

Sylvia Sasse

## ZEUGNISTHEATER: THEATERZEUGEN UND/ODER ZEITZEUGEN IN KÜNSTLERISCHEN REENACTMENTS

2010 hatte das von Milo Rau und dem IIPM (International Institute of Political Murder) konzipierte Reenactment *Die letzten Tage der Ceaușescus* am Odeon Theater in Bukarest Premiere. Das Stück stellte mit sechzehn rumänischen Schauspielern das Militärtribunal gegen das Ehepaar Ceaușescu anhand von Videodokumenten und Zeugenberichten nach. Das Tribunal war zehn Jahre zuvor, am 25. Dezember 1989 in einer Militärkaserne in Târgoviște, wo Soldaten der rumänischen Armee das flüchtende Ehepaar zuvor festgenommen hatten, durchgeführt worden. Die Ceaușescus wurden zum Tode verurteilt und anschließend erschossen. Die Fernsehbilder vom Tribunal und von den toten Ceaușescus gingen damals um die ganze Welt. (Abb. 1)



Abb. 1: Die letzten Tage Ceaușescus. Tribunal

Bei der Premiere des Reenactments in Bukarest, so Milo Rau in einem Interview, sei etwas Merkwürdiges passiert, das Publikum habe überhaupt nicht geklatscht. Auch in Westeuropa wurde mit dem Klatschen erst mit einer

Verzögerung von einigen Minuten begonnen. Rau erklärt sich das ausbleibende Klatschen sowie das Zögern folgendermaßen:

Einerseits hängt das natürlich mit dem Thema und der Dramaturgie des Abends zusammen. Andererseits hat es etwas mit dem performativen Status eines Reenactments zu tun, einer Form, die die Zuschauer zu intimen Zeugen einer Situation macht, die völlig verbürgt ist, kurz: Was man sieht, ist im allerschlichsten Wortsinn wahr und tatsächlich so passiert. Jede Möglichkeit der Distanzierung wird von der schieren Realität der Ausführung erbeutet, und die Zuschauer müssen ihre ‚Rolle‘ nach dