandelt Soldaten in Sportler und Fallschirmspringer um und kreiert so einen Weckruf für den Betrachter, sich dem Bild wieder aufmerksam und kritisch zu nähern, anstatt es in seiner Omnipräsenz widerspruchslos zu konsumieren.

Im Zusammenhang mit Liberas Arbeit war von Bilderüberflutung und einer unkritischen Haltung gegenüber medial vermittelten Bildern die Rede. Dieser Gedankengang soll im Folgenden durch zwei Exkurse zu den bedeutenden Medientheoretikern Marshall McLuhan und Jean Baudrillard, die sich mit den Auswirkungen dieses uneingeschränkten Bilderkonsums beschäftigen, weiter geführt werden.

4.3.4. Exkurs 1 Marshall McLuhan

Das künstlerische Historic Reenactment stellt nicht mehr die Frage nach der Wahrheit hinter den Bildern: „[...] – sondern vielmehr danach, was die Bilder, die wir sehen, für uns konkret bedeuten könnten, würden wir diese Situation selbst – leibhaftig – erfahren.“¹²⁸

Die Tatsache, dass die Kunst nicht den Anspruch stellt, nach dem „Wahren“ oder „Falschen“ hinter den Bildern zu fragen bzw. darüber zu urteilen, zollt dem Umstand Tribut, dass Bilder heute zunehmend als Wirklichkeit wahrgenommen werden, dass sie eine eigene Falte der Welt geworden sind. Wenn dem so ist, dann scheint es sinnlos, nach

¹²⁶ Verwoert (2005) S. 39.

¹²⁷ Arns (2007) S. 42.

¹²⁸ Arns (2007) S. 42.

Kategorien von richtig oder falsch zu urteilen, da diese gegenüber etwas, was als Wirklichkeit wahrgenommen wird, keine Relevanz mehr zu haben scheinen.

Doch wie kann es dazu kommen, dass Bilder als Wirklichkeit wahrgenommen werden? Diese Frage beschäftigt unter anderem auch die Medienwissenschaft, die sich zunehmend mit dem Verhältnis (Massen-)Medien und Gesellschaft auseinandersetzt: „Wenn man davon ausgeht, dass der Zugang zur Wirklichkeit insgesamt mehr und mehr über technische Medien erfolgt, üben diese eine Definitionsmacht aus, die progressiv anwächst [...]“.¹²⁹ Marshall McLuhan zählt zu jenen Medientheoretikern, die ihren Fokus nicht auf den Inhalt von Medien, sondern auf Medien als Inhalt gelegt haben: „McLuhan geht vor diesem Hintergrund davon aus, dass alle Zeitalter und Kulturen ihre bevorzugten Wahrnehmungs- und Erkenntnismodelle haben. Diese sind von den jeweils relevanten Medien überformt und geprägt.“¹³⁰

Sein bekanntes Postulat „The medium is the message“ erklärt McLuhan wie folgt: „Denn die ‚Botschaft‘ jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabes, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.“¹³¹ McLuhan betrachtet dabei neue Medien als eine Erweiterung unserer Sinnesorgane. So sieht er das zentrale Nervensystem durch die Elektrizität erweitert¹³². Die Botschaft der Elektrizität wäre nach McLuhan die Veränderung der Geschwindigkeit: „So kam es zum größten Umschwung durch die Elektrizität, die der Aufeinanderfolge ein Ende bereitete, indem sie alles instantan machte. Mit der instantanen Geschwindigkeit wurden uns die Ursachen der Dinge wieder deutlich bewusst, was nicht der Fall gewesen war, als man die Dinge in der Folge und damit in der Verkettung sah.“¹³³ Damit spielt McLuhan auf eine Abwendung vom Kausalitätsprinzip an: „Dass etwas auf etwas anderes folgt, heißt noch gar nichts.“¹³⁴ „Instantan“ bedeutet unverzüglich einsetzend, sich sofort auswirkend, dementsprechend brachte für McLuhan die Elektrizität eine Beschleunigung: „Alle nicht elektronischen Medien brachten nur eine geringe Beschleunigung, die Elektrizität nun schaltet alles „kurz“, sie wirkt als topographische Implosion.“¹³⁵ Wenn man den Ausführungen McLuhans folgt, dann hat jedes Zeitalter sein eigenes Medium, das für die Einschreibung

¹²⁹ Kloock, Daniela: Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Berlin: Spiess, 2003. S. 7.

¹³⁰ Ebenda S. 38.

¹³¹ McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 22.

¹³² Vgl. Kloock (2003) S. 42.

¹³³ McLuhan (1995) S. 28.

¹³⁴ Ebenda S. 28.

¹³⁵ Kloock (2003) S. 42.

der Ereignisse, die später als historisch wahrgenommen werden, ins kollektive Gedächtnis verantwortlich ist. Dieses Medium ist gegenwärtig das Bild, nicht nur im Sinne der materiellen Urform, sondern als Sammelbegriff für eine bildhafte Kultur:

„Neben vielgestaltigen Bildwerken im engeren Sinn, die stets einen materiellen Träger (Leinwand, Holz, Papier) besitzen und gerahmt, jedenfalls erkennbar von ihrer Umgebung abgegrenzt erscheinen, leben wir auch mit Sprach- und Vorstellungsbildern sowie mit virtuellen Bildgestalten der sogenannten ‚Neuen Medien‘“¹³⁶

Das Bild ist nicht nur durch seine Vielgestaltigkeit, sondern vor allem durch seine Allgegenwart zum bestimmenden Medium geworden: „Von einer Metastase der Bilder ist die Rede (Kamper, 1994), die unser ältestes Notationssystem, die Schrift, zum Verschwinden bringe.“¹³⁷ Das bestimmende Medium unserer Zeit, das unsere Wahrnehmungs- und Erkenntnismodelle geprägt hat, ist das Bild: „[...] da unser Alltag zumindest heute ein offenbar ganz überwiegend mit Bildern erfüllter, ein Bilder-Alltag ist [...]“¹³⁸ Im Alltag begegnen wir Bildern zunächst in einer bestimmten Form: „Bilder sind im Alltagsverständnis zuallererst Abbilder; sie gelten in der Regel als ein Spiegel faktischer Gegebenheiten.“¹³⁹ Nach McLuhan wäre also zunächst nicht nach der Botschaft der Bilder als Medien, sondern nach dem Bild als Botschaft zu fragen: Welche Auswirkung hat das Bild als Medium auf die Gesamtsituation des Menschen, besonders auf seine Wahrnehmung und Empfindung, unabhängig davon, was es zeigt¹⁴⁰? McLuhan schreibt dazu:

„Die Auswirkungen der Technik zeigen sich nicht in Meinungen und Vorstellungen, sondern sie verlagern das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung ständig und widerstandslos.“¹⁴¹

Diese Reorganisation unserer Sinneswelt passiert laut McLuhan insofern widerstandslos, als sie nicht von unserer Zustimmung abhängig ist: „Diese Veränderung hängt nicht von einer Zustimmung oder Ablehnung der in einer Gesellschaft lebenden Menschen ab.“¹⁴² Boehm sieht in diesem Zusammenhang Bilder im Dienste der Simulation: „Gelungene Simulation macht vom Bild freilich einen strikt ikonoklastischen¹⁴³ Gebrauch.“¹⁴⁴ Die

¹³⁶ Gerndt (2005) S. 15.

¹³⁷ Kloock (2003) S. 9.

¹³⁸ Gerndt (2006) S. 31.

¹³⁹ Ebenda S. 16.

¹⁴⁰ Vgl. Kloock (2003) S. 39.

¹⁴¹ McLuhan (1995) S. 38f.

¹⁴² Ebenda S. 39.

¹⁴³ Vgl. dazu P. W. Hartmann Kunst Lexikon: ‚Ikonoklast: vom griech. Eikon, ‚Bild‘ und klaein, ‚zertrümmern‘. Bez. für die Bilderstürmer, die im 8./9. Jh. im byzantischen Reich den Ikonoklasmus

Simulation verlangt vom Bild so seine eigene Zerstörung: „Die bildlichen Potenzen sind nur insoweit gefragt, als sie von sich selbst wegweisen und somit imstande sind, den dargestellten Sachverhalt zu veranschaulichen.“¹⁴⁵ Das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation wird durch die anhaltende Bilderflut verschoben: Bilder werden zunehmend nicht mehr als Bilder, sondern als eigene Realität wahrgenommen.

Durch die Häufung solcher bildhafter Darstellungen in unserem Alltag stellt sich an erster Stelle gar nicht mehr die Frage nach Wahrheit: „Statt nach Wahrheit ist nun zuerst nach Wirklichkeit zu fragen. Denn die Realität, die uns umgibt und die wir begreifen müssen, wenn wir leben wollen, enthält in sich vielfältige Abstufungen des Fiktiven, die alle ihre eigene Wirksamkeit entfalten können.“¹⁴⁶ Das Historic Reenactment steht McLuhans Ansichten nahe, da auch hier der Fokus nicht allein auf dem Inhalt der nachgestellten Handlung liegt, sondern es darum geht, zu zeigen, dass Botschaft und Medium nicht zu trennen sind, da das Medium die Botschaft oder zumindest ein entscheidender Teil der Botschaft ist.

4.3.5. Exkurs 2: Jean Baudrillard

Weiter oben war bereits vom Bild als Simulakrum die Rede. Der Ausdruck geht in der Medientheorie vor allem auf den Theoretiker Jean Baudrillard zurück, der von Simulakren drei verschiedener Ordnungen ausgeht. Simulakren erster Ordnung unterliegen dem Schema der Imitation und beziehen sich auf die Zeit der Renaissance:

„In der Renaissance also ist das Vorgetäuschte gemeinsam mit dem Natürlichen entstanden. Das reicht von der vorgetäuschten Hemdbrust bis zur Gabel als künstlicher Prothese, zu den Stuck-Interieurs und den großen Theatermaschinen des Barock.“¹⁴⁷

Baudrillard meint damit, dass das Simulakrum erster Ordnung sich immer auf etwas Reales, sei es die Natur oder den Menschen, bezieht: „Das Simulakrum der ersten Ordnung hebt niemals den Unterschied auf: Es setzt den immer spürbaren Widerstreit des Simulakrums und des Realen voraus [...]“¹⁴⁸. Das Simulakrum zweiter Ordnung unterliegt dem Prinzip der Produktion des industriellen Zeitalters:

vertraten.“ Vgl. zusätzlich Brockhaus Kunst: „Ikonoklasmus (zu mittelgriech. Eikonoklastes eigentlich ‚Bildzerbrecher‘), die Abschaffung und Zerstörung von Bildern im Bildstreit.

¹⁴⁴ Boehm (2001) S. 12.

¹⁴⁵ Ebenda S. 16.

¹⁴⁶ Gerndt (2006) S. 32.

¹⁴⁷ Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz, 1991. S. 81.

¹⁴⁸ Ebenda S. 85.

„Die Maschine ist das Äquivalent des Menschen und annektiert ihn in der Einheit des Arbeitsprozesses als Äquivalent. Darin liegt der ganze Unterschied zwischen einem Simulakrum der ersten und einem Simulakrum der zweiten Ordnung.“¹⁴⁹

Das Prinzip der Produktion findet sich hier bezogen auf die Produktion der Zeichen wieder. Es handelt sich dabei um Zeichen: „[...] die also nicht mehr imitiert werden müssen, weil sie von vornherein in gigantischem Ausmaß produziert werden.“¹⁵⁰ Voraussetzung dafür ist die Serie, das heißt die Möglichkeit, mehrere identische Objekte zu produzieren: „Zwischen ihnen besteht kein Verhältnis wie zwischen Original und Imitation, auch kein Verhältnis der Analogie oder Spiegelung, es herrscht die Äquivalenz, die Indifferenz.“¹⁵¹ Schließlich kommt Baudrillard zu dem Simulakrum dritter Ordnung, das für den Erkenntnisprozess der vorliegenden Forschungsarbeit besonders interessant ist: der genetische Code. „Der genetische Code ist nichts ausschließlich Biologisches, sondern für Baudrillard ein historisches und gesellschaftliches Modell, das ‚Ideal‘ einer sozialen Ordnung, die von einem molekularen Kalkül beherrscht wird.“¹⁵² Der Code ist dabei für Baudrillard der Endpunkt einer Entwicklung:

„Auf dem Höhepunkt einer immer weiter vorangetriebenen Vernichtung von Referenzen und Finalitäten, eines Verlustes von Ähnlichkeiten und Bezeichnungen entdeckt man das digitale und programmatische Zeichen, dessen ‚Wert‘ rein taktisch durch die Überschneidung mit anderen Signalen (Informationskorpuskel/Test) bestimmt wird [...].“¹⁵³

Baudrillard bezieht sich damit auf die Selbstreferenzialität der Zeichen. Das molekulare Kalkül des Codes bedeutet, dass der Zweck innerhalb gesellschaftlicher Kontrolle durch unbegrenzte, durch den Code gesteuerte Mutation ersetzt wird: „[...] die Ordnung der Zwecke macht nur einfach dem Funktionieren der Moleküle Platz [...]“¹⁵⁴. Die Zeichen funktionieren in einer Simulation untereinander, ohne sich mit der Realität austauschen zu müssen: „Die Zeichen haben sich soweit emanzipiert, dass eine vollkommene Indifferenz herrscht.“¹⁵⁵ Diese Indifferenz bezieht sich auf das Verhältnis Medien/Realität:

„Die Unauffindbarkeit der Realität kann für Baudrillard besonders an Hand der Medien verdeutlicht werden. In der exakten Verdopplung des Realen durch die reproduktiven Medien verflüchtigt sich das Reale immer mehr und geht im sogenannten Hyperrealismus unter.“¹⁵⁶

¹⁴⁹ Baudrillard (1991) S. 84.

¹⁵⁰ Ebenda S. 87.

¹⁵¹ Ebenda S. 87.

¹⁵² Kloock (2003) S. 32.

¹⁵³ Baudrillard (1991) S. 90.

¹⁵⁴ Ebenda S. 93.

¹⁵⁵ Kloock (2003) S.32

¹⁵⁶ Ebenda S. 33.

Die Trennung zwischen Leben und seiner Repräsentation, beispielsweise in Form von Bildern, wird durch den Code der Zeichen, der zu einem eigenen System geworden ist, unmöglich: „Es gibt keinen Abstand, keine Differenz zwischen diesen ‚Sphären‘ mehr. Für Baudrillard haben sich die Medien im Realen ausgedehnt und es zerbrochen.“¹⁵⁷ Der Grund für dieses Zerbrechen der Realität liegt in der unbegrenzten Reproduktion:

„Durch seine unbegrenzte Reproduktion macht das System seinem Ursprungsmythos ein Ende, und damit zugleich auch allen referentiellen Werten, die es selbst während seines Entwicklungsprozesses hervorgebracht hatte. Indem es seinen Ursprungsmythos ein Ende macht, macht es auch seinen inneren Widersprüchen ein Ende (es gibt weder etwas Reales noch ein Referenzsystem, mit dem man es konfrontieren könnte)[...].“¹⁵⁸

Hier zeigt sich ein interessanter neuer Blickwinkel auf die Funktion von Historic Reenactments: Der Bruch mit der Logik des Ursprungs, also mit der Ansicht, dass mediale Repräsentationen ihr Referenzsystem und ihren Ursprung in etwas Realem, der Wahrnehmung direkt Zugänglichem, haben, führt zu einer künstlichen Erschaffung dieses Ursprungs, die nicht der Wahrheit verpflichtet ist, sondern der Bewusstmachung des Verlustes von Ursprung. Zugleich ist das künstlerische Historic Reenactment die Formulierung des Wunsches nach einem erfahrbaren Ursprung, gleichzeitig aber auch die Demonstration seiner Unmöglichkeit. Ein Beispiel für das Ende des Ursprungsmythos ist das Fernsehen:

„Das Fernsehen macht alles, was es zeigt, selbst zum Ereignis, zur Information, zu reproduzierbar gewordener Realität. Damit wird die Vorstellung davon, daß es etwas Objektives, Neutrales gibt worüber die Zuschauer informiert werden, obsolet.“¹⁵⁹

Das Zerbrechen der Realität durch die Medien hat eine Folge im Bereich des Sozialverhaltens von Menschen:

„Die Berührung verliert ihre sensorische, sinnliche Bedeutung, wird zum Aufeinanderstoßen zwischen Auge und Bildschirm. [...] Statt organischer Berührung, statt Sprache, Spiegel, Bühne, das Aneinanderstoßen von Auge und Bildschirm.“¹⁶⁰

Es ist wahrscheinlich und logisch, dass die zunehmende Erfassung der Auswirkungen der Ausbreitung von Medien in gesellschaftlichen und sozialen Systemen im Bereich der Medientheorie dazu geführt hat, dass auch innerhalb der Kunst nach Instrumenten zur Begegnung mit dieser Ausbreitung gesucht wurde. Somit ist diese von Baudrillard konstatierte Umorganisation unserer Sinneswelt ein wichtiger Grund für künstlerische

¹⁵⁷ Kloock (2003) S. 33.

¹⁵⁸ Baudrillard (1991) S. 94.

¹⁵⁹ Baudrillard (1991) S. 33.

¹⁶⁰ Ebenda S. 34.

Reenactments, denn diese stellen solche Instrumente dar, da sie das Aufeinanderstoßen von Auge und Bildschirm mit dem realen Erleben des Inhaltes des Bildschirms konfrontieren.

Es liegt auf der Hand, warum die drei Ordnungen von Simulakren, die Baudrillard formuliert hat, ein Grundmoment bei der Ursachenforschung künstlerischer Historic Reenactments darstellen: Die zunehmende Auflösung referentieller Systeme, das zunehmende Verschwinden von Realität in einem Wald aus Zeichen, die sich nur mehr untereinander verpflichtet sind, was alles führt zwangsläufig zu der Frage nach Realität, zu dem Wunsch nach etwas, das außerhalb des medialen/digitalen Codes erfahrbar wird: Das künstlerische Historic Reenactment kann die Erfüllung dieses Wunsches selbstverständlich nicht leisten, da seine Erfüllung unmöglich scheint, aber es kann den Code als solchen diskriminieren, es kann Ausdruck dieses Wunsches sein, es kann bewusst machen, wie sehr der mediale Code unser Leben bestimmt und wie willkürlich er dabei vorgeht.

Das Bild wird im Reenactment lebendig, aber nicht um den Anspruch auf Wirklichkeit zu stellen, sondern um der organischen Berührung, der Sprache und der sinnlichen Wahrnehmung gegenüber der medialen Repräsentation wieder Gewicht zu verleihen. Gleichzeitig stellt es damit die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit unmittelbarer Wahrnehmung: Ist eine Wahrnehmung jenseits der medialen Vermittlung noch möglich bzw. war diese jemals möglich?

5. Historic Reenactment und die Geschichtswissenschaften

In der Einleitung dieser Arbeit wurde bereits auf die vielfältigen Ursprünge des Begriffes Historic Reenactment hingewiesen. Ursprünge, die auf den ersten Blick nichts mit dessen Anwendung als künstlerische Strategie zu tun haben. Ein zweiter Blick zeigt allerdings, dass den Anwendungen des Historic Reenactments in anderen Disziplinen oft ähnliche Motive zugrunde liegen. Eine Auseinandersetzung mit diesen von Arns als „benachbarte Praktiken“¹⁶¹ bezeichneten Varianten des Historic Reenactment soll das vorliegende Kapitel leisten. Die Bedeutung des Begriffes wird dazu in den folgenden drei Bereichen der Geschichtswissenschaft untersucht: der Geschichtsphilosophie, der experimentellen Archäologie und in Bereichen der populärkulturellen Erlebnisformen von Geschichte, wie beispielsweise der Living History.

5.1. R. G. Collingwoods Geschichtsphilosophie des Historic Reenactment

Im Bereich der Geschichte geht der Begriff Historic Reenactment auf den Geschichtsphilosophen und Historiker R. G. Collingwood zurück. Sein posthum veröffentlichtes Werk „The Idea of History“, in dem verschiedene Manuskripte und Vorlesungen größtenteils aus dem Jahre 1936 zusammengefasst werden, bildet die Grundsäule seines philosophischen Schaffens zum Begriff der Geschichte und des Historic Reenactments¹⁶². Für das Verfassen dieser Arbeit nahm dieses Werk eine Schlüsselposition ein, da es einen Aspekt, der auch die meisten künstlerischen Arbeiten beschäftigte, besonders unterstreicht: die Unmöglichkeit einer objektiven Geschichtsschreibung. Collingwood entwickelt seine Ansichten aus einer Ablehnung des Positivismus heraus hin zu seiner Reenactment Doctrine, in der er für seine Zeit revolutionäre Neuerungen in der Betrachtung geschichtlicher Prozesse vorschlägt, die aber bis heute auch Kritiker hat.

Zwei mögliche Ursachen für Reenactments, die durchaus Deckung mit den weiter oben bereits beschriebenen Ursachen für künstlerische Historic Reenactments finden, werden bei Collingwood bereits angedeutet: Zum Einen, dass Geschichte nur medial vermittelt wahrgenommen werden kann, und zum anderen, dass eine Notwendigkeit neuer Methoden im Umgang mit Geschichte und Erinnerung besteht. Ihr Gegenstand sind Handlungen und Taten in der Vergangenheit, diese sind flüchtig und können nicht wie Objekte als gegeben hingenommen werden. Collingwood entwickelte seine Reenactment Doctrine als

¹⁶¹ Arns (2007) S. 40.

¹⁶² Vgl. Saari, Heikki: Re-enactment: A study in R. G. Collingwood's Philosophy of history. [Acta Academia Aboensis, Ser. A Humaniora. Humanistika Vetenskaper Socialvetenskaper Och Juridik Teologie Vol 36 Nr.2] Akademi: Abo, 1984. S. 14.

Alternative zu dem, was er „Scissor-and-paste history“ nennt: „History constructed by excerpting and combining the testimonies of different authorities I call scissor-and-paste history.“¹⁶³ Collingwood bezieht den Ausdruck Authorities auf Historiker gleichermaßen wie auf Politiker, Herrscher und auch Medien. Collingwood spricht sich nicht gegen die Verwendung von dokumentierten Quellen aus, sondern für einen kritischen Umgang mit ihnen, der die Selektion der Quellen, wenn nötig ihre konstruktive Erweiterung und eine nach individuellem Maßstab gestaltete Kritik beinhalten soll¹⁶⁴. Er entwirft damit ein Prinzip der kritischen Auseinandersetzung mit historischen Quellen, welches Kant in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ bereits für die Naturwissenschaften postulierte:

„Die Vernunft muss mit ihren Prinzipien [...] in einer Hand und mit dem Experiment, das sie nach jenen ausdachte, in der anderen, an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber nicht in der Qualität eines Schülers, der sich alles vorsagen lässt, was der Lehrer will, sondern eines bestellten Richters, der die Zeugen nötigt auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt.“¹⁶⁵

Da sich die Geschichte, wie bereits erwähnt, mit Taten aus der Vergangenheit beschäftigt, muss der Beweis etwas sein, was der Historiker aus dem Hier und Jetzt, aus etwas, was der Wahrnehmung zugänglich ist, logisch erschließen kann.

Geschichte enthält für Collingwood Abläufe von Taten, die eine innere Seite aufweisen, die aus den Denkprozessen besteht, die zu der Tat geführt haben¹⁶⁶. Diese Denkprozesse sind Gegenstand des Historikers: „All history is the history of thought.“¹⁶⁷

Dementsprechend definiert Collingwood die Aufgabe des Historikers wie folgt: „[...] the historian’s true business is to detect these processes of thought and re-think it somehow in his own mind. This is not only the essential feature of all historical knowledge, but it marks it off decisively from every kind of natural science.“¹⁶⁸

Die Erklärung für jede Handlung liegt also in den Gedanken der ausführenden Protagonisten. Ihre Intentionen, Motive und ihre Interpretation der Situation erklären ihre Handlungen in einer bestimmten historischen Situation¹⁶⁹: Für den Historiker soll die Ursache immer der Gedanke der Person, welche die Handlung durchführt, sein: „When a historian asks ‚Why did Brutus stab Caesar?’ he means ‚What did Brutus think, which

¹⁶³ Collingwood (1946) S. 257.

¹⁶⁴ Vgl. ebenda S. 236ff.

¹⁶⁵ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003. S. 19.

¹⁶⁶ Vgl. Collingwood (1946) S. 215.

¹⁶⁷ Ebenda S. 215.

¹⁶⁸ Van der Dussen, Willem Johannis: History as a science. Collingwood’s philosophy of history. Dissertation an der Universität Leiden 1980. S. 122.

¹⁶⁹ Vgl. Saari (1984) S. 16.

made him decide to stab Caesar?“¹⁷⁰ Natürlich kann die Beantwortung dieser Frage nicht der freien Imagination des Historikers überlassen werden. Collingwood spricht in diesem Zusammenhang vom Begriff der apriorischen Einbildungskraft: „Thus our authorities tell us that Caesar was in Rome and on a later day in Gaul; they tell us nothing about his journey [...] but we interpolate this with a perfectly good conscience.“¹⁷¹

Saari fasst die Bedeutung von „a priori“ wie folgt zusammen: „By the term transcendental precondition we mean a condition that is a priori in the sense that it has not been derived from experience because it is prior to gaining empirical knowledge.“¹⁷² Diese Einschätzung folgt Kants „Kritik der reinen Vernunft“:

„Was *aber* noch weit mehr sagen will, ist dieses, daß gewisse Erkenntnisse so gar das Feld aller möglichen Erfahrungen verlassen, und durch Begriffe, denen überall kein entsprechender Gegenstand in der Erfahrung gegeben werden kann, den Umfang unserer Urteile über alle Grenzen derselben zu erweitern den Anschein haben.“¹⁷³

A priori bezieht sich in diesem Zusammenhang darauf, dass bei dieser speziellen Art der Einbildung nur imaginiert wird, was aufgrund der Zeugnisse über einen Sachverhalt als Grundvoraussetzung¹⁷⁴ für diesen angenommen werden kann, aber nicht empirisch erfahrbar oder belegbar ist: „Wir werden also im Folgenden unter Erkenntnissen a priori nicht solche verstehen, die von dieser oder jener, sondern die schlechterdings von aller Erfahrung unabhängig stattfinden.“¹⁷⁵

Diese Form der Einbildung muss von der fiktionalen Einbildung unterschieden werden: „[...] it may be thought that by imaging we can present to ourselves only what is imaginary in the sense of being fictitious or unreal. This prejudice need only be mentioned in order to be dispelled.“¹⁷⁶ Die historische Einbildungskraft hilft dem Historiker, Lücken und Abstände zwischen verschiedenen historischen Quellen zu füllen bzw. zu verbinden, ohne dabei seine kritische Haltung gegenüber den Quellen zu verlieren: „[...] the supposedly fixed points between which the historical imagination spins its web are not given to us ready made, they must be achieved by critical thinking.“¹⁷⁷ Collingwood greift damit eine

¹⁷⁰ Collingwood (1946) S. 214.

¹⁷¹ Ebenda S. 240.

¹⁷² Saari S. 17.

¹⁷³ Kant (2003) S. 50.

¹⁷⁴ Vgl. dazu Kant (2003): „Eben so wenn ihr von eurem empirischen Begriffe eines jeden körperlichen oder nicht körperlichen, Objekts alle Eigenschaften weglaßt, die euch die Erfahrung lehrt; so könnt ihr ihm doch nicht diejenige nehmen dadurch ihr es als Substanz oder einer Substanz anhängend denkt [...]“. Hier soll angemerkt werden, dass dies auf Collingwoods Definition von dem Gegenstand der Geschichte als etwas ohne erfahrbare Eigenschaften zutrifft.

¹⁷⁵ Kant (2003) S. 45.

¹⁷⁶ Collingwood (1946) S. 241.

¹⁷⁷ Ebenda S. 243.

interessante Parallele zu künstlerischen Historic Reenactments auf: Der fiktionale Charakter von Geschichte muss nicht unbedingt bedeuten, dass sie Erfindung oder Einbildung ist, nicht alles, was nicht mit objektiven Beweisen belegt werden kann, muss daher unwahr sein, die Kombination von Überlieferung, Artefakt und kritischer Interpolation machen die Methode des Re-enactments nach Collingwood aus. Zusammengefasst stellt sich das Bild des Geschichtsschreibers bei Collingwood folgendermaßen dar: „Freed from its dependence on fixed points supplied from without, the historians’ picture of the past is thus in every detail an imaginary picture, and its necessity is at every point the necessity of the *a priori* imagination.“¹⁷⁸

Ein Instrument dazu stellt innerhalb der Philosophie Collingwoods das Reenactment dar: „[...] the historian must re-enact the past in his own mind.“¹⁷⁹ An dieser Stelle fällt eine begriffliche Ähnlichkeit zu dem oben verwendeten Zitat auf, nämlich zwischen dem Gebrauch der Wörter „re-enact“ und „re-think“. Heikki Saari kommentiert diese Ähnlichkeit in seiner Untersuchung zu Collingwoods Werk wie folgt: „It is a striking fact that Collingwood uses several different terms to refer to the re-thinking of past thoughts, mostly as synonyms for re-enactment.“¹⁸⁰

Saari bietet in seiner Analyse von Collingwoods Philosophie eine Zusammenfassung der drei Prozesse, die zusammen den Prozess des Reenactments konstituieren: „(1) Reconstructing the epistemic and motivational premises from which the agent’s deed followed as a practical inference.“¹⁸¹ Er muss also zeigen, dass die Handlung der historischen Person, die er untersucht, in deren Situation, mit deren Wissen über die Situation, die einzig für die Person angemessene und logische Handlung war. Damit dieser Prozess des „re-thinking“ nicht abstrakt bleibt, soll hier ein Beispiel, das Collingwood in seinem Buch „The idea of History“ gibt, herangezogen werden.

Wenn jemand das Edikt eines Königs liest, dann soll er laut Collingwood versuchen, sich mit der Situation zu konfrontieren, in der sich der König zur Zeit, als er das Edikt erlassen hat, befand:

„Then he must see for himself, just as if the emperor’s situation were his own, how such situation might be dealt with; he must see the possible alternatives and the reasons for choosing one rather than another; and thus he must go through the process which the emperor went through in deciding on this particular course.“¹⁸²

¹⁷⁸ Collingwood (1946) S. 245.

¹⁷⁹ Ebenda S. 282.

¹⁸⁰ Saari (1984) S. 33.

¹⁸¹ Ebenda S. 109.

¹⁸² Collingwood (1946) S. 283.

Saari nennt dies in seiner Zusammenfassung des zweiten Prozesses: „(2) Re-arguing the agents arguments.“¹⁸³ Nur so kann der Historiker die Bedeutung des Edikts erfahren. Die Zusammenfassung des dritten Prozesses von Saari lautet folgendermaßen: „(3) Interpreting critically the evidence and filling in the gaps in the evidence inferentially.“¹⁸⁴

Es ist schwierig, über die Stellung von Collingwoods Philosophie, insbesondere seiner „doctrine of reenactment“, innerhalb der Geschichtswissenschaften und der Geschichtsphilosophie genaue Aussagen zu treffen. Es finden sich insbesondere bei Van der Dussen eine Zusammenfassung von Positionen verschiedener Historiker wieder, die zwei Grundströmungen vertreten¹⁸⁵. Die erste Strömung interpretiert Collingwoods Ansatz als methodologischen Ansatz, die populärste Interpretation innerhalb dieser Strömung ist die intuitive Interpretation¹⁸⁶.

Dabei wird kritisiert, dass der Prozess des Re-thinking bei Collingwood auf einer rein subjektiven Wahrnehmung von Wahrheit basiere, außerdem sei der Ansatz intuitiv: „[...] that history involves a unique and direct form of understanding which raises it above other kinds of knowledge.“¹⁸⁷ Dray gibt einen guten Überblick über die Schlussfolgerungen dieses Arguments: „In elaborating an ‘empathetic’ or ‘projective’ account of understanding, it is argued, he mistakes a psychological fact for a methodological principle.“¹⁸⁸ Die Gegenargumentation wird von der nicht-methodologischen Strömung geführt, innerhalb derselben gilt die konzeptuelle Interpretation als die häufigste: „Collingwoods re-enactment doctrine should not be interpreted in methodological terms.“¹⁸⁹

Als Argument für diese Sichtweise gilt die Tatsache, dass Collingwood keine praktischen Anweisungen zur Form oder Durchführung eines Reenactments gibt: „[...] his approach is a conceptual one, he is trying to clarify the conceptual preconditions that have to be satisfied for us to be able to talk about rendering the actions of agents intelligible.“¹⁹⁰ Diese Position findet sich auch bei Dray wieder: „It was his intention rather [...] to call attention to the criterion of intelligibility or connectedness historians employ.“¹⁹¹ Dabei ist oft von

¹⁸³ Saari (1984) S. 109.

¹⁸⁴ Ebenda S. 109.

¹⁸⁵ Vgl. Van der Dussen (1980) S. 102ff.

¹⁸⁶ Vgl. Saari (1984) S. 85.

¹⁸⁷ Ebenda S. 121.

¹⁸⁸ Dray, William H.: The philosophy of history. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1964. S. 13.

¹⁸⁹ Saari (1984) S. 29.

¹⁹⁰ Ebenda S. 29.

¹⁹¹ Dray (1964) S. 13.

einer Grammatik des Denkens und Wiederdenkens die Rede: „[...] that [...] it is conceptually necessary for the historian to presuppose that acts of thought do have an objective, re-enactable content [...]“¹⁹²

Bei van der Dussen findet sich die Zusammenfassung des Standpunktes der Gegner der intuitiven Interpretation wie folgt: „[...] all those critics who have treated rethinking as a species of empathy or intuition have simply no idea at all what it involves.“¹⁹³ Dieselben Prozesse gedanklich nachzuvollziehen heiße demnach keineswegs, in einem Akt der Identifikation im wörtlichen Sinne zu dem Ausführer der gedanklichen Prozesse zu werden. Vielmehr hätten Gedanken einen objektiven Kern, der nachvollzogen werden kann. Eine Gleichsetzung von Reenactment und Identifikation oder Empathie wäre nach dem heutigen Wissenschaftsstand nicht korrekt, wie Saari in seinem Buch zusammenfasst: „Re-living the agent’s act of thought in one’s mind does not consist of re-experiencing his subjective experience (his feelings, his emotions, etc.), but rather it is a matter of envisaging this situation as he saw it.“¹⁹⁴

Für die vorliegende Arbeit hat Collingwoods Ansatz trotz seiner umstrittenen und kritisierten These das Bewusstsein für eine kritische Betrachtung von Mechanismen der Geschichtsschreibung geschaffen. Ähnlich wie Historic Reenactments als künstlerische Strategie hinterfragen, inwieweit objektive Geschichtsschreibung möglich ist und wie mit der Geschichte von Handlungen und Gedanken umgegangen wird, hinterfragt Collingwood die Rolle des Historikers als Verwalter materieller Artefakte und schlägt stattdessen vor, den Historiker als Philosophen zu begreifen, der sich der Unsicherheit der Überlieferung von historischen Ereignissen bewusst ist und seine eigene Vorstellungskraft benutzt, um diese Überlieferungen kritisch zu prüfen.

5.2. Experimentelle Archäologie

Bei der experimentellen Archäologie handelt es sich um eine relativ junge Strömung innerhalb des Faches der Archäologie.¹⁹⁵ Erst ab den späten 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts gab es in Deutschland Bestrebungen für eine Definition des Begriffes¹⁹⁶.

¹⁹² Saari (1984) S. 29.

¹⁹³ Van der Dussen (1980) S. 123.

¹⁹⁴ Saari (1984) S. 33.

¹⁹⁵ Vgl. dazu Europäische Vereinigung zur Förderung der Experimentellen Archäologie (Hrsg.): Experimentelle Archäologie in Europa. o.O.: Isensee, 2005: Im Vorwort auf Seite 7 wird die erste Tagung zu dem Thema „experimentelle Archäologie“ auf das Jahr 1990 datiert.

¹⁹⁶ Vgl. Keefer, Erwin: Zeitsprung in die Urgeschichte. Von wissenschaftlichem Versuch und lebendiger Vermittlung. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 8.

Diese archäologische Strömung verfolgt das Ziel der Evaluierung und Überprüfung ihrer Methoden, Ergebnisse und Hypothesen mittels der Möglichkeiten des Experimentes.¹⁹⁷ Dabei gibt es innerhalb der experimentellen Archäologie keine einheitliche theoretische Gliederung.¹⁹⁸ Für die vorliegende Arbeit ist die experimentelle Archäologie von großer Relevanz, da sie die Funktion des Historic Reenactments in den Geschichtswissenschaften nicht nur in gedanklicher, sondern auch in pragmatischer Hinsicht verdeutlicht.

5.2.1. Imitierende Experimente

Es kann festgestellt werden, dass die Einteilung in imitierende Experimente, die sich mit den Nebenprodukten menschlichen Verhaltens, und imitierende Experimente, die sich mit dem menschlichen Verhalten selbst beschäftigen,¹⁹⁹ für die vorliegende Arbeit ausreichend ist. Imitierend meint hier: „[...] this category of experiments entails operations in which matter is shaped, or matter is shaped and used, in a manner simulative of the past.“²⁰⁰ Zu imitierenden Experimenten, die sich mit den Nebenprodukten menschlichen Verhaltens beschäftigen, zählen vor allem Rekonstruktionen vergangener Prozesse oder Aktivitäten, die sich direkt in einem archäologischen Fund manifestieren lassen:²⁰¹ „Sie antworten auf Fragen wie bspw. ‚wie lange dauert es ...?‘ oder ‚wie aufwendig ist es ...?‘“²⁰² Solche Experimente dienen primär dazu, Produktionsprozesse zu erforschen, beispielsweise die Herstellung einer gewissen Beilform im Neolithikum oder den Einfluss von natürlichen Faktoren auf archäologische Funde zu bestimmen, z.B. den Einfluss des Klimas auf Steinablagerungen.²⁰³ Unter diese Kategorie fällt auch der Nachbau von Schiffen, wie z.B. der in Norwegen angefertigte Nachbau des Wikingerschiffes „Viking“ und dessen 1893 durchgeführte Atlantiküberseglung.²⁰⁴

Ziel solcher Vorhaben war es, Aufschlüsse über die technische Funktions- und Bauweise zu bekommen: „So stellte er (*Anm.: der Kapitän*) fest, dass sich der Nachbau des Gokstad-Schiffes selbst bei härtestem Seegang von nur einem Mann steuern ließ.“²⁰⁵ Diese Art von Experimenten verdeutlichen erste grundsätzliche Unterschiede zwischen der Simulation und Reenactment: So fällt auf, dass es sich bei obigen Beispielen nicht durchgehend um

¹⁹⁷Vgl. Richter, Pascale B.: Experimentelle Archäologie. Ziele, Methoden, Aussage-Möglichkeiten. In: Europäische Vereinigung zur Förderung der Experimentellen Archäologie (Hrsg.): Experimentelle Archäologie in Europa. o.O.: Isensee, 2005. S. 97.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda S. 98f.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda S. 98.

²⁰⁰ Ebenda S. 99.

²⁰¹ Vgl. ebenda S. 100.

²⁰² Richter (2005) S.100.

²⁰³ Vgl. ebenda S. 100.

²⁰⁴ Vgl. Keefer (2006) S. 11.

²⁰⁵ Ebenda S. 11.

eine bestimmte Handlung zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort handelt. Zudem geht es nicht um die Nachvollziehung von Taten oder Gedanken im Sinne der Untersuchung von Gedankenabläufen, Motiven und Alternativen, sondern um eine technische Simulation, bei der die Ausführung durch Menschenkraft mit dem Zeitalter der simulierten Handlung zusammenhängt und nicht mit dem Bestreben, menschliches Verhalten zu beobachten.

5.2.2. Verhaltensforschung innerhalb der experimentellen Archäologie

Ebenfalls nicht mit Reenactment gleichzusetzen ist die Rekonstruktion, wie sie in der experimentellen Archäologie besonders im Bezug auf Gebäude zum Einsatz kommt.²⁰⁶

Anders scheint es mit der zweiten Kategorie imitierender Experimente zu sein, die sich mit dem Verhalten des Menschen vergangener Zeiten beschäftigt: „Besonders in jüngerer Zeit werden zunehmend Fragestellungen formuliert, die das menschliche Verhalten selbst in den Mittelpunkt stellen.“²⁰⁷ Richter merkt dazu kritisch an, was innerhalb der Richtung generell eine Schwierigkeit darstellen dürfte: „Derartige Fragen sind meines Erachtens in der experimentellen Archäologie nur dann sinnvoll, wenn gleichzeitig nach Bereichen gesucht wird, in denen sich das beobachtbare Verhalten materiell niederschlagen könnte.“²⁰⁸ Diese Einschränkung hat weitreichendere Folgen, als auf den ersten Blick ersichtlich: Sie reduziert diese Art der Experimente auf Tätigkeiten des Menschen im direkten Bezug auf seine materielle Umwelt, wie Richter später im Text auch selber feststellt: „[...] es wird in der Regel um das Verhältnis Mensch-Umwelt und nicht um das Sozialverhalten im eigentlichen Sinne gehen.“²⁰⁹

Damit skizziert Richter einen Richtungsstreit, der sich bereits Ende der 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts mit der Strömung der „New Archaeology“ abzeichnete: „Neu war nun, dass man jetzt [...] versuchte, über die artefaktbezogenen Ereignisse hinaus den Bedeutungsgehalt der Handlungen und ihre Wertigkeit im sozialen Gefüge der prähistorischen Gemeinschaften zu erfassen.“²¹⁰ Keefer sieht diese Debatte im Gegensatz zu Richter noch nicht als beendet an und bezieht keine Stellung: „Hiermit begann eine bis heute nicht beendete Theoriediskussion.“²¹¹ Einen zusätzlichen Kritikpunkt an der Ausklammerung sozialen Verhaltens innerhalb der Archäologie stellt der damit

²⁰⁶ Vgl. Schöbel Gunter: Fünf Pfahlbauten im Bodensee. Zur Rekonstruktion einer Bronzezeitsiedlung. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 69–82

²⁰⁷ Richter (2005) S. 102.

²⁰⁸ Ebenda S. 102.

²⁰⁹ Ebenda S. 104.

²¹⁰ Keefer (2006) S. 21.

²¹¹ Ebenda S.21.

verbundene Verlust an gesellschaftlicher Wichtigkeit dar: „Sind wir nicht selber schuld, wenn Archäologie gerade noch als tolle Kinderbeschäftigung gewürdigt wird, aber immer weniger als wichtige Gesellschaftswissenschaft?“²¹²

Historic Reenactment scheint, wie schon bei Collingwood ersichtlich, aber auch in Bezug auf künstlerische Reenactments stark an Bedeutungsgewinnung gekoppelt zu sein. Collingwood sprach davon, dass nicht die Frage, ob Zeugenaussagen richtig oder falsch sind, wichtig sei, sondern allein die Frage nach ihrer Bedeutung. Weiter oben ist die Rede von der Bedeutung der Handlungen über ihren Artefaktbezug hinaus. In beiden Fällen liegt diesen Ausführungen ein grundsätzlicher Konflikt über die Gefasstheit der Geschichtswissenschaft zugrunde, nämlich die Frage, ob sie eine positivistische Wissenschaft ist oder nicht. Abschließend soll noch einmal auf die oben erwähnte Strömung der „New Archaeology“ eingegangen werden. Ihr Bestreben, den Bedeutungsgehalt einer Handlung über den artefaktbezogenen Rahmen hinaus zu begreifen, steht Collingwoods Re-thinking als Prozess nahe. Nicht die Quelle ist bei Collingwood Prüfstein für den Prozess des Historic Reenactment, es verhält sich bei ihm genau umgekehrt. Um diese Nähe der experimentellen Archäologie zu Collingwood zu veranschaulichen, soll hier ein Experiment von Thor Heyerdahl näher beschrieben und analysiert werden. Es soll verdeutlichen, wie das Historic Reenactment die Sicht auf Motive, Möglichkeiten und Handlungsalternativen in einer bestimmten historischen Situation ändern und somit den Horizont um vorher nicht gesehene Möglichkeiten eines Tatherganges erweitern kann.

Im Rahmen dieses Experiments ließ sich Thor Heyerdahl 101 Tage auf einem Floß von Peru nach Polynesien treiben und belegte damit: „[...] dass Polynesien von Südamerika mit einem Balsafloß zu erreichen gewesen sei.“²¹³ Der Hintergrund für dieses Experiment waren alte Inka-Überlieferungen und polynesischen Legenden, die über die Besiedelung des Gebietes durch Seeleute aus Südamerika berichteten²¹⁴. Diese Überlieferungen waren stark umstritten und es gab zahlreiche Gegenargumentationen.

Heyerdahl gab diesen Überlieferungen, die zur damaligen Zeit Gegenstand vieler verschiedener Wissenschaften waren, eine Bedeutung und damit eine neue Relevanz. Er

²¹² Schmidt, Martin: Museumspädagogik ist keine Experimentelle Archäologie: Einige kurze Anmerkungen zu 14 Jahren museumspädagogischer Arbeit im Archäologischen Freilichtmuseum Oerlinghausen. In: Both, Frank (Red.): Von der Altsteinzeit über „Ötzi“ bis zum Mittelalter. Ausgewählte Beiträge zur experimentellen Archäologie in Europa von 1990–2003. [Experimentelle Archäologie in Europa: Sonderband 1] Oldenburg: Isensee Verlag, 2005. S. 264.

²¹³ Keefer (2006) S. 18.

²¹⁴ Vgl. Heyerdahl, Thor: Kon-Tiki ein Floß treibt über den Pazifik. Wien: Ullstein, 1949. S. 12.

überprüfte damit etwas, das er nur aus Überlieferungen kannte und von dem er gar nicht wusste, ob es überhaupt möglich war: Es zeigte sich, dass ein Floß dieser Bauart fähig war, eine solche Distanz zu überqueren, nicht nur in Belangen der Bauart, sondern auch in Belangen der Ernährung und Wetterbeständigkeit.²¹⁵ Auch wenn dadurch nicht automatisch bewiesen war, dass diese Überlieferungen auf wahren Begebenheiten beruhten,²¹⁶ so veränderte sich das bisher überlieferte Bild dadurch drastisch. Die bisherigen Methoden wurden infrage gestellt und demzufolge „[...] machte seine Expedition der Weltöffentlichkeit schlaglichtartig die Möglichkeiten des Experiments in archäologischen Fragestellungen bewusst.“²¹⁷ Dieses Experiment soll hier nicht wegen seiner Ergebnisse und der daraus geschlossenen Folgerungen zitiert werden. Es geht darum zu zeigen, dass es sich hier um einen Prozess handelt, der die vielen Schichtungen der Überlieferung versucht zu durchdringen und der diese Überlieferungen versucht durch Erfahrung zu ersetzen. Nicht um die Überlieferung als solche zu verdrängen, sondern um den in der Überlieferung beschriebenen Handlungen eine Bedeutung jenseits ihrer Überlieferung zu geben.

5.3. Populärkulturelle Ausläufer der experimentellen Archäologie: Living History, lebendige Archäologie und Historic Reenactment

Populärkulturelle Phänomene des Historic Reenactments, die beispielsweise mehr der Vermittlung im Bereich der Museumspädagogik dienen, werden unter dem Begriff „Living History“ subsummiert (im deutschen Sprachraum auch lebendige Archäologie genannt²¹⁸): „Im Gegensatz zum Experiment, das offene Fragestellungen wissenschaftlich angeht, formuliert die lebendige Archäologie Bilder und Lebenswelten, die als Wirklichkeit angenommen werden.“²¹⁹ Dabei wird auf den exakten Versuchsaufbau und die detaillierte Messung und Protokollierung verzichtet, die Vermittlung steht im Vordergrund (Museumspädagogik²²⁰). Dennoch liegen die Wurzeln dieser Vermittlung in der experimentellen Archäologie: „Vorführungen und Mitmach-Aktionen bauen jedoch häufig auf positiv vorgenommene Experimente auf [...]“²²¹. Durchführende und Vermittler solcher Aktionen sind Archäotechniker, sie orientieren sich an den Methoden archäologischer

²¹⁵ Vgl. Heyerdahl (1949) S. 86ff.

²¹⁶ Vgl. Keefer (2006) S. 18.

²¹⁷ Ebenda S. 18.

²¹⁸ Vgl. ebenda (2006) S. 15.

²¹⁹ Ebenda S. 15.

²²⁰ Vgl. ebenda S. 25.

²²¹ Ebenda S. 15.

Experimente²²². Dabei geht es um eine Verringerung des Abstandes zwischen der theoretischen und bildhaften Dokumentation eines archäologischen Sachverhaltes und der lebendigen Erfahrung:

„Archäotechnik funktioniert über die Sinne: Gehör, Geruch, Fühlen bzw. Tasten, Sehen – und über das aktive Mitwirken der Besucher mit entsprechenden Materialien und Techniken unter Einbeziehung von Tun, Begreifen, Erleben, Gefühl, Emotion usw.“²²³

Innerhalb der experimentellen Archäologie gibt es Bestrebungen, die Living History mit allen oben beschriebenen Folgeerscheinungen klar von der wissenschaftlichen Disziplin der experimentellen Archäologie zu trennen²²⁴:

„Zu einer seriösen Geschichtsdarstellung gehört unbedingt der Hinweis auf die Grenzen des aktuellen Forschungsstandes, sowie die deutliche Kennzeichnung ergänzter, lediglich mittelbarer erschlossener Teile der Darstellung.“²²⁵

Ein Kritiker der oben beschriebenen Art von Living History ist Martin Schmidt vom niedersächsischen Landesmuseum Hannover: „[...] so interessant und wichtig prähistorische Techniken auch sein mögen, sie sind nur ein Teil der Geschichte. Viel wichtiger sind aber die Inhalte und deren Zusammenhänge und deren Wirkung.“²²⁶ Es muss also klar sein, dass es bei jeglicher Form von Vermittlung durch solche Vorführungen und Darstellungen auch um Unterhaltung²²⁷ und nicht um Wissenschaft geht:

„[...] wenn sich auch mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass eine solche Vorführung kein Experiment im streng wissenschaftlichen Sinne darstellt, sondern eher in die Kategorie „Archäo-Event“ einzuordnen ist.“²²⁸

Der Unterschied zwischen Historic Reenactment und „Living History“ bezieht sich auf den Charakter des Nachgestellten: „'Reenactment' [...] bezeichnet die historisch korrekte Nachstellung von vergangenen Ereignissen, die möglichst detailgetreue Wiedergabe einer Begebenheit, wie z.B. einer Schlacht.“²²⁹ Die „Living History“ dagegen „bezieht sich in

²²² Vgl. Keefer (2006) S. 15.

²²³ Ebenda S. 15.

²²⁴ Vgl. ebenda S. 29.

²²⁵ Bofinger, Jörg/Hoppe, Thomas: Echt keltisch? Eisenzeitliche Geschichtsdarstellung: Möglichkeiten und Grenzen. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 85.

²²⁶ Schmidt (2005) S. 266.

²²⁷ Vgl. dazu Bofinger/Hoppe (2006): „Erforderlich hierfür [...] sind bildliche Rekonstruktionen, selbst wenn sie ein gutes Stück Fiktion enthalten. Die Geschichtsdarstellung betritt hier eine Vermittlungsebene, die die Grenzen zwischen Bildung und Unterhaltung zunehmend verwischt.“

²²⁸ Hein, Wulf: Zurück in die Eiszeit. Von Sinn und Unsinn der „Living History“ In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 37.

²²⁹ Bofinger/Hoppe (2006) S. 85.

der Regel nicht auf ein tatsächliches Ereignis in der Vergangenheit, sondern ist auf eine allgemeine Darstellung von vergangenen Kulturen ausgerichtet.²³⁰

Die bereits angeführten Phänomene der „Living History“ und des Historic Reenactment sind populärkulturelle Erscheinungen, die auch außerhalb von Museen und pädagogischen Vermittlungsprozessen große Popularität genießen. Im vierten Kapitel wurde in Zusammenhang mit Dellers Arbeit dazu bereits ausführlich über das Phänomen der Kriegs-Reenactments geschrieben. Im Unterschied zu den oben präsentierten künstlerischen Strategien steht hier allerdings oftmals das Imaginieren in eine andere Zeit oder Welt im Vordergrund. Die Gründe vereinen das Historic Reenactment als populärkulturelles Phänomen mit seinem künstlerischen Konterpart: Es ist die Sehnsucht nach Verkörperung und Kollektivität, die angesichts einer unüberschaubaren Bilderflut entstanden ist.

²³⁰ Bofinger/Hoppe (2006) S. 85.

6. Reenactment als Dokumentationsinstrument im Bereich Tanz und Performance

Das sechste Kapitel soll einen genauen Überblick über die Anwendung von Reenactment als Dokumentationsinstrument im Bereich Tanz und Performance geben. Es wurde bewusst ein transdisziplinärer Ansatz gewählt: Zum einen sollen Überlegungen aus der Tanzwissenschaft (hier besonders Ergebnisse der tanzwissenschaftlichen Tagung „Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz“ (Bern 17.–19.10.2008)) berücksichtigt werden, zum anderen wurden vier Performances ausgewählt, die vier verschiedene Ansätze der Rekonstruktion und des Reenactments repräsentieren.

Als erstes Beispiel wurde André Lepeckis Rekonstruktion „18 happenings in 6 parts“ ausgewählt, da es sich dabei um eine Rekonstruktion von einem Tanz- und Performancetheoretiker handelt und diese Arbeit am ehesten einer wissenschaftlichen Rekonstruktion gleichkommt. Als zweites Beispiel wurde Martin Nachbars Stück „Urheben Aufheben“ gewählt, weil es sich dabei um eine Choreografie handelt und hier die Verbindung von Reenactment und persönlicher Reflexion zu einem eigenen künstlerischen Prozess verschmelzen. Als drittes Beispiel soll die Arbeit „Pupiliija, papa Pupilo pa pupilicki, rekonstrukcija“ von Emil Hrvatin analysiert werden, vor allem weil sie eine sehr freie Auffassung von Reenactments präsentiert und sich vor allem auch mit dem Aspekt der Aneignung beschäftigt. Als letztes Beispiel wurde Marina Abramović, eine Pionierin der Performance in Europa, mit ihrem Reenactment „7 easy pieces“ ausgewählt. Zu dieser Performance existiert ein gut strukturierter Materialband mit Interviews, theoretischen Texten, Fotos und Publikumsreaktionen. Bei den reenacteten Performances handelt es sich um einflussreiche künstlerische Arbeiten der 70er-Jahre von Künstlern wie Bruce Nauman und Valie Export, die in ihrer Auslotung von Schmerz- und Körpergrenzen eine gewisse performative Ästhetik geprägt haben, die heute noch in der gegenwärtigen Performances zu erkennen ist. Mit Abramović ist auch eine Zeitgenossin der wiederaufgeführten Performancekünstler am Werk, die durch ihre jahrzehntelange Erfahrung einen anderen Blick auf Performance und Performancegeschichte mitbringt. Es soll an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass diese Arbeiten nur bedingt einer dramaturgischen und inhaltlichen Analyse unterzogen werden sollen, in erster Linie soll ihre Struktur analysiert werden, um zu sehen, inwieweit sie Auskunft über die Rolle von Reenactments als Dokumentationsinstrument geben können.

6.1. Bewegung festhalten: Auf der Suche nach Geschichte

Ähnlich wie beim Historic Reenactment ist eine Häufung von Re-Stagings und Reenactments im Bereich Tanz und Performance zu beobachten: Im Jahre 2006 widmete sich das Tanzquartier Wien in Kooperation mit dem Mumok Wien beispielsweise mit dem Themenschwerpunkt „wieder und wider“ Reenactments von kunsttheoretischen Symposien und Performances. Die Performancekünstlerin Marina Abramović stellte zuvor 2005 im New York Guggenheim Museum sechs Performances der 70er-Jahre und eine aktuelle Performancearbeit unter dem Titel „7 easy pieces“ nach. Es gibt innerhalb der Disziplin eine rege wissenschaftliche Beschäftigung mit den Gründen für solche Reenactments. Die Fragen, die sich angesichts dieser Häufung stellen, sind vielfältig:

„Was kann man rekonstruieren? Ein Haus? Ziemlich sicher. Eine Installation? Ja. Ein Stück? Einen Gedanken? Eine Bewegung? Da wird es schwierig. Wie etwas rekonstruieren, von dem es keinen Plan gibt, keine Anleitung, keine Baumaterialien, die sich kaum verändern und überall erhältlich sind, keine Modelle, kaum Dokumente, Bilder, Aufzeichnungen, Konventionen...“²³¹

Interessant an dieser Aussage ist vor allem die Konzentration auf die mangelhafte Dokumentation oder besser gesagt auf die Unmöglichkeit, Bewegung mit konventionellen Mitteln (Schrift, Fotografie, Videoaufnahme) festzuhalten und zu dokumentieren. Trotzdem erklärt dies nicht, warum Reenactments eine so große Rolle im Bereich des Tanzes und der Performance spielen: „Die Frage ist viel eher: Warum rekonstruieren wir etwas? Und warum rekonstruieren wir etwas absichtlich falsch (sprich anders)? [...] Worin liegt der Reiz des Wiederaufgreifens?“²³² Eine wesentliche Antwort auf diese Fragen liegt sicher in der Beschäftigung mit der Geschichte von zeitgenössischem Tanz und Performance, Kunstformen, die sich stets durch ihre Orientierung im Hier und Jetzt kennzeichnen:

„Gegen die Doktrin des Zeitgenössischen, allezeit im Hier und Jetzt der subjektiven oder kritischen Anmutung neue Werke zu schaffen, deren Sinnfülle sich aus der rhizomatischen Vernetzung von Ideen, Einflüssen, Workshop-Prägungen und Diskursmarken der Gegenwart ergibt, lässt sich ein Interesse am Evolutiven, ein wenn nicht neuer, so doch neu sich legitimierender Blick auf die jüngere Vergangenheit und die stilistische Manifestationen von Tanz und Bewegungsperformance aus ‚anderer‘ Herkunft feststellen.“²³³

²³¹ Hauser, Jack/Helmer, Judith/Krasny, Elke/Ploebst, Helmut/Ruhsam, Martina: History I (1): „wieder und wider“ Appropriated. In:

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=34

Zugriff am: 07.01.2008.

²³² Ebenda. S. 6

²³³ Cramer, Franz Anton: History III: Ausdruckstanz und totale Autorenschaft.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=379&Itemid=34 Zugriff: 22.03.2007.

Es scheint also für Künstler aus diesem Bereich wichtig zu sein, sich mit der Entwicklungsgeschichte ihrer eigenen Disziplin auseinanderzusetzen, einer Disziplin, die sich ihres ephemeren Grundcharakters bewusst ist:

„Der >Fluch< des Transitorischen, der schnellen Vergänglichkeit, hat jedoch in Wirklichkeit nicht die bildenden, sondern die darstellenden Künste getroffen, allen voran die Tanzkunst. Das eigentliche Werk der Tanzkunst existiert nur am Ort und im Augenblick seiner Aufführung.“²³⁴

Ein zweiter Grund für eine zu beobachtende Verstärkung des Phänomens seit der Jahreswende 1999/2000 ist vor allem die zunehmende Institutionalisierung von Tanz und Performance: Wenn man sich institutionalisiert, dann braucht man auch eine Geschichte, die das Standing einer Kunstform sowohl gesellschaftlich als auch kunst- und kulturwissenschaftlich begründet. So gesehen hat die Rekonstruktion im Tanz auch einen politischen Wert, der in gleicher Form durchaus auch für die Performance gilt, wie Tanzwissenschaftlerin Yvonne Hardt festhält:

„Gleichzeitig markiert das Interesse an Re/konstruktion auch eines, den Tanz politisch aufzuwerten, ihm ein Fundament zu geben. Die amerikanische Philosophin Peggy Phelan, die auf Performance spezialisiert ist und sich vor allem mit dem Vergänglichen dieser Kunst auseinandersetzt, weist auf die unterschwellige Bedeutungs- und Machtebene hin, wenn wir Dinge festhalten, konservieren und als Produkte ausstellen wollen; also Dingen etwas Bleibendes geben, das sie eigentlich vermissen lassen.“²³⁵

Der Psychologe Jan Holthues zeigt Parallelen im Zusammenhang mit dem psychologischen Prozess der Erinnerung auf, die diesen Zusammenhang besser veranschaulichen:

„Erinnerung ist Macht. Vergessen, zumindest das unfreiwillige, ihr beschämendes Gegenteil. Deswegen wird um Erinnerung gekämpft. Zum einen begründet Erinnerung die Legitimation des Handelns im Jetzt, zum anderen sichert sie den Einzelnen gegenüber den Interessen der Anderen im Diskurs ab [...]“²³⁶

Es geht also bei der Rekonstruktionsdebatte auch um die Anerkennung des Tanzes als ernsthafte Kunst mit einer eigenen Kunstgeschichte:

„Die geschilderte Kurzlebigkeit eines Tanzkunstwerkes beeinträchtigt die Anerkennung der Kunstgattung enorm. [...] Die möglichst ununterbrochen >Pflege< eines Tanzkunstwerkes ist die

²³⁴ Peter, Frank Manuel: Warum Tänze Rekonstruieren. In: Nachbar Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung Berlin 2008. S. 7.

²³⁵ Hardt, Yvonne: Talking Reconstruction. In: Nachbar, Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung Berlin 2008. S. 36.

²³⁶ Holthues, Jan: Ich erinnere mich. In: Nachbar, Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung Berlin 2008. S. 14.

Hauptvoraussetzung für sein Überleben. Ist das Werk für eine bestimmte Tanzcompany choreographiert worden, die noch existiert und es im Repertoire behält, kann man es weiterhin im Repertoire sehen.²³⁷

Wie der Tanzhistoriker Frank Manuel Peter hier festhält, gibt es im Tanz ein Bewusstsein für die Tradierung von Tanzstücken, und das schon wesentlich länger als in der Performance. Durch die Methode der Neueinstudierung, das heißt der Übertragung des tänzerischen Wissens von älteren auf jüngere Tänzer, konnten so mittels einer langen Aufführungstradition alte Choreografien, auch wenn sie nicht in Notationen festgehalten waren, überliefert werden: „Ballette von Kurt Jooss wie der *Grüne Tisch* sind nur deshalb heute noch in einer guten Qualität auf den Bühnen zu sehen, weil sie von kompetenter Seite immer wieder in aufopferungsvoller Kleinarbeit neu einstudiert werden.“²³⁸

Doch wurden nicht alle Choreografien so sorgsam weitergegeben: Martin Nachbar beschäftigt sich, wie man nachfolgend lesen kann, mit der deutschen Choreografin und Tänzerin Dore Hoyer, deren Einfluss auf den deutschen Tanz in den 70er-Jahren längst nicht so hoch eingeschätzt wurde wie der Einfluss von Jooss, der seit den 30er-Jahren die deutsche Tanzszene einem Wandel unterzog.²³⁹ Was ist in einem solchen Fall zu tun, wenn man die Relevanz eines solchen Künstlers erst im Nachhinein erkennt? „Reißt die Linie der Aufführungstradition ab, ist ggf. statt einer Neueinstudierung eine Rekonstruktion erforderlich.“²⁴⁰

Dabei stellen sich einige Grundfragen: Wie können Performances, Tanzstücke oder Choreografien dokumentiert werden? Dazu schreibt Abramović in der Einleitung des Ausstellungskataloges zu „7 easy pieces“:

„In the seventies, performance art was a young discipline in Europe. The first performances [...] were not even documented because most of us believed that any documentation- by video or photos- could not be a substitute for the real experience: seeing it live.“²⁴¹

Mangels Publikums – die Performances wurden meist in kleinen privaten Räumen aufgeführt – war man auf die Zeugenaussagen einiger weniger Zuschauer angewiesen. Im Gegensatz zum Historic Reenactment, das, wie im gesamten Kapitel 4 umfassend aufgezeigt wurde, aus einem Überangebot an Bildern entstand, scheint hier genau das Gegenteil der Fall zu sein: Mangels der Fähigkeit von Bildern, Bewegung und Körper adäquat aufzuzeichnen, werden Reenactments nötig, um eine Geschichte des Tanzes und

²³⁷ Peter (2008) S. 8.

²³⁸ Ebenda S. 8.

²³⁹ Vgl. Nachbar (2008) S. 4.

²⁴⁰ Peter (2008) S. 9.

²⁴¹ Abramović, Marina: Reenactment. In: Abramović, Marina: 7 easy pieces. Milan: Charta 2007. S. 9.

der Performance zu erstellen. Was zeichnet das Reenactment dann gerade als Dokumentationsinstrument aus?

„Entscheidend scheint dabei, bis zu welchem Grad der Rekurs auf Gewesenes sich an der Realität messen lassen will. Denn in der Praxis des Re-Enactment etwa begegnet man mehr als im tatsächlich ‚aufgeführten‘ Werk der Kategorie des Möglichen, der ‚Potentialität‘ und Wandelbarkeit (Krassimira Kruschkova). Indem Formen der Wiederholung vergangener (tänzerischer) Ereignisse immer aus einer Perspektive heraus arbeiten, die Leer-, Fehl- oder Bruchstellen in die eigene Wahrnehmung einschließen (müssen), kann der rekonstruierende Blick eben nicht die (reduktive) Wahrheit der bloßen Realisierung ansetzen, sondern muss das gesamte Feld dessen beleuchten, was nicht gewesen ist.“²⁴²

Für Abramović geht es um eine ähnliche Diskussion:

„I also want to open a discussion about how a performance can be preserved. What is the right way of documenting it? [...] After thirty years of performing, I feel like it is my duty to retell the story of performance art in a way that respects the past and also leaves space for reinterpretation.“²⁴³

Abramović schlägt ein Modell vor, das es jungen Künstlern möglich macht, Arbeiten älterer Künstler aus der Vergangenheit einem Reenactment zu unterziehen. Dafür stellt sie einige Bedingungen auf: Man muss den Künstler der nachgestellten Arbeit oder dessen Nachlassverwalter um Erlaubnis fragen und man muss gegebenenfalls für die Copyrights Abgaben zahlen. Abramović geht es bei einem solchen Modell um die Verankerung von Performance in der Kunstgeschichte:

„This proposed new model could give performance art, which started as a transitory movement, a stable grounding in art history. It would lead to better dialogue between different generations of performance artists and would guarantee a clearer position for performance as a more artistic discipline.“²⁴⁴

Der Zusammenhang zwischen Tanz und Geschichte ist dabei über die Erstellung einer Kunstgeschichte hinaus auch ein methodologischer:

„Wenn Geschichte eine Form der Gewesenheit bezeichnet, über die Rechenschaft abzulegen ein Anliegen der Gegenwart ist, dann gibt es tatsächlich einen womöglich unmittelbaren methodologischen Bezug zwischen Tanz und Geschichte. Denn Tanz ist, in seiner substantialen Form, ebenso wie Geschichte in ihrer graphierten Materialisierung, stets nur als ein Handeln zuhanden, als eine Erscheinung im Hier und Jetzt (das seinerseits natürlich zu definieren bliebe).“²⁴⁵

Hier wird ein Richtungskonflikt innerhalb der Tanzwissenschaft angedeutet: Sind der Tanz und die Performance Objekte, und wenn ja, wie kann etwas, das so gut wie keine materiellen Spuren hinterlässt, rückwärtig also zukünftig wahrgenommen werden? „Im Tanz ist die Versuchung seit je groß, sich als das Andere zu verstehen und unter Berufung

²⁴² Cramer, Franz Anton: Tag 1. Hinter dem Fenster zu besseren Welten.
http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff:
2.01.2008.

²⁴³ Ebenda. S. 10.

²⁴⁴ Ebenda S. 11.

²⁴⁵ Cramer, Franz Anton: Tag 1. Hinter dem Fenster zu besseren Welten.
http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff:
2.01.2008.

auf den zweifelhaften Objektstatus der Werke, Praktiken und Kenntnisse choreographischer Kunst eine Sonderstellung zu reklamieren.²⁴⁶

Der hierbei angesprochene zweifelhafte Objektcharakter würde aber grob auch auf die Geschichte als solche zutreffen, nur muss in Betracht gezogen werden, dass das, was wir heute als Zeitgeschichte begreifen, doch erhebliche Spuren in Architektur, Kunst Gesellschaft und Bevölkerungsstruktur hinterlassen hat. Diese heikle Fragestellung war auch Thema der Reihe „wieder und wider“ im Tanzquartier Wien. Hier wiederum wurde der Objektcharakter von Tanz und Performance anders interpretiert:

„Als Gegenstand einer Rahmung (durch den Begriff Kunstwerk) und Ankündigung (als rezipierbares Kunstereignis) ist die Performance immer auch Objekt gewesen. [...] Die Eigenschaft des Ephemeren widerspricht der Vergegenständlichung eines Ereignisses nicht, denn als Gegenstand von Produktion und Rezeption nimmt das Ereignis am Diskurs teil.“²⁴⁷

Dem entgegen steht die Frage, wie etwas, dessen Grundcharakteristik darin liegt, dass es live passiert, als Objekt archiviert werden kann. Dafür spricht, dass im Diskurs letztlich jedes Kunstwerk zum Objekt werden muss, um es überhaupt diskutierbar zu machen. Dagegen spricht, dass alle Möglichkeiten, Performance und Tanz über Objekte archivierbar zu machen, sei es über die Archivierung von Notationen, Beschreibungen, Bühnenbildern oder Kostümen, offensichtlich zu keinem befriedigenden Ergebnis führten. Dazu kommt, dass der Körper bei Tanz und Performance eine zentrale Rolle einnimmt und seine Objekthaftigkeit fraglich ist:

„Although the performer uses his body as material, it can never be used as a material in the same way as other objects. For it is a living organism that is in a permanent state of becoming: that is in a permanent process of transformation. There is no state of ‘is’; the body only exists as becoming; [...]. The bodily being-in-the-world, which not is but becomes, fiercely contradicts any definition of a work of art. The human body is only able to turn into a work, an artifact, in its mortification, as a dead body, as a corpse.“²⁴⁸

Die Frage nach dem Objektstatus von Tanz und Performance kann folglich zu keiner bzw. nur zu einer ambivalenten Antwort führen. So bemerkt auch Abramović in einem Interview zu „7 easy pieces“: „7 *Easy Pieces* also spoke to the fact that performance only

²⁴⁶ Cramer, Franz Anton: Tag 1. Hinter dem Fenster zu besseren Welten. http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff: 2.01.2008.

²⁴⁷ Hauser (u.a.) http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=34 Zugriff: 22.03.2007.

²⁴⁸ Fischer-Lichte, Erika: Performance Art – Experiencing Liminality. In: Marina: 7 easy pieces Milan: Charta, 2007. S. 41.

makes sense if it's live, and we have to establish some kind of framework about how it can be done in a way that's true to the original work.“²⁴⁹

Was Reenactments künstlerischer Arbeiten und Historic Reenactments als künstlerische Strategie eint, ist die Einsicht, dass Gegenwart und Vergangenheit in einem speziellen wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen: „[...] dass die Schatten aus der Vergangenheit das Muster entwerfen, mit dem wir durch das Heute navigieren.“²⁵⁰

Im Tanz beschäftigte man sich im Vergleich zur Performance schon früh mit der Frage der Rekonstruktion von Tanzstücken: Brandstetter sieht die Choreografie in ihrer Definition als ein Instrument, Tanz und Bewegung festzuhalten, wenn sie schreibt: „Choreography is an attempt to retain as a graph that which cannot be held: movement.“²⁵¹ Im Gegensatz zum Theater fällt beim zeitgenössischen Tanz Autorenschaft und Interpretation in den meisten Fällen zusammen, besonders trifft das auf Solotänze zu: „[...] sie sind so eng an die Persönlichkeit des Tänzers in seiner Doppelfunktion als Schöpfer und Ausführer gebunden, dass es einiger Überwindung bedarf, einen anderen Tänzer in diesem Tanz zu akzeptieren.“²⁵² Der Tod eines solchen Tänzers bedeutet also nicht nur das Verschwinden einer einzigartigen Interpretationsfähigkeit, sondern in vielen Fällen auch das Ende einer Autorenschaft und damit das Verschwinden eines Tanzstückes, wenn es nicht zuvor an andere Tänzer weitergegeben und von ihnen gepflegt wurde. Dazu kommt, dass es keinen Text als Basis gibt und in den meisten Fällen auch keine Noten oder Notationen:

„Die schriftliche Fixierung ist folglich im Schauspiel und in der Musik die selbstverständliche Basis für spätere Aufführungen. So sollte es auch im Tanz sein. Meist ist dessen schriftliche Aufzeichnung jedoch sehr viel schwieriger und komplexer.“²⁵³

Obwohl der Notation eine wichtige Rolle in der Dokumentation von Tanz zukommt, verlor sie mit der Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes an Wichtigkeit:

„[...] along with the theory of memory in dance, the search for a system of notation also began. Shortly thereafter, writing became the cultural archive of dance; notations of choreography were developed and formulated [...]. Not until the end of the 19th century did the body begin to be accounted for significantly in the process of memory and theories of memory.“²⁵⁴

²⁴⁹ Abramović (2007) S. 19.

²⁵⁰ Hauser (u.a.):

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=34 Zugriff: 22.03.2007.

²⁵¹ Brandstetter, Gabriele: Choreography as a Cenotaph: The Memory of Mouvement. In: Brandstetter, Gabriele/Völckers, Hortensia (Hrsg.): ReMembering the body. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000. S. 102.

²⁵² Peter (2008) S. 9.

²⁵³ Ebenda S. 9.

²⁵⁴ Brandstetter (2000) S. 112.

William Forsythes CD-Rom Projekt „Improvisation Technologies“ versucht Elemente der Stilsprache Forsythes wie in einem Online-Archiv zugänglich zu machen: „[...] This choreographic archive also offers freely available inventory of mouvement material which can be called up on the computer screen by dancers and non dancers alike as a scheme configured by the program or permanently encoded.“²⁵⁵ Diese grafische Simulation von Bewegung könnte auch mit zunehmender Entwicklung von Artificial Intelligence in Zukunft ein Fenster zur technischen Tanzdokumentation offen halten.

Alle diese Ansätze betrachten die Sterblichkeit des menschlichen Körpers als Bedrohung: „Choreography, as the writing of and about mouvement, as preserved memory, thus always includes something of a requiem. It is precisely this memory which designates the Orphic: as a space between life and death.“²⁵⁶ Der Tanz befasst sich also als Disziplin schon länger mit dem Begriff der Rekonstruktion als die Performance, die sich erst deutlich nach der Jahreswende 1999/2000 und besonders stark nach Abramovičs Arbeit im Jahr 2005 ernsthaft mit diesem Terminus auseinandersetzte. Auffällig dabei ist, dass die Terminologie in beiden Disziplinen unklar bleibt, lediglich im Tanz ist eine Häufung des Begriffes Rekonstruktion zu bemerken, während im Performancebereich eher der Begriff Reenactment vorherrscht, was sicher durch seine Prägung als geschichtswissenschaftlicher und populärkultureller Begriff zu erklären ist. Was beiden Disziplinen zugrunde liegt, ist die anhaltende Verwissenschaftlichung. Franz Anton Cramer schreibt dazu in seinem Bericht über die tanzwissenschaftliche Tagung „Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz“ (Bern 17.–19.10.2008):

„Möglicherweise ist die Akademisierung und Verwissenschaftlichung des Tanzes gerade aus diesem Grund ein so aktuelles und – der bescheidenen Dimensionen zum Trotz – auch ein so unübersichtliches, dabei verlockendes Feld. Zeichnet sich doch hier anscheinend die Möglichkeit ab, alles noch einmal von vorn anfangen zu können.“²⁵⁷

Sowohl Tanz als auch Performance stehen noch am Anfang eines Diskurses über die eigene Geschichte und vor allem über die Methoden einer solchen Geschichtsschreibung. Gerade deshalb ist Abramovičs Arbeit richtungsweisend, da sie mit der Strategie des Reenactments nicht in erster Linie persönliche Motive verfolgt, sondern auch einen Ansatz präsentiert, Performance als eigene Kunst mit eigener Geschichte zu festigen. Besonders

²⁵⁵ Brandstetter (2000) S. 116.

²⁵⁶ Ebenda S. 102.

²⁵⁷ Cramer, Franz Anton: Tag 1. Hinter dem Fenster zu besseren Welten. In:

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff: 2.01.2008.

wichtig ist ihr dabei die Frage der Urheberrechte: „Today there are so many young performance artist who repeat different performances from the seventies without giving credit to the original source.“²⁵⁸ Abramovićs Aussage kann insofern interpretiert werden, als dass sie damit gewissermaßen die Spuren vergangener Performances bis in die Gegenwart nachverfolgen will und damit auf ein Problemgebiet der Performance- und Tanzkunst hinweist: Die Urheberschaft und ihre Nachweisbarkeit. Abramović versucht immer wieder, Parallelen zur Musik herzustellen, wenn sie von ihrem Reenactment der „7 easy pieces“ spricht: „I interpreted them as one would a musical score“²⁵⁹. Fischer-Lichte merkt dazu an: „The title 7 Easy Pieces is undoubtedly reminiscent of titles of musical pieces such as the easy pieces by Beethoven, Bartok, Stravinsky, or Lloyd Cole“²⁶⁰. Doch muss dieser Vergleich kritisch hinterfragt werden, da die Noten eines Musikstückes ein Teil eines anerkannten und universellen Systems sind, dessen Zweck es ist, die Interpretation auf diese Art und Weise zu beschränken. Für Performances gibt es dieses Instruktionen-System nicht, es gibt keine Noten im Sinne eines einheitlichen Systems der schriftlichen Aufzeichnung von Performances und Bewegungen. Was bleibt, sind lückenhafte Dokumentationen: „Neither the traces nor the documents can claim a status comparable to that of a score.“²⁶¹ Der Begriff der Interpretation zeigt aber schon, dass eine exakte Wiederaufführung von Arbeiten nicht möglich ist und nicht das Ziel eines solchen Reenactments sein kann:

„Denn Zeugnisse zur Geschichte von Bewegungen und ihrer Kombinationen eröffnen ihrerseits derartige Räume des Offenen und der schieren Möglichkeit, die zu Neu-Aneignungen anstiften. Letztlich ist jede Quelle – ob Notation, Zeichnung, Bericht – immer nur die Aufforderung zur Geschichte, zur Re-Konstruktion, zur Interpretation und damit zur Aneignung.“²⁶²

Nicole Haitzinger trifft in ihrer Reflexion über die Tagung in Basel eine interessante Unterscheidung. Sie spricht von Rekonstruktionen und Re-Konstruktionen (zu denen sie auch das Reenactment zählt). Ersteres „als möglichst ‚original- wie detailgetreue‘ Wiederaufführung einer vergangenen Aufführung zur Bewahrung eines Repertoires wie Tanz, als ‚kulturelles Erbe‘“²⁶³. Zu den Vertretern einer solchen Richtung ist jedenfalls

²⁵⁸ Abramović (2007) S. 10.

²⁵⁹ Ebenda S. 11.

²⁶⁰ Fischer-Lichte (2007) S. 40.

²⁶¹ Ebenda S. 41.

²⁶² Cramer, Franz Anton: Tag 1. Hinter dem Fenster zu besseren Welten. In: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff: 2.01.2008.

²⁶³ Vgl. Haitzinger, Nicole: Auf dem Weg zur Auflösung des „Re-“, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff: 02.01.2008.

auch der deutsche Tanzhistoriker und Leiter des deutschen Tanzarchivs Köln, Frank Manuel Peter, zu zählen, wenn er schreibt:

„Warum also Tänzer rekonstruieren, warum so detailgetreu wie möglich arbeiten? Damit sich Tänzer, das Publikum und die Forschung ein korrektes Bild machen können von dem Werk an sich, so originalgetreu, wie es der Künstler in seiner Zeit geschaffen hat.“²⁶⁴

Doch steckt in dieser Forderung nicht auch eine gewisse Unmöglichkeit? Wie kann man sich im Kontext der Gegenwart so originalgetreu wie möglich an etwas aus der Vergangenheit erinnern? Jan Holthues zeigt hier noch einmal spannende Erkenntnisse aus der Psychologie auf, die das Problem deutlicher machen: „Sich-Erinnern kann keine reine Rekonstruktion sein, da es aus der stets interessenbestimmten Perspektive der Gegenwart heraus stattfindet. Sich-Erinnern ist Interpretieren, eine Neubearbeitung des Vergessens.“²⁶⁵ Nach dieser Überlegung wäre das Gegenmodell dazu laut Haitzinger die Form der Reenactments: Diese beschäftigen sich mit bestimmten Momenten vergangener Werke, die aber nicht nur einfach wieder aufgeführt werden, sondern die Lektüre gewisser Referenzen voraussetzen und somit in diesen Referenzsystemen verstanden werden können²⁶⁶. Dieses Referenzsystem kann als das Gegenwärtige begriffen werden. Somit ist das Reenactment in diesem Zusammenhang keine exakte Rekonstruktion, sondern vielmehr Rekonstruktion und Reflexion in einem.

6.2. André Lepeckis Rekonstruktion von Allan Kaprows „18 Happenings in 6 parts“

Sucht man nach entsprechenden Beispielen, ergibt sich ein ähnliches Bild: Arbeiten, wie die des Performancetheoretikers André Lepecki, stehen für den Ansatz der exakten Rekonstruktion. Sein Reenactment von Allan Kaprows „18 Happenings in 6 Parts“ 2006 im Haus der Kunst in München ist eine Rekonstruktion einer Schlüsselarbeit der Performancegeschichte unter der Prämisse der Originaltreue:

„Er setzte ‚18 Happenings in 6 Parts‘ aus den verschiedensten Text-, Bild- und Tonaufzeichnungsmaterialien, die von der Aufführungsserie am 4. und dann vom 6. bis zum 10. Oktober 1959 erhalten sind, zusammen [...]. Der Entschluss, eine sehr nüchterne rekonstruktive Strategie zu wählen, ist in Zeiten des ‚Re-Enactment‘ ein bemerkenswerter Coup: Anstatt selbst als Remake-Agent eine Aneignung Kaprows zu demonstrieren, nimmt sich André Lepecki zurück und eröffnet so innerhalb des laufenden Diskurses eine Möglichkeit, sich noch einmal mit dem Begriff der

²⁶⁴ Peter (2008) S. 11.

²⁶⁵ Holthues (2008) S. 15.

²⁶⁶ Vgl. Haitzinger, Nicole: Auf dem Weg zur Auflösung des „Re-“

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff 02.01.2008.

Werktreue auseinanderzusetzen. Denn sein ‚Re-Doing‘ ist nicht der Spekulation mit einer – unmöglichen – historisierenden ‚Objektivität‘ verpflichtet. Es stellt vielmehr ein Modell her, in dem das Erleben eines Happenings wie jenes aus dem Jahr 1959 möglich wird.“²⁶⁷

Auch hier muss zunächst analysiert werden, warum gerade diese Arbeit rekonstruiert wurde: Dazu gibt es zum einen kunsthistorische Gründe und zum anderen ebensolche dagegen. Kaprows Arbeit galt in ihrem Entstehungsjahr 1959 vor allem als eine der konstituierenden Arbeiten für den Begriff des Happenings. Kaprow stellte 18 Handlungen in sechs Teilen zusammen, die durch kleinere und größere Pausen, in denen das Publikum genau instruiert wurde, ob es sitzen bleiben oder sich bewegen sollte, unterteilt waren. Kaprow hat damit das Happening als Gattungsbegriff mitgeprägt. Seine Definition von Handlungen, die einfach passieren und die nur einmal passieren und dann für immer verloren und unwiederholbar sind, gilt heute noch als grundlegend für den Begriff des Happenings.²⁶⁸ Dementsprechend einfache Handlungen standen im Mittelpunkt der Originalperformance und somit auch der Rekonstruktion: das Anzünden von abgezählten Zündhölzern, das Auspressen von Orangen, das Spielen von Flöten und anderen Instrumenten, um nur einige zu nennen²⁶⁹.

Es existieren nicht viele Beschreibungen der Performance, eine schlüsselhafte dürfte vor allem die von Michael Kirby sein, der mit seinem Buch „Happenings“ eine der ersten Bücher über dieses damals neuartige Phänomen verfasste: „[...] that Michael Kirby had published a very meticulous description of it (which immediatly became, and remains today, the discursive proxy for the event [...]).“²⁷⁰ Tatsächlich finden sich in dieser Beschreibung nicht nur sehr detailgetreue schriftliche Transkriptionen der gezeigten Handlungen, sondern auch Fotos und Zitate von Besuchern der Performance. Der Text belässt es im Sinne Kaprows bei einer möglichst nüchternen, aber akribischen Schilderung der einzelnen „Happenings“:

„The first man had entered the middle room and sat down at the table when the second man, carrying a board loaded with wooden blocks, stood briefly in the doorway to the third room, sat down, and began arranging an equal number of blocks on opposite sides of the board.“²⁷¹

²⁶⁷ Ploebst, Helmut: History II: Allan Kaprows „18 Happenings in 6 Parts“ redone. http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=309&Itemid=32 Zugriff 21.02.2009.

²⁶⁸ Vgl. Lepecki, André: Redoing 18 Happenings in 6 Parts. In: Rosen, Barry (Hrsg.): Allan Kaprow 18 Happenings in 6 Parts. Göttingen: Steidl Hauser & Wirth, 2007. S. 46.

²⁶⁹ Vgl. Kirby, Michael: Happenings. New York: Dutton, 1966. S. 53ff.

²⁷⁰ Ebenda S. 46.

²⁷¹ Kirby (1966) S. 75.

Diese genaue Beschreibung spiegelt in erster Linie auch die präzise Komposition der Arbeit durch Kaprow wieder, die sich auch in den schriftlichen Überresten der Arbeit gut erkennen lässt:

„And then after going over Kaprow’s notes, the realization that what is widely described in the scholarship as „the script“ or „the score“ for *18 Happenings in 6 Parts* is rather a massive textual and visual work, almost autonomous in itself in its prolific poetic ramifications and performative potentialities. One could even say that a significant part of the materialization of those eighteen Happenings takes place only on paper [...].“²⁷²

Sieht man sich Faksimiles des Originalmaterials in Lepeckis Buch an, bestätigt sich dieser Eindruck: Präzise Bewegungsanweisungen stehen neben detaillierten Angaben über Lichtfarbe, Einsätze des Lichtes, dazwischen Skizzen, in denen Bewegungsabläufe vereinfacht dargestellt werden, ergänzt von genauen Musikeinsätzen bis hin zu Schritt-für-Schritt-Anweisungen zum Spielen einer Flöte. Kirby schreibt dazu:

„All of the movements in *18 Happenings in 6 Parts* were very carefully rehearsed. The pages of annotated stick drawings that Kaprow had made were memorized. If the performers seemed to be counting steps, it was because they were. Steps, the number of counts between movements, the duration of positions – everything was controlled.“²⁷³

Kaprow definierte Happenings, als Handlungen, die einfach passieren, schnell vorbei und dann für immer verloren sind. Lange und gründliche Proben stehen in einem gewissen Widerspruch zu dieser Definition: Kirby erwähnt, dass die Proben für das Stück mehr als zwei Wochen dauerten und in der letzten Woche jeden Tag von früh bis spät geprobt wurde.²⁷⁴

Die Rekonstruktion dieser Arbeit durch Lepecki verdoppelt den Widerspruch, denn wie auch Kirby im Vorwort seines Buches „Happening“ festhält: „Productions have been limited to a few performances, and almost all of the artists would reject the idea of ‚revivals‘“²⁷⁵. Der Grundcharakter eines Happenings wird mit seiner Rekonstruktion ad absurdum geführt, vor allem die kritische Reflexion des Werkcharakters an und für sich, die im Happening zum Ausdruck kommt. Trotzdem gab es für Lepecki 2006 genug Gründe, diese Rekonstruktion sorgfältig und nahezu akribisch durchzuführen: „So, why eventually agree to direct a redoing of *18 Happenings in 6 Parts*? First and foremost: Kaprows extraordinarily generous personal consent.“²⁷⁶

²⁷² Lepecki (2007) S. 46–47.

²⁷³ Kirby (1966) S. 75.

²⁷⁴ Vgl. Ebenda S. 75.

²⁷⁵ Ebenda S. 9.

²⁷⁶ Ebenda S. 46.

Kaprow starb im April des Jahres 2006 während den Vorbereitungen zu der Rekonstruktion, die im Rahmen einer großen Kaprow-Ausstellung gezeigt wurde. Lepecki hat auch in seiner Rolle als Wissenschaftler eine möglichst exakte Rekonstruktion des Originals geschaffen: Der Raum wurde aufwendig nachgebaut, die Kostüme wurden originalgetreu nachgeschneidert und sogar die in der Performance benutzten Spielzeuge wurden teilweise aus Antiquariaten besorgt. Durch die akribische Aufzeichnung von Kaprow war eine so genaue Rekonstruktion überhaupt erst möglich. Doch fraglich bleibt, ob Kaprow die Aufzeichnungen deshalb so genau gemacht hat. Wie Lepecki weiter oben selber festhält, sind die Aufzeichnungen ein Kunstwerk für sich. In dieser Beobachtung steckt ein wichtiger Punkt, der die bildende von der darstellenden Kunst seit jeher unterschieden hat: die Verwertung der entstandenen Produkte. Bilder, Videos, Tonaufnahmen, die während Performances im Kontext der bildenden Kunst bzw. von bildenden Künstlern entstehen, werden augenscheinlich auch kommerziell besser verwertet als Performances im Kontext von Tanz oder darstellender Kunst.

Bei Lepeckis Arbeit kann kritisch angemerkt werden, dass trotz der Zustimmung von Kaprow das Unterfangen einer Rekonstruktion eines Happenings als schwierig zu bezeichnen ist. Lepecki verwickelt sich selber in Widersprüche, wenn er auf der einen Seite über die intendierte Einfachheit und Schnellebigkeit des ursprünglichen Werkes schreibt, andererseits diesen gewollten Grundcharakter ignoriert und versucht, eine möglichst dem Original gleichende Rekonstruktion zu schaffen. Vielleicht ist es aber auch dieser Widerspruch, der diese Arbeit so spannend macht. Natürlich gibt es gute Gründe, diese Arbeit auch live zu konservieren, schließlich stellt sie so etwas wie den Geburtsmoment der Gattung und des Begriffes Happening dar, wie auch Kirby anlässlich der Einladung zu *18 Happenings in 6 Parts* festhält: „It was partially as a result of this letter – certainly as a result of this event – that the name ‚Happening‘ came into being.“²⁷⁷

6.3. Martin Nachbar „Urheben Aufheben“

Im Kontrast zu Lepeckis Rekonstruktion stehen Arbeiten, die eben nur Aspekte eines Werkes neu verhandeln, dabei aber den Prozess selber mit reflektieren: Im Vordergrund steht dabei nicht allein das wiederholte Erleben einer vergangenen Performance, sondern vielmehr das Diskutieren und Reflektieren vergangener künstlerischer Arbeiten im Kontext des eigenen künstlerischen Schaffens. Die Frage der exakten Rekonstruktion verliert angesichts dieser Herangehensweise an Gewicht, dies mag auch der Grund dafür sein, dass

²⁷⁷ Kirby (1966) S. 67.

(wie Haitzinger weiter oben ausführt) für solche Arbeiten eher der Begriff des Reenactments herangezogen wird. Ein gutes Beispiel dafür kommt aus dem Tanz: Martin Nachbars „Urheben Aufheben“ ist eine Arbeit, in der sich der deutsche Choreograf mit der Choreografin Dore Hoyer auseinandersetzt. Diese Arbeit wurde im November des Jahres 2008 in Wien im Theater Brut gezeigt. Zentrale Elemente der Performance waren eine Kreidetafel, ein Musikabspielgerät sowie Martin Nachbar als einziger Darsteller/Tänzer.

Die Choreografie, mit der sich Nachbar beschäftigt, heißt „Affectos humanos“ (1962): Hoyer suchte in dieser Arbeit Körperausdrücke zu den grundlegenden menschlichen Emotionen wie Liebe, Hass, Angst, Begehren und Vergänglichkeit. Nachbar musste seine Arbeit der Nachlassverwalterin von Dore Hoyer, der Tanzpädagogin Waltraud Luley, zeigen, bevor er sie zur Aufführung bringen durfte. Offensichtlich etwas, das Abramović bereits im Jahr 2005 mit ihrer Arbeit „7 easy pieces“ forderte und schließlich auch umsetzte. In Nachbars Arbeit wird auch die oben angesprochene Problematik der Weitergabe von Tanzstücken sichtbar. Luley ist bereits 92 Jahre alt, damit ergeben sich neue Probleme:

„Yvonne Hardt: Waltraud Luley, ich wollte von Ihnen zum Abschluss gerne noch wissen, wie dieses Erbe von Dore Hoyer weiter getragen werden soll.

Waltraud Luley: Das ist meine Sorge. Ich suche ja einen Nachfolger für mich und das Tanzarchiv in Köln, das diese Tänze ja verwaltet auch, bzw. mit entscheidet, wenn jemand die Tänze machen möchte [...]. Für das Fortleben der Tänze hoffe ich sehr, dass Susanne und Martin die Rekonstruktionen unterrichten und dadurch die Tänze weiterleben [...].“²⁷⁸

Hier zeigen sich zwei problematische Aspekte der weiter oben bereits ausgeführten Tradierung von Tänzen: Zum einen sind sie ein sehr fragiles Konstrukt, das immer auf die geeigneten Ausführenden angewiesen ist, zum anderen gibt es ähnlich wie beim Theater das Aufführungsrecht und somit die Frage danach, wer dieses bestmöglich vertreten kann. Luley war eine langjährige Wegbegleiterin und enge Freundin von Hoyer, umso schwerer wird es sein, Menschen zu finden, die eine ähnliche Kenntnis des Werkes von Hoyer besitzen. Nachbar präsentiert, während er versucht die Bewegungen, die Hoyer für jede einzelne Emotion entwarf, möglichst getreu nachzustellen, eine Art „Making of“ seiner Arbeit. Er beschreibt, welche Schwierigkeiten er mit der Rekonstruktion von Hoyers Choreografie hatte, woher er seine Quellen (Video, Fotos, Texte, Archive) bezog und an welchen Teilen der Choreografie er scheiterte.

²⁷⁸ Hardt (2008) S. 50.

Nachbar möchte die Arbeit der verstorbenen Hoyer am Leben erhalten und versucht, ihre Choreografie in der einzig möglichen Form, nämlich „live“, zu konservieren. Eine Intention, die auch Lepecki mit seinem Kaprow Reenactment verfolgte. – Nur liegen hier zwei vollkommen unterschiedliche Ansätze vor: Während Lepecki die Arbeit für sich stehen lässt und versucht, möglichst die Rekonstruktion getrennt von ihrem Entstehungsprozess zu präsentieren, versucht Nachbar nicht nur die Arbeit von Hoyer zu zeigen, sondern auch den begleitenden Prozess: „Zu keinem Zeitpunkt dieser Entwicklung ist es mir darum gegangen, mit der Rekonstruktion die Illusion eines Originals herzustellen. Wichtig war vielmehr das Entdecken und auch Produzieren von Neuem in Auseinandersetzung mit Altem.“²⁷⁹

Nachbar versucht also erst gar nicht, das Original zu imitieren. Ihn interessiert vielmehr „das Spannungsfeld zwischen Original und Interpretation, zwischen Wiedererkennen und Entdecken, zwischen Bewahren und Erneuern [...]“²⁸⁰. Die Idee kam Nachbar, als er eine Videoaufzeichnung der Choreografie „Affectos Humons“ im Hessischen Rundfunk sah. Wichtig ist auch die Begründung Nachbars für die Auswahl dieser Choreografie von Dore Hoyer:

„Ihre Arbeiten entstanden in der Zeit von ca. 1930 bis zu ihrem Tod 1967 und befassen sich mit den Grundbedingungen menschlichen Daseins. Oft dem Ausdruckstanz zugerechnet, gehen Dore Hoyers Tänze in ihrer Ästhetik und Abstraktion jedoch einen Schritt weiter als die meisten Tänze des Ausdruckstanzes. Auch wenn Sie nicht so bekannt ist wie Mary Wigman oder Kurt Jooss, ist Dore Hoyers Einfluss auf den Tanz der in Deutschland von den 70er Jahren an entwickelt wurde, nicht zu unterschätzen.“²⁸¹

Nachbar, selbst in zeitgenössischem Tanz ausgebildet, geht so den Spuren seiner eigenen Disziplin auf den Grund. Interessanterweise zieht er Parallelen zwischen seiner Arbeitsweise und Methoden der Neurobiologie: Patienten, die an Phantomschmerzen leiden, beispielsweise nach einer Beinamputation, können sich einer sogenannten Spiegeltherapie unterziehen, die als sehr erfolgversprechend gilt: Mittels Spiegeln wird das nicht amputierte Bein so in das Blickfeld des Patienten gespiegelt, dass es ihm wie das amputierte, Schmerzen verursachende Körperteil vorkommt. Dadurch wird bei der Verarbeitung dieses Spiegelbildes im Hirn der Phantomschmerz getilgt:

„Wichtig ist mir an dieser Stelle jedoch nicht die genaue Funktionsweise der Spiegeltherapie, sondern die Vorstellung, wir haben es bei Tänzen mit Gliedmaßen zu tun, die durch ihre Vergänglichkeit nicht nur wie amputiert erscheinen, sondern einer Kultur auch so lange Phantomschmerzen bereiten, bis die

²⁷⁹ Nachbar, Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Berlin, 2008. S. 4.

²⁸⁰ Ebenda S. 4.

²⁸¹ Ebenda S. 3–4.

Tänze wieder aus- und aufgeführt werden. Die auf diese Weise stattfindende Prägung und Empathieempfindung machen den Tanz lebendig.“²⁸²

Hierbei betont Nachbar ganz klar, wie wichtig die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte für eine Disziplin und auch für einen einzelnen Künstler sein kann. Kurz zusammengefasst ist bei Lepecki die Rekonstruktion ein wissenschaftliches Instrument, bei Nachbar, der im Vergleich zu Lepecki Künstler und nicht Wissenschaftler ist, geht es hingegen um das Reenactment als künstlerischen Prozess.

6.4. Emil Hrvatin: „Pupilija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija“

„Entgegen dem Versuch einer ‚zeitlosen‘ Rekonstruktion wird in der Aufführungs- und Diskussionsreihe die die kritisch-reflexive Aneignung von Performance thematisiert. [...] Der Akt der Aneignung macht die Kluft zum Original sichtbar und eröffnet nicht nur die Möglichkeit einer nachträglichen Analyse, sondern vor allem die Perspektive auf eine Umwertung der Tradition, auf eine performative Wiederholung wider den Strich.“²⁸³

Exemplarisch soll die Arbeit „Pupilija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija“ von dem slowenischen Tanztheoretiker Emil Hrvatin besprochen werden. Er rekonstruierte diese Schlüsselarbeit der osteuropäischen Performancegeschichte: Das Stück besteht aus 20 Szenen mit verschiedensten Inhalten: gelesene Briefe, Sexszenen, Gedichte usw.:

„Das Werk, das aus 20 Szenen mit Elementen aus Alltag, Popkultur, Folklore, Kinderspielen, zeitgenössischem Tanz, Performance und Improvisation zusammengesetzt war, ist heute, wenn auch vielleicht eher als Kuriosum, Bestandteil der slowenischen Theatergeschichte.“²⁸⁴

Seine Rekonstruktion besteht ähnlich wie Nachbars Arbeit aus mehreren Schichten: Zum einen aus einem Filmdokument, das während der Performance gezeigt wird, zum anderen aus Kommentaren der Darsteller (Hrvatin gelang es, einige der Originaldarsteller für sein Reenactment zu verpflichten) und schließlich aus der (manchmal stark durch Improvisation erweiterten) Rekonstruktion einzelner Teile der Ursprungsarbeit. Der Grund für die Wichtigkeit der Arbeit dürfte nicht nur in ihrem kuriosen Aufbau als Nummern-Stück liegen, sondern vor allem im Kontext ihres Entehungsjahres 1968.

Themen wie individuelle Sexualität und Kollektivität finden sich darin genauso wieder wie Rituale (das Schlachten eines Huhnes) und Spiele, die an Kindheit erinnern: „Es ist, als ob

²⁸² Nachbar (2008) S. 6.

²⁸³ Aus dem Programmheft zu „wieder und wider: performance appropriated“ 08.11–18.11.2006. MUMOK/Tanzquartier Wien. S. 1.

²⁸⁴ Zakravsky, Katherina: Pupilja. In: Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hrsg.): Documenta Magazine (Nr. 3 2007): Education. Köln: Taschen, 2007. S. 78.

wir uns an unser aller Kindheit im Jahre 1968 erinnern könnten.“²⁸⁵ Wichtig bei all diesen szenischen Elementen ist nicht ihre Rekonstruktion oder die Fassbarmachung eines Zeitgeistes, vielmehr geht es bei dieser Rekonstruktion darum: „[...] inwiefern ein historisches Ereignis in die Gegenwart eingeschrieben ist.“²⁸⁶ Besonders ersichtlich wurde diese Untersuchung beim Reenactment durch die Ebene der Kommentare der Originaldarsteller, beispielsweise wenn ein Foto der Performance aus dem Jahr 1969, welches zwei Hauptdarstellerinnen zeigt, die sich küssen, von einer Originaldarstellerin dieser Szene geschildert wird. Sie erzählt, welche große Geste es damals war, diese Szene zu zeigen: „Heute wäre die Betonung der Gleichgeschlechtlichkeit der Küssenden nur ein voyeuristisches Spektakel.“²⁸⁷

Damit zeigt sich schon ein wichtiger Schluss aus solchen Rekonstruktionen: Ihre Befragung der Geste nach Aktualität versucht den direkten Schluss zwischen körperlicher und gesellschaftlicher Geste. Doch das Erstaunen gilt hierbei weniger der Tatsache, dass gewisse Handlungen heute nicht mehr das Gewicht und die Schwere besitzen, gesellschaftlich relevant zu sein, sondern vielmehr der Tatsache, dass diese Gesten, zum Beispiel eine lesbische Kusszene, selber über ihre Wirkung und Häufung durch die Zeit dieses Gewicht verändert haben. Natürlich spielt der politische Kontext einer solchen Handlung eine Rolle, trotzdem darf nicht vergessen werden, dass die Handlung nicht nur vom politischen Kontext kommentiert wurde, sie hat ihn auch verändert:

„Es gibt nichts Historischeres – im doppelten Sinne des Wortes – als ein starkes Zeichen der Befreiung. Damals konnte ein Mann in der Blüte seiner prometheischen Kraft sich den Globus greifen und ihn ficken. [...] Anscheinend war die Geste für die damaligen jugoslawischen Autoritäten eine der unerträglichsten Provokationen, die sie ausgerechnet mit dem Argument fehlender Logik zurückwiesen: „Niemand kann den Globus ficken!“ [...] So ist es nur konsequent, einen schlaffen, amorphen Strandball zu wählen, um zu demonstrieren was aus dem Globus geworden ist. Und so lässt der eher unmännliche Akt, diese Plastikkugel zu penetrieren, die einst fast mythische Vereinigung mit dem Kosmos zu einer eher komischen Darstellung der zeittypischen fetischistischen Beziehung zwischen Personen und Objekten mutieren.“²⁸⁸

Dieser Beobachtung kommt eine große Bedeutung zu, da in ihr ein wichtiger Punkt jedes Reenactments steckt: Das politische Umfeld oder das Politische als Entität lässt sich nie rekonstruieren, es geht vielmehr, und bei vorliegendem Reenactment noch stärker, um die Sichtbarmachung solcher politischen Einflüsse auf die Kunst und letztendlich auch auf die Rezeption seitens des Publikums. Was damals eine Provokation war, ist heute mit aller

²⁸⁵ Zakravsky (2007) S. 79.

²⁸⁶ Zakravsky (2007) S. 78.

²⁸⁷ Ebenda S. 79.

²⁸⁸ Ebenda S. 80.

Wahrscheinlichkeit keine mehr. Den Globus zu penetrieren hat in einer mediatisierten Welt, die jeden Witz, jede Unmöglichkeit, jede Provokation zumindest virtuell schon kennt oder versucht ständig zu generieren, keinen symbolischen Wert mehr: „[...] und das mit gutem Grund, denn dieser Symbolismus war ja die Brutstätte des Logo- und Markenuniversums, das wir heute bewohnen.“²⁸⁹

Wie weiter oben schon erwähnt konnte Hrvatin zum Großteil die Originaldarsteller aus dem Jahre 1969 ausfindig machen und somit eine sehr vielschichtige Neuinszenierung vornehmen: Während ein Video der Originalaufführung als Grundlage für die Rekonstruktion vorgeführt wurde, spielten die Originaldarsteller von 1969 die Szenen noch einmal im Heute (2006) nach, hielten an Stellen an und lieferten Kommentare, ähnlich wie bei einem Making-Of, zur Bedeutung und Entstehung der Arbeit. Es ist das einfache Prinzip der „Oral History“, ohne das die Geschichtsschreibung heute nicht zu denken wäre, das hier aufgegriffen und für eine Geschichtsschreibung der Performance entdeckt wird. Gerade in einer Sparte wie der Performance, wo der Aspekt der Interpretation und Autorenschaft oft zusammenfällt, wo mit dem Tod eines Körpers ganze Performances verschwinden, scheint es gerade noch rechtzeitig, die noch lebenden Darsteller vergangener Performances noch einmal auf die Bühne zu holen. Hrvatin hat in seiner Inszenierung geschickt und durchaus ähnlich wie Nachbar Spuren seiner Rekonstruktionsarbeit eingeflochten:

„In der Wiederaufführung im Tanzquartier wurde zwar neben der Einspielung von Videomaterial noch mit anderen Mitteln auf die Wiederholung der historischen Performance verwiesen, dennoch glich »Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija« [...] eher einer würdigenden Hommage an die ProduzentInnen[...].“²⁹⁰

So bildet das Originalvideo die erste Ebene, die Wiederaufführung durch die Originaldarsteller die zweite Ebene und Improvisationen und Kommentare auf das Gezeigte sowie die Sichtbarmachung des Rekonstruktionsprozesses die dritte Ebene: „Das ‚alte‘ *Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki* wird zur offenen Struktur, zur antiautoritären Matrix für das neue *Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija*.“²⁹¹ Dieser Zugang zum Reenactment unterscheidet sich vor allem von den Ansätzen von Lepecki und Nachbar, weil er das Historische an den Disziplinen Tanz und Performance nicht per se konservieren oder wiederherstellen will, sondern eher eine freiere und interpretatorischer

²⁸⁹ Zakravsky (2007) S. 80.

²⁹⁰ Benzer, Christa: Nicht von vorne, sondern noch einmal. In Documenta Magazines Online Journal: <http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=5&NrArticle=1120> Zugriff am 21.02.2009.

²⁹¹ Aus dem Programmheft zu „wieder und wider: performance appropriated“ 08.11–18.11.2006. MUMOK/Tanzquartier, Wien. S. 5.

Methode bevorzugt. Arbeiten werden nicht nur wiederaufgeführt, sie werden in derselben Denkbewegung auch weitergeführt zu etwas Neuem; das aber seine historischen Wurzeln kennt und anerkennt:

„Und die PerformerInnen, die aufmerksam den historischen Film anschauen, um ihn so gut wie möglich nachspielen zu können, ergehen sich weniger in einer liebevollen Parodie, als dass sie bewusst ihren eigenen Status als „Reenactors“ zur Schau stellen. Diese Darstellung der Abhängigkeit zum Original erscheint eher als Gestus in der Tradition des epischen Theaters, der das Publikum daran erinnert, dass die PerformerInnen in ihrer Handlung zwar frei und heiter erscheinen, ihre Performance aber auch ein Live-Dokument ist, das dem Publikum eine gewisse intellektuelle Beteiligung abverlangt. Ironischerweise besteht das Element, das den offensichtlichsten Unterschied zwischen der Live-Performance und dem Original markiert, gerade in der Präsenz des dokumentierten Materials.“²⁹²

Damit isoliert Zakravsky ein Element, das ein solches Reenactment von Reenactments oder Rekonstruktionen, wie sie beispielsweise Lepecki durchführt, unterscheidet. Durch das Zeigen des übriggebliebenen dokumentarischen Materials und die Kommentierung durch die sichtlich gealterten Darsteller wird ein einfaches Noch-einmal-Erleben der Performance verhindert. Es ist also dann gar nicht mehr möglich, so zu tun, als sehe man das Original, weil einem ständig der Kontext, die Veränderung, die Alterung, der Prozess der Rekonstruktion und vielleicht sogar sein Scheitern vor Augen geführt werden. Somit zeigt sich dieses Reenactment vielmehr als interaktives Spiel mit dem Publikum. Bei Hrvatins Reenactment wird diese Forderung an einer Stelle besonders sichtbar. War es im Jahr 1969 durch die anarchistische Anlage der Arbeit keine Frage, die Opferung des Huhnes behördlich nicht anzumelden, ergibt sich im Jahr 2006 schon allein bei Aufführungen mit Tieren, geschweige denn dem (verbotenen) Töten von Tieren auf einer Bühne, ein administrativer Mehraufwand: „Der Abgrund zwischen damals und heute wird markiert durch den inzwischen obligatorischen Verwaltungsaufwand jeder Performance – das ist der bürokratische Preis, den Performancekunst für die Aufnahme in das Reich der Hochkultur heute zahlen muss.“²⁹³

Hier zeigt sich eine hochinteressante Seite dieses Reenactments, denn scheint es am Anfang eher um gesellschaftspolitische Muster zu gehen, wendet sich die ganze Performance immer mehr, um es in Anlehnung zu Godard zu formulieren, dem Modus „politisch“ Performances zu machen oder „politische“ Performances zu machen zu. Denn nicht nur das politische Umfeld im Sinne von Ideologien und Regierungen hat sich geändert, auch die disziplinpolitische Relevanz der Gattung „Performance“ hat sich einer Änderung unterzogen. War die Performance im Jahre 1969 der passende Ausdruck einer

²⁹² Zakravsky (2007) S. 80.

²⁹³ Ebenda S. 82.

anarchistischen Bewegung, ist sie heute längst zu einem elaborierten Produkt der sogenannten Hochkultur geworden. Somit zeigt sich die Effektivität eines solchen Reenactments, das immer zu einer Weiterentwicklung des Nachgestellten aufbricht, in seiner manchmal absurd erscheinenden Besinnung auf Wurzeln, die in der gleichen Sekunde als so nicht mehr existent sichtbar gemacht werden.

So wird aus der Not eine Tugend, und am Ende der Performance kann das Publikum abstimmen, ob es eine Aufnahme der Schlachtung des Tieres aus dem Video der Originalperformance sehen will, ob es eine Erzählung eines anwesenden Zeugen hören will, ob es die tatsächliche Schlachtung sehen will oder ob es die gesetzlichen Bestimmungen über die Tötung des Tieres vorgelesen bekommen will. Im Falle eines Votums für die Schlachtung wird dem Publikum ein Messer angeboten und so die Schlachtung in die Verantwortung des Publikums gelegt. Es ergibt sich ein aufschlussreiches Bild zum Abschluss dieser Performance: Man bekommt das Vergangene geliefert in seiner bestmöglich verfügbaren ursprünglichen Form (Video, Fotos), dazu alles, was die Bilder nicht zeigen können (zum Teil die Original-Körper, nur knapp 40 Jahre älter, Kommentare der Teilnehmer). Die Performance wird angehalten, wo Erklärungsbedarf besteht, sie wird dort weiterentwickelt, wo sie an die Grenzen des heute Möglichen stößt, und am Ende entscheidet der Zuschauer, wie die Geschichte dieser Performance aus dem Jahr 1969 weitergeht, wie sie von den räumlichen Koordinaten (Tanzquartier Wien) und dem zeitlichen Punkt auf der Geschichtsachse (2006) seinem eigenem Vergessen entflieht.

Im Bezug auf diese Arbeit soll vor allem auch der gruppensdynamische Prozess des Reenactments herausgestrichen werden: Das Reenactment braucht nicht nur seine Darsteller, es lebt vor allem auch von der Anwesenheit eines Publikums. Das Publikum wird in der Dokumentation der meisten Performances auf Video oder mithilfe von Fotos nicht berücksichtigt, oder kann vielmehr nicht berücksichtigt werden, denn wie das Verhalten des Publikums einfangen, wie die Atmosphäre, die Bedrückung kanalisieren und auf Ton- oder Filmband festhalten? Es bleibt auch beim Reenactment bei dieser Lücke, diesem Verlangen nach dem „wie es wirklich war“, doch zeigt sich vielleicht auch hier, dass die Verbindung zur eigenen Zeit und zum eigenen Körper viel wichtiger ist, und das kann ein solches Reenactment leisten, das sich auch als ein solches ausweist und somit das Publikum indirekt auffordert, sich in die Geschichtsschreibung kritisch hinterfragend zu involvieren:

„Das Reenactment muss sich damit auseinandersetzen, das Original zu transformieren und durch die Bezugnahme darauf dieses als historisches Dokument zu konstruieren. [...] Die lebenden Verkörperungen des Reenactment entsprechen Freuds Definition von Melancholie: die übermäßige Trauer über einen Verlust, der nicht überwunden werden kann, da dieser Verlust die strukturelle Bedingung sowohl der Geschichtlichkeit wie des Reenactment selbst ist.“²⁹⁴

Im Gegensatz zu Historic Reenactments, denen sehr oft, wie weiter oben beschrieben, der Duktus des „Nie wieder!“ oder des „Wie konnte das passieren?“ eingeschrieben ist, geht es bei Reenactments von künstlerischen Arbeiten auch um das Abschiednehmen vom Geschehen, der Bewegung als das Vergängliche. Gleichzeitig ist das Reenactment nur eine Verlängerung dieses Schmerzes, aber kein Heilmittel dagegen, da es eben genau zu Tage befördert, was sich nicht mehr herstellen lässt, was in den Kanälen der Geschichte verloren ist.

6.5. Marina Abramović: „7 easy pieces“

Es wurden bereits unterschiedliche Aspekte der Arbeit „7 easy pieces“ von Marina Abramović eingeflochten, wie z.B. die Frage nach der Dokumentation von Performances, die Frage nach der Verankerung der Performance in der Kunstgeschichte und im Kunstdiskurs als ernsthafte Kunst, die Frage nach den Urheberrechten von Performances und der Wunsch nach einem Aufbau einer Tradition der Überlieferung innerhalb der Performance. Auffallend an allen erwähnten Reenactments ist, dass sie alle nach Abramovićs Arbeit entstanden sind. Man kann das als Zufall betrachten oder annehmen, dass Abramović, wenn nicht ein neues, so doch ein immer wieder neu verdrängtes Thema der darstellenden Künste neu zur Diskussion gestellt hat: ihre Vergänglichkeit.

Sie hat es für die jüngste und gerne zu den bildenden Künsten hingeschobene Sparte der darstellenden Kunst zur Diskussion gestellt: Für die Performance, weil sie über keinen Text, wie beispielsweise das Drama, verfügt und weil Autorenschaft und Interpretation bei ihr oft eines sind. Das Visionäre an Abramovićs Arbeit ist also die enge Verknüpfung mit dem Diskurs über eine Geschichte und Dokumentation von Performance und die damit verbundenen Aussagen in Interviews und schließlich auch in einer eigenen Publikation. Nachfolgend soll diese Arbeit näher beschrieben und analysiert werden. Wie bereits erwähnt ist die Arbeit „7 easy pieces“ von der serbischen Performancekünstlerin Marina Abramović ein Reenactment von sechs Performances der späten 60er- und frühen 70er-Jahre: Bruce Nauman „Body Pressure“, Vito Acconci „Seedbed“, Valie Export „Action

²⁹⁴ Zakravsky (2007) S. 84.

Pants: Genital Panic“, Gina Pane „The Conditioning, first action of Self-portrait(s)“, Joseph Beuys „How to Explain Pictures to a Dead Hare, Marina Abramović „Lips of Thomas“.

Am siebten Tag zeigte sie eine neue Arbeit mit dem Titel „Entering the Other Side“. Die Durchmischung vergangener eigener und fremder Arbeiten mit der als Schlusspunkt gesetzten neuen Arbeit wirft zunächst die Frage auf, nach welchen Kriterien diese Performances ausgesucht wurden. Alle ausgewählten Künstler waren oder sind Zeitgenossen Abramovićs und stehen mit ihren Anfängen im Bereich Performance in Verbindung. Vor 1970 war Abramović Malerin; wie sie selbst sagt, wusste sie damals nicht, was Performance tatsächlich ist: „The Performance I really remember, when I thought, 'God this is not theater this is something else', was Joseph Beuys' Performance of *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* in Edinburgh.“²⁹⁵ Arbeiten von Vito Acconci konnte Abramović zur Zeit ihrer Uraufführung nicht sehen, da sie kein Geld hatte, zu den Aufführungsorten zu reisen, und es gleichzeitig aber auch keine Dokumentation über diese Arbeiten gab: „[...] I never had the opportunity to witness these works myself when they happened. I had to rely on somebody else telling me what they saw. The testimony was often contradictory and misrepresentative.“²⁹⁶ Es kann vermutet werden, dass einige der Werke in „7 easy pieces“ ausgesucht wurden, weil Abramović selber nicht die Möglichkeit hatte, diese Arbeiten zu sehen und sie den Kreislauf der mündlichen Tradierung unterbrechen wollte. Natürlich können nur Arbeiten wiederaufgeführt werden, die dementsprechend ein Minimum an Dokumentation aufweisen.

In Valie Export's Performance „Action Pants: Genital Panic“ trug die Künstlerin eine Hose, die im Schritt freigestellt war, eine Lederjacke und ein Maschinengewehr. In dieser Kostümierung bewegte sie sich nach und nach durch die Reihen eines Kinos in München, in das sie eigentlich eingeladen war, um einen ihrer Filme zu zeigen. Export ging es mit dieser Performance darum, über Realität und Filmrealität erotischer Symbole zu reflektieren.²⁹⁷ „It was really difficult to determine the facts about the original piece from all the archeological evidence. Looking at the images, you see that one was a pose for the poster, one was the real performance in the theater [...]“²⁹⁸ Schon alleine diese Tatsache, dass es selbst bei existierender Dokumentation zu missverständlichen Sachverhalten und Instruktionen kommen kann, zeigt, dass jeder Versuch der Wiederaufführung automatisch eine Interpretation und somit auch eine Neuschaffung ist.

²⁹⁵ Abramović (2007) S. 14.

²⁹⁶ Ebenda S. 18.

²⁹⁷ Vgl. ebenda S. 118.

²⁹⁸ Ebenda S. 22.

Am extremsten zeigt sich diese Tatsache bei Bruce Naumans Performance „Body Pressure“. Dazu gibt es einen Zettel mit klaren Instruktionen, wie man seinen Körper gegen eine Glasscheibe pressen soll: „Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate.“²⁹⁹ Es ist bis heute nicht eindeutig überliefert, ob Nauman die Performance überhaupt jemals selber aufgeführt hat oder ob sie eher den Leser des Textes, z.B. die Besucher in einer Galerie, auffordern soll, die Instruktionen durchzuführen. Wenn man sich die gesamten Instruktionen (ca. 1 A4-Seite) durchliest, bekommt man einen Eindruck, wie viele Variationen in der Ausführung dieser Instruktionen möglich wären. Somit kann behauptet werden, dass sich Nauman überhaupt der Bereitstellung eines Originals verweigert, indem jede Ausführung dieser schriftlichen Instruktionen Original und Interpretation in einem sein muss.

Sucht man nach Gemeinsamkeiten in den ausgewählten Arbeiten, so wird schnell klar, dass es in den meisten Fällen die Gewalt gegen den eigenen Körper ist, die diese Arbeiten eint. Im Reenactment der gerade erwähnten Arbeit von Nauman (1974) drückte sich Abramović mit Vehemenz gegen eine dicke Glasplatte, bis ihr Gesicht zur Unkenntlichkeit verzerrt wurde, bei dem Reenactment von Vito Acconcis Performance Seedbed (1972) sitzt das Publikum auf einem runden Podium, darunter kriecht Abramović von einer Seite auf die andere und masturbiert dabei sieben Stunden lang, Mikrofone übertragen die Geräusche nach oben. Exports Performance (1969) wurde bereits weiter oben beschrieben.

Zwei weitere Performances sollen hier noch erwähnt werden, weil sie sich in diese Linie der Überschreitung eigener psychischer und physischer Grenzen einreihen: Zum einen Gina Panes Performance „The conditioning, first action of self portrait(s)“ (1973): Abramović legt sich bei ihrem Reenactment auf ein Stahlbett mit einer Art Grillrost als Unterseite, darunter brennen große, hohe Kerzen, und sie versucht den Schmerz durch die entstehende Hitze so lange, wie es geht, auszuhalten. Außerdem zeigte Abramović ein Reenactment einer ihrer eigenen Arbeiten mit dem Titel „Lips of Thomas“ (1975). Diese Performance zählt zu Abramovićs bekanntesten und wurde in der Galerie Krinzinger in Innsbruck uraufgeführt: Am Anfang der Performance klebt Abramović ein Foto von einem langhaarigen Mann, der ihr vom Äußeren her ähnlich sieht, an die Rückwand der Galerie und malt einen fünfzackigen Stern rund um das Foto.

²⁹⁹ Abramović (2007) S. 59.

Danach sitzt Abramović an einem Tisch, isst einen Kilo Honig und trinkt einen Liter Wein, zerbricht das Glas in ihrer rechten Hand und fängt an zu bluten. Anschließend ritzt sie mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in ihre Bauchhaut und kniet vor dem Tisch nieder, vor dem sie sich selber mit einer schwarzen Lederpeitsche auspeitscht. Schließlich legt sie sich auf vier große, kreuzförmig aufgelegte Eisblöcke. Damit die Wunde am Bauch nicht zum bluten aufhört, lässt sie einen Heizstrahler über ihrem Bauch aufhängen, der die Wunde am Bluten hält. 1975 brach das Publikum die Performance ab, indem es Abramović in Mäntel hüllte und aus der Galerie trug. Sieht man sich die Jahreszahlen der Performances an, so kann man sehen, dass Abramović versuchte, eine historische Linie zu ihrem eigenen künstlerischen Schaffen zu legen, das die Spitze einer performancegeschichtlichen Entwicklung war:

„In the seventies, a new generation of performance artists appeared on the scene that profoundly shocked and irritated audiences and critics alike. Proclaimed – and partly anticipated – by the Viennese actionists performing in the sixties, both in Europe and the United States, artists who took to the stage poisoned and hurt themselves, inflicted violence on their bodies in various ways, and even exposed themselves to actual risk of death in and through their performances.“³⁰⁰

Die räumliche und zeitliche Verdichtung der Aufführung dieser Performances (an sieben Tagen, jeweils sieben Stunden lang, immer im selben Raum des Museums) ist dabei besonders interessant, da sie einen musealen Charakter evoziert. Viele der Performances dauerten im Original weit weniger als sieben Stunden und wurden für Abramovićs Reenactment zeitlich ausgedehnt. Der Grund dafür könnte auch darin liegen, dass es Abramović möglich machen wollte, diese Performances genau auf ihre Wirkung zu studieren:

„The central question that her reenactments raise, is the question of the particular aesthetic experience they evoked. What happened to the spectators when they watched reenactments of performances that had previously plunged the observers into a crisis, transferring them into a state of liminality?“³⁰¹

Hier wird im theoretischen Diskurs über Reenactments erstmals auch der Nutzen für den Zuschauer thematisiert. Reenactments können die Möglichkeit für den Zuschauer bieten, gewisse vergangene, ästhetische Prägungsmuster von Tanz und Performance wieder zu erleben und vor allem auf ihre Wirkung zu überprüfen: Damit wäre wieder die Potenzialität von Reenactments in den Vordergrund gerückt: Was hätte ich empfunden, wenn ich die Performance/Choreografie selber gesehen hätte? Widmet man sich solchen Fragen, wird schnell klar, dass Reenactments nicht nur Künstlern helfen, sich ihrer Geschichte und der Geschichte ihrer Disziplin klar zu werden, sondern im Endeffekt auch

³⁰⁰ Fischer-Lichte, Erika: Performance Art – Experiencing Liminality. In: Marina: 7 easy pieces. Milan: Charta 2007. S. 33.

³⁰¹ Ebenda S. 40.

dem Zuschauer. Was meint aber Fischer-Lichte mit dem Begriff der Liminalität? Er bezeichnet einen mehrdeutigen Zustand zwischen zwei Positionen einer herrschenden Sozialordnung (z.B. kurz vor einem Initiationsritus) und geht auf Victor Turner zurück³⁰². Im Zusammenhang mit „7 easy pieces“ bezieht sich der Begriff auf Performer und Zuschauer gleichermaßen. Fischer-Lichte schreibt dazu über „Lips of Thomas“ und seine Uraufführung in Innsbruck: „The experience that the spectators underwent was a liminal experience. It was aroused by the sense of being transferred between different, even opposite frames, rules norms, and patterns of behaviour between aesthetic and ethical demands.“³⁰³

Die Liminalität des Zuschauers bezog sich also auf die ethische und ästhetische Empfindung: Durch den Rahmen der Galerie und die Ausführung durch Abramović als bekannte Künstlerin war ein ästhetischer Rahmen vorgegeben, der das Geschehene als Kunstwerk präsentierte, in gewisser Weise auch als fiktionales Werk. Auf der anderen Seite kam es während der Performance zu Selbstverletzungen. Blut war zu sehen, jemand quälte sich absichtlich selber und damit war die Grenze des Kunstwerkes überschritten, da nicht mehr nur ästhetische Empfindungen, sondern auch ein ethisches Dilemma beim Zuschauer ausgelöst wurde: Darf man sich selber verletzen? Erwartet man vom Zuschauer, dass er diese Selbstverletzung verhindert? Der Zuschauer befindet sich also zwischen zwei Zuständen: Einerseits ist ihm bewusst, dass es sich um ein Kunstwerk handelt, andererseits stellt sein ethisches Empfinden ihn vor eine unlösbare Aufgabe: Menschliches Leid und Verletzung zuzulassen:

„It is in particular, the performance artists above who have paved the way for a redefinition of aesthetic experience as liminal experience. For, in and through their performances, they transgressed boundaries that, thus far, had been regarded as „natural“ and never to be transgressed. In doing so, they also forced the spectators to transgress the boundaries set by traditions, conventions, rules, and norms that had never been questioned seriously before.“³⁰⁴

Der gemeinsame Nenner der Performances, die Abramović für ihr Reenactment ausgesucht hat, ist diese Wirkung auf den Zuschauer, dieses Dilemma zwischen ästhetischer und ethischer Empfindung, zwischen Kunstverständnis und Grenzüberschreitung. Diese Liminalität spielt in Abramovićs Werk eine zentrale Rolle und steht in geschichtlicher Linie mit den anderen Arbeiten von „7 easy pieces“, die als Wegbereiter und -begleiter für das Schaffen Abramovićs gesehen werden können. Zum anderen ist diese Liminalität auch ein aktuelles Thema, da sie direkt zur Frage der Provokation in zeitgenössischer

³⁰² Vgl Fischer-Lichte (2007) S. 36ff.

³⁰³ Ebenda S. 37.

³⁰⁴ Ebenda S. 39.

Performance führt. Diese Frage soll an dieser Stelle nicht beantwortet werden, vielmehr soll gezeigt werden, in welcher vielschichtigen Art und Weise Abramović den gegenwärtigen Kunstbetrieb mit ihrer Arbeit mitreflektiert hat.

Die historische Linie, in der die Performances stehen, und schließlich auch der Ort (das Guggenheim Museum in New York) verdeutlichen zusammenfassend die Intentionen Abramovićs: „By performing *Seven Easy Pieces* at this site, Abramović, in fact, suggests the idea that she is dealing with the history of performance art and, by doing so, reflects on the particular status of performance as artistic events and not a work of art in the sense of artifacts.“³⁰⁵ Ihr Reenactment hat mit Rekonstruktion oder auch dem historischen Reenactment, das weiter oben auch im Zusammenhang des Reenactments als populärkulturelles Phänomen diskutiert wurde, wenig zu tun.

Durch die Abwandlung der Original-Performance in ihrer Dauer, ihres Schauplatzes und letztendlich auch durch die Ersetzung der Originalkörper durch ihren eigenen Körper hat Abramović klargemacht, dass Reenactment für sie ein Resonanzraum ist, in dem vergangene Performances nachklingen können. Sie hat nicht gezeigt, was Reenactments möglich machen, sondern vielmehr, was sie nicht möglich machen können und was somit für immer unmöglich bleiben wird, egal, wie sehr man sich bemüht, Performances und Choreografie exakt zu rekonstruieren: „It is not works, i.e. artifacts that are stable and can be handed down to the next generation, that she creates, but transitory, ephemeral performances that are bound to her body and unable to survive beyond the time of performance.“³⁰⁶

6.6. Zusammenfassung: Reenactment, Rekonstruktion und das Original

Die Beispiele zeigen den fortlaufenden Transformationsprozess, in welchem sich Tanz und Performance befinden, sehr gut: Die Begrifflichkeiten Reenactment und Rekonstruktion scheinen noch nicht endgültig geklärt, vielmehr schweben sie nicht eindeutig zugeordnet über dem gegenwärtigen Geschichtsdiskurs in Tanz und Performance. Es zeichnet sich trotzdem ab, dass die Rekonstruktion eher auf Arbeiten wie die von Lepecki zutrifft, die sich mit der wissenschaftlich exakten Nachstellung von Performances beschäftigen.

³⁰⁵ Fischer-Lichte (2007) S. 42.

³⁰⁶ Ebenda S. 43.

Das Reenactment hingegen verfolgt einen freieren Zugang, beschäftigt sich mit Aspekten von Werken oder mit ganzen Werken im Kontext mit dem eigenen Schaffen und als künstlerischer und weniger wissenschaftlicher Prozess; Marina Abramovičs „7 easy pieces“ kann als Schlüssel- und Auslöserwerk exemplarisch für eine solche Arbeit genannt werden, als aktuellere Arbeit wäre hier Martin Nachbars bereits beschriebene Arbeit zu nennen. Bei beiden Begrifflichkeiten zeigt sich jedoch: Das Reenactment/die Rekonstruktion kann keine exakte Nachbildung des Originals sein, weil es bedingt durch den zeitlichen Abstand mehr weiß als die rekonstruierte Performance: Es erkennt die Potenzialität, das, was hätte sein können und was nicht war, etwas, das im Zeitpunkt der Original-Performance unmöglich zu sehen ist und sich demnach erst im Nachhinein erschließt. Es ist fraglich und muss kritisch beleuchtet werden, ob eine Rekonstruktion im Sinne einer exakten Wiederaufführung von Tanz- und Performancestücken überhaupt möglich ist:

„Dieses zwar prozessual angelegte archäologische Verfahren vergisst aber oft im Moment der ‚Wiederaufführung‘ als Produktion, als Produkt, dass es trotz der genauen Komposition (Zusammensetzung) nicht selbstverständlich theatrales Ereignis geworden ist. Es vermag hic et nunc, im Spurengewebe seiner jetzigen Kontexte, etwas zu kommunizieren und aufzurufen, das potentiell unwiederholbar und affizierend (im Sinne des körperlichen Erlebens und Denkens) ist.“³⁰⁷

Abgesehen vom Kontext muss auch die Einzigartigkeit des Körpers in Betracht gezogen werden: „The body of the performer is the existential ground in which the performance is rooted. Thus, even if two performers would perform the same gestures, movements, and actions, it would not be the same performance.“³⁰⁸ Wenn die Bewegung des Körpers im Mittelpunkt einer Performance oder einer Choreografie steht und wenn davon ausgegangen werden kann, dass Körper in ihrem individuellen Bewegungsmuster und ihrem Ausdruck verschieden sind und vor allem durch diverse Maßnahmen verschieden ausgebildet werden können, und wenn es logisch und belegbar ist, dass sich diese Ausbildungssysteme mit der Zeit verändert haben, dann gesellen sich weitere Fragen hinzu:

„Inwiefern sind die Bewegungen und ästhetisch-choreographischen Formlösungen einzelner KünstlerInnen auf andere, jüngere, anders geschulte Individuen übertragbar? Haben bestimmte tänzerische Aussagen eine Art privilegierten Bezug zu ihrem originären, ursprünglichen Schöpfer? Gibt es also eine Art Signatur der Autorenschaft, die sich jenseits der üblichen ‚Gott ist tot‘- bzw. ‚Ende des Autors‘-Formeln im aktuellen Geschehen nachvollziehen, begründen ließe?“³⁰⁹

³⁰⁷ Haitzinger, Nicole: Auf dem Weg zur Auflösung des „Re-“
http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff
02.01.2008.

³⁰⁸ Fischer-Lichte (2007) S. 41.

³⁰⁹ Haitzinger, Nicole: Auf dem Weg zur Auflösung des „Re-“
http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34 Zugriff
02.01.2008.

Doch nicht nur der Interpret verfügt über einen einzigartigen Körper, auch das Publikum muss in solche Überlegungen miteinbezogen werden: „In a performance, the bodily co-presence of performers and spectators is absolute vital, even constitutive. A performance happens between performers and spectators; it evolves out of their encounter, their confrontation [...]“³¹⁰ Solche Betrachtungen rücken jede Frage nach Originalität in weite Ferne, denn wie kann ein Publikum rekonstruiert werden, wie kann etwas, über das es oft noch weniger Aufzeichnungen gibt als über die Performance selber, wiederhergestellt werden? Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, all diese weiter oben aufgeworfenen Fragen zu beantworten.

Vielmehr geht es darum zu zeigen, welche vielfältigen Problemstellungen sich im Zusammenhang mit Reenactment im Tanz- und Performancebereich auftun, Problemstellungen, die man vermutlich auch darauf zurückführen kann, dass dem Tanz und der Performance im Gegensatz zum Theater die Textgrundlage fehlt und somit die Instruktion, der Leitfaden, der scheinbar objektive und wiederholbare Kern. Vor diesem Hintergrund kann die Schlussfolgerung aus diesem Kapitel wie folgt gezogen werden: Das Reenactment von Tanz- und Performanceaufführungen strebt nicht die exakte Wiederaufführung der Geschehnisse (in diesem Fall Choreografien, Performances) an und ist somit nicht als Dokumentationsinstrument im Sinne einer objektiven Aufzeichnung zu verstehen, sondern es ist vielmehr ein Reflexions- und Dokumentationsinstrument, das nicht die Wiederholung, sondern vielmehr die Einordnung und Kontextualisierung vergangener künstlerischer Arbeiten in der Gegenwart zum Ziel hat.

Zudem kann herausgestellt werden, dass die verschiedenen Definitionen des Reenactments als Dokumentations- und Reflexionsinstrument in diesem Bereich eines gemeinsam haben: Sie versuchen den Begriff der Tanz- und Performancegeschichte zu definieren und vor allem die Konstitution einer solchen Geschichte zu diskutieren. Insofern ergibt sich eine zwingende Parallele zum Historic Reenactment, das auch zur Hinterfragung des Begriffes Geschichte im Zusammenhang mit Bilderproduktion und medialer Alltagswelt anregen will.

³¹⁰ Fischer-Lichte (2007) S. 41.

7. Resümee

Ziel meiner Arbeit war es, einen Überblick über das Phänomen des Reenactments als künstlerische Strategie in den Feldern der Performance, des Tanzes und der Medienkunst zu geben. Dabei wurde vor allem gezeigt, dass eine Trennung zwischen Historic Reenactments und Reenactments von künstlerischen Arbeiten zum Zwecke ihrer Dokumentation und kunstgeschichtlichen Einordnung vorherrscht. Indem beide Phänomene in einer Arbeit untersucht wurden, zeigten sich Parallelen und Unterschiede. Vor allem wird klar, Reenactments haben immer etwas mit Geschichte, Geschichtsbewusstsein und Erinnerung zu tun.

Im Falle des Historic Reenactments besteht ein direkter Zusammenhang zwischen medialen Bildern, Erinnerung und der Sehnsucht nach Verkörperung. Dieser Zusammenhang führt zu einer zunehmenden Häufung solcher Reenactments sowohl im künstlerischen Bereich als auch als populärkulturelles Phänomen. Oft handelt es sich bei Historic Reenactments um Reenactments kollektiver traumatischer Vorfälle, wie etwa Kriege. Das Reenactment kann nur bedingt Aufarbeitung dieser Traumata sein, es kann aber auf sie aufmerksam machen, ihr Vergessen verhindern und vor allem ihre mediale Vermittlung kritisch hinterfragen.

Eines haben alle besprochenen Arbeiten gezeigt: Das Reenactment ist nie ein bloßes Wiedererleben einer Handlung, sondern immer auch das Scheitern dieses Wiedererlebens. Sein Sinn ist nicht die perfekte Simulation dessen, wie es war, sondern viel mehr das Aufzeigen von Erinnerungslücken von Diskrepanzen zwischen Erleben und medialer Welterfahrung. Das Historic Reenactment legt den Finger dort in die Wunde, wo eine globale Medienmaschinerie versucht, aus der Geschichte und den in ihr enthaltenen Vorkommnissen ein Postkartenmotiv zu machen. Wirklichkeit und Bilderwirklichkeit werden zu ununterscheidbaren Bereichen. Das Historic Reenactment will uns daran erinnern, dass die Körper und ihre Handlungen die Grundlage der Geschichte sind und nicht ihre mediale Repräsentation. Hier ist vor allem unter dem Aspekt der sich immer stärker ausbildenden Bildwissenschaft auch in Zukunft eine erhöhte Aufmerksamkeit nötig: Die Strukturierung unserer Erinnerung und Wahrnehmung durch Medien wird zunehmen und damit auch der Wunsch nach Verkörperung und Körpern. Darin liegt sicher auch zukünftig die Stärke der künstlerischen Arbeiten, die unter dem Aspekt des Historic Reenactment behandelt wurden: Sie bieten die Möglichkeit eines Wiedererlebens historischer Ereignisse, aber im Rahmen eines Kunstwerkes und somit notwendigerweise

im Rahmen einer ausführlichen Reflexion über Geschichtsschreibung, Geschichtswahrnehmung und Geschichtsverfälschung.

Im Übergang von Historic Reenactments zu Reenactments innerhalb von Performance und Tanz wurde schnell ersichtlich, dass Parallelen bestehen: Auch Reenactments von künstlerischen Arbeiten fragen in erster Linie nach Geschichte und sind somit auch eine kritische Reflexion der Kunstgeschichte ihrer Disziplin. Der Unterschied liegt also im historischen Material: Während Historic Reenactments sich im Bereich der gesamten Zeitgeschichte abspielen, beziehen sich Reenactments künstlerischer Arbeiten immer auf die Geschichte einer bestimmten Sparte. Was beide eint, ist, dass Geschichte in beiden Fällen eine Geschichte der Handlungen ist und somit sich die Frage stellt, wie man Handlung und Bewegung erinnern und wiederherstellen kann. Auch bei Reenactments von Performances und Choreografien hat sich gezeigt, dass es nicht um eine exakte (und auch völlig unmögliche) Rekonstruktionen von vergangenen Arbeiten geht, sondern um das Aufgreifen von Aspekten, um die Einordnung gewisser Arbeiten in eine Kunstgeschichte der Disziplin und um das Entfachen einer Grundsatzdiskussion über eine Kunstgeschichte des zeitgenössischen Tanzes und der Performance. Denn was diese zwei Disziplinen eint, ist, dass der Prozess ihrer Institutionalisierung noch aktuell ist. Es konnte gezeigt werden, dass Institutionalisierung immer zu einer Notwendigkeit von Geschichte führt: Institutionalisiert sich eine Kunstsparte, braucht sie eine Geschichte. Und da es sich bei Performance und Tanz um Künste handelt, die den Körper im Raum thematisieren, sind Videoaufzeichnungen, Transkripte oder mündliche Erzählungen nur bedingt hilfreiche Dokumentationsmittel, da sie die Präsenz der Körper im Raum nicht ersetzen können. Das Reenactment ist in diesem Fall eine Möglichkeit, Choreografien und Performances live zu konservieren, indem auch im Moment des Reenactments der ephemere Grundcharakter dieser Künste bewusst wird.

Abschließend kann festgehalten werden, dass es gelungen ist, einen Überblick über das Gesamtphänomen Reenactment zu schaffen. Damit wird klar, dass Geschichtswahrnehmung, Erinnerung und die zunehmende Medialisierung unserer Wahrnehmung Themen sind, die in der Kunst als ihr Gegenstand sowie in der Kunsttheorie zunehmend an Bedeutung gewinnen und unter anderem in der Form des Reenactments aufgearbeitet werden. Das Reenactment ist damit eine eigene künstlerische Form, die sich durch ihren Bezug auf und ihre Reflexivität gegenüber Geschichte und allen damit zusammenhängenden Prozessen auszeichnet.

8. Bibliographie

Selbstständige Literatur

Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes&Seitz, 1991.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München: Fink, 2006.

Benjamin, Walter: Das Passagenwerk [Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Gesammelte Schriften] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 1999.

Collingwood R.G.: The idea of history. Oxford: University Press, 1946.

Collingood R.G.: Philosophie der Geschichte. (Übersetzung: Herding, Gertrud) Stuttgart: Kohlhammer, 1955.

Collingwood R.G.: Denken. Eine Autobiographie. (orig. An Autobiography. Oxford. Claredon o.J.) (Übersetzung Finkeldei, Hans-Joachim) Stuttgart: K.F.Koehler, 1955.

Csordas, Thomas: Introduction: The Body as representation and being-in-the-world. In: Csordas Thomas (Hrsg.): Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self. Cambridge: University Press, 1994. S. 1–24.

Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 7.

Dray, William H.: The philosophy of history. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1964.

Van der Dussen, Willem Johannes: History as a science. Collingwood's philosophy of history. Dissertation an der Universität Leiden 1980.

Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performativen turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. [Universitätsreden Nr. 46. Herausgegeben vom Universitätspräsidenten der Universität des Saarlandes] Universität Saarland: 2000.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.

Heyerdahl, Thor: Kon-Tiki ein Floß treibt über den Pazifik. Wien: Ullstein, 1949.

Hiorta, Javier (Hrsg.): Reenactment Series: Austerlitz 1805. Madrid: Andrea Press, 2006.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003.

Kirby, Michael: Happenings. New York: Dutton, 1966.

Kloock, Daniela: Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Berlin: Spiess, 2003.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995.

Milgram, Stanley: Das Milgram Experiment. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001

Platon: Der Staat. Auf Grundlage der Schleiermacherschen Übersetzung übertragen von Georg Landmann. [Bock, Klaus (Hrsg.): Bibliothek der Philosophie Bd.5] Kettwig: Phaidon, 1992.

Saari, Heikki: Re-enactment. A study in R.G. Collingwoods Philosophy of History. [Acta Academiae aboensis, Ser. A Vol. 63 Nr. 2) Akademie: Abo, 1984.

Treß, Archim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006.

Steiner, Uwe: Walter Benjamin. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.

Unselbstständige Literatur

Abramović, Marina: Reenactment. In: Abramović, Marina: 7 easy pieces. Milan: Charta, 2007. S. 9–12.

Arns, Inke: History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. In: Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hrsg.): History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. Ausstellungskatalog herausgegeben für Hartware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 2007. S. 38–63.

Bangma, Anke: Contested Terrains. In: Bangma, Anke (Hrsg.): Experience, Memory, Reenactment Frankfurt: Revolver, 2005. S. 13–26.

Bendix, Regina: Der gespielte Krieg. Zur Leidenschaft des *Historic Reenactment*. In: Institut für europäisch Ethnologie der Universität Wien Hermann Bausinger (Hrsg.): Volkskultur und Moderne: europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000. Wien: Inst. f. Europ. Ethnologie, 2000. S. 253–268.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink, 2001. S. 11–38.

Bofinger, Jörg/Hoppe, Thomas: Echt keltisch? Eisenzeitliche Geschichtsdarstellung: Möglichkeiten und Grenzen. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 83–87.

Brandstetter, Gabriele: Choreography as a Cenotaph: The Memory of Mouvement. In: Brandstetter, Gabriele/Völckers, Hortensia (Hrsg.): ReMembering the body. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000. S. 102–134.

Brauneck, Manfred: Theater, Spiel und Ernst: Ein Diskurs zur theoretischen Grundlegung der Theaterästhetik. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. S. 15–36.

Brighthouse, Ronald: The commemoration. In: Hiorta, Javier (Hrsg.): Reenactment Series: Austerlitz 1805. Madrid: Andrea Press, 2006. S. 17-19.

Fischer-Lichte, Erika: Von der Magie der leiblichen Gegenwart. In: Schöne, Lothar: Mephisto ist müde. Welche Zukunft hat das Theater? Darmstadt: Wiss. Buchg., 1996. S. 154–166.

Fischer-Lichte, Erika: Performance Art – Experiencing Liminality. In: Marina: 7 easy pieces Milan: Charta, 2007. S. 33–45.

Gerndt, Helge: Bildüberlieferung und Bildpraxis: Vorüberlegungen zu einer volkscundlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge (Hrsg.): Der Bilderalltag. Münster: Waxmann, 2005. S. 13-34.

Giles Howard: The battle of Orgreave from a tactical point of view. In: Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 24–32.

Hardt, Yvonne: Talking Reconstruction. In: Nachbar, Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung Berlin 2008. S. 36–50.

Hein, Wulf: Zurück in die Eiszeit. Von Sinn und Unsinn der „Living History“. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 37–43.

Holthues, Jan: Ich erinnere mich. In: Nachbar, Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung Berlin 2008. S. 13–16.

Kamper, Dietmar: Mimesis und Simulation. In: Kunstforum International Bd. 114. Ruppichterth: Kunstforum, 1991. S. 86–94.

Keefer, Erwin: Zeitsprung in die Urgeschichte. Von wissenschaftlichem Versuch und lebendiger Vermittlung. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 8–35.

- Lepecki, André: Redoing 18 Happenings in 6 Parts. In: Rosen, Barry (Hrsg.): Allan Kaprow 18 Happenings in 6 Parts. Göttingen: Steidl Hauser & Wirth, 2007. S. 45–52.
- McCarthy, Tom: Between Pain and Nothing. In: The Milgram Re-Enactment. Essays on Rod Dickinson's Re-enactment of Stanley Milgram's Obedience to Authority Experiment. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2003. S. 16–32.
- Morris, Michael: The re-enactment – an introduction. In: Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London: Artangel, 2002. S. 122–124.
- Peter, Frank Manuel: Warum Tänze Rekonstruieren. In: Nachbar Martin: Urheben Aufheben. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung Berlin 2008. S. 7–12.
- Richter, Pascale B.: Experimentelle Archäologie. Ziele, Methoden, Aussage-Möglichkeiten. In: Both, Frank (Red.): Von der Altsteinzeit über „Ötzi“ bis zum Mittelalter. Ausgewählte Beiträge zur experimentellen Archäologie in Europa von 1990 – 2003. [Experimentelle Archäologie in Europa: Sonderband 1] Oldenburg: Iseseen Verlag, 2005. S. 95–128.
- Rushton, Steve: Tweedledum and Tweedledee resolved to have a battle. In: Bangma, Anke (Hrsg.): Experience, Memory, Re-enactment Frankfurt: Revolver, 2005. S. 5–12.
- Rushton, Steve: Agentic States. In: The Milgram Re-Enactment. Essays on Rod Dickinson's Re-enactment of Stanley Milgram's Obedience to Authority Experiment. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2003. S. 49–63.
- Sasse, Günter: Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne, In: Deutsche Vierteljahrsschrift 61, 1987, S. 733–754.
- Schmidt, Martin: Museumspädagogik ist keine Experimentelle Archäologie: Einige kurze Anmerkungen zu 14 Jahren museumspädagogischer Arbeit im Archäologischen Freilichtmuseum Oerlinghausen. In: Both, Frank (Red.): Von der Altsteinzeit über „Ötzi“ bis zum Mittelalter. Ausgewählte Beiträge zur experimentellen Archäologie in Europa von 1990–2003. [Experimentelle Archäologie in Europa: Sonderband 1] Oldenburg: Iseseen Verlag, 2005. S. 263–268.
- Schöbel Gunter: Fünf Pfahlbauten im Bodensee. Zur Rekonstruktion einer Bronzezeitsiedlung. In: Keefer, Erwin (Hrsg.): Archäologie in Deutschland Sonderheft 2006. Stuttgart: Theiss, 2006. S. 69–82.
- Verwoert, Jan: The crisis of time in time of crisis. In: Bangma, Anke (Hrsg.): Experience, Memory, Re-enactment Frankfurt: Revolver, 2005. S. 37–40.

Zakravsky, Katherina: Pupilja. In: Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hrsg.): Documenta Magazine (Nr. 3 2007): Education. Köln: Taschen, 2007. S. 76–85.

Online

Benzer, Christa: Nicht von vorne, sondern noch einmal. In Documenta Magazines Online Journal:

<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=5&NrArticle=1120>
Zugriff: 21.02.2009.

Cramer, Franz Anton: Tag 1. Hinter dem Fenster zu besseren Welten.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34
Zugriff: 02.01.2008

Cramer, Franz Anton: History III: Ausdruckstanz und totale Autorenschaft.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=379&Itemid=34
Zugriff: 22.03.2007

Haitzinger, Nicole: Auf dem Weg zur Auflösung des „Re-“

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1024&Itemid=34
Zugriff: 02.01.2008

Hauser, Jack/Helmer, Hudith/Krasny, Elke/Ploebst, Helmut/Ruhsam, Martina: History I (1): „Wieder und Wider“ Appropriated.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=34
Zugriff: 07.01.2008.

Hunt, Tristram: The charge of the heavy brigade.

<http://www.guardian.co.uk/theguardian/2006/sep/04/features5> Zugriff: 25.06.2008.

Ploebst, Helmut: History II: Allan Kaprows „18 Happenings in 6 Parts“ redone.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=309&Itemid=32
Zugriff: 21.02.2009.

Homepages

<http://www.guggenheim.org/exhibitions/abramovic/> Zugriff am 10. Januar 2008.

Programmhefte und Ausstellungskataloge

Ausstellungskatalog: History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hrsg.) Ausstellungskatalog herausgegeben für Hartware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 2007.

Programmheft / Booklet : Urheben Aufheben. Choreografie und Konzept: Martin Nachbar.
Hrsg.: Martin Nachbar. Berlin, 2008.

Programmheft zur Programmreihe „wieder und wider: performance appropriated“ 08.11–
18.11.2006 Kuratiert von: Barbara Clausen, Achim Hochdörfer, Sigrid Gareis, Martina
Hochmuth, Krassimira Kruschkova. Hrsg. MUMOK/Tanzquartier Wien 2006.

Filme

A Mike Figgis film of Jeremy Deller's The Battle of Orgreave. Regie: Mike Figgis. Auf
DVD erschienen mit dem Buch: Deller, Jeremy: The English Civil War part II. London:
Artangel, 2002.

Bildnachweis

Abb. 1: Bundesarchiv Deutschland. www.bundesarchiv.de Letzter Zugriff: 18.01.2011

Abb. 2: Libera, Zbigniew: Bikers aus der Photoserie „Positives“, 2003
http://www.raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera_pozytywy.htm Zugriff am: 18.01.2011.

Abb. 3: Associated Press / Nick Ut [http://www.zeithistorische-
forschungen.de/site/40208413/default.aspx](http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208413/default.aspx) Zugriff am 18.01.2011.

Abb. 4: Libera, Zbigniew: Nepal aus der Photoserie „Positives“, 2003
<http://strasznasztuka.blox.pl/resource/nepal.jpg> letzter Zugriff: 18.01.2011

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre
Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine
Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Reenactment definiert und seine Verwendung als künstlerische Strategie in gegenwärtiger Medien- und Performancekunst untersucht. Dazu werden Beispiele aus dem Bereich der Medien- und Performancekunst herangezogen. Reenactment ist der Nachvollzug einer Handlung, die in der Vergangenheit passiert ist, manchmal unter Einbeziehung von Personen, die bei der ursprünglichen Handlung beteiligt waren. In vorliegender Arbeit wird zwischen Historic Reenactments und Reenactments als Dokumentationsinstrumente künstlerischer Arbeiten unterschieden.

Künstler die Historic Reenactments (wie die Nachstellung von Kriegen) in ihre Arbeitsstrategie integrieren und deren Arbeiten exemplarisch untersucht werden sind: Rod Dickinson: „The Milgram Re-Enactment“, Jeremy Deller „The Battle of Orgreave“ und Zbigniew Libera „Positives“. Anhand dieser Arbeiten werden Themenkomplexe wie das Verhältnis von Bild und Realität, die Ausprägung einer Bildwissenschaft, Theatralität von Reenactments, Repräsentation und Verkörperung sowie der Zusammenhang zwischen medialer Vermittlung und Historic Reenactments analysiert. Dazu gehören zwei Exkurse zu den Medientheoretikern Marshall McLuhan und Jean Baudrillard.

Künstler, die sich mit dem Reenactment als Dokumentationsinstrument in der Performance- und Tanzkunst beschäftigen und deren Arbeiten exemplarisch untersucht werden sind: André Lepecki „18 Happenings in 6 parts“, Martin Nachbar „Urheben Aufheben“, Emil Hrvatin „Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija“ und Marina Abramovic „7 easy pieces“. Anhand dieser Arbeiten werden Themen wie die Untersuchung des Reenactments als Dokumentationsinstrumente für Performances und Choreografien, verschiedene Modi der Kunstgeschichtsschreibung, Dokumentation und Vergänglichkeit darstellender Künste sowie Aneignung bearbeitet.

Rund um diese zwei Hauptteile positionieren sich eine genaue Begriffsdefinition sowie eine Abschnitt über die Bedeutung des Begriffes Reenactment in den Geschichtswissenschaften, der Geschichtsphilosophie, der experimentellen Archäologie und in Bereichen des populärkulturellen Reenactments.

Diese Arbeit ist der Versuch eine umfassende und generelle Untersuchung des Begriffes Reenactment zu leisten und so zwei Ausprägungen dieses Phänomens im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit zu untersuchen und zu vergleichen.

Curriculum Vitae

ANGABEN ZUR PERSON

Name	OBERMAYR Martin
E-Mail	martin.obermayr@gmx.at
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geboren	13.06.1983 in Steyr

AUSBILDUNG

seit Okt. 2003 – heute	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
Okt. 2003 – Sept. 2004	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Sept. 1994- Jun. 2002	Bundesrealgymnasium Michaelaplatz, Steyr Matura am 12.06.2001 bestanden
Sept.1990 – Jul. 1994	Volksschule Tabor, Steyr

BERUFLICHE ERFAHRUNG

Juli 2009 – heute	Tanzquartier Wien GmbH, Leitung Marketing
Sept. 2008 – Juni 2009	Tanzquartier Wien GmbH, Presseassistent
Nov. 2005 – Aug.2008	Austria Presse Agentur IT GmbH, Mitarbeiter im Servicecenter
Mai – Juni 2007	Mitwirkender bei der Performance „ <i>Radovan Karadzic</i> “ der Gruppe Gods Entertainment im dieTheater Wien (Heute Brut Wien).
Feb. – Mai 2006 und März – Mai 2007	Pressearbeit für die Kunstauktion der Menschenrechtsorganisation <i>SOS Mitmensch</i>
Feb. – März 2007	Produktionsassistent und Regieassistent im Bergbaumuseum Klagenfurt bei dem Stück „Aug in Auge“ von Tschingis Aitmatov der freienTheatergruppe COOP05. Regie: Gerhard Rois
Nov. 2006 – Jan. 2007	Regieassistent an den Vereinigten Bühnen Bozen bei dem Stück „Alice Reise in die Schweiz“ von Lukas Bärfuss. Regie: Dora Schneider
Sept. – Okt. 2006	Regiehospitantz am Linzer Landestheater bei dem Stück „Misery“ von Simon Moore. Regie: Dora Schneider
Jun. – Jul. 2006	4 wöchiges Praktikum in der Kulturredaktion der Austria Presse Agentur
Apr. – Aug. 2005	Kulturredakteur bei dem Online- Jugendmagazin www.chilli.cc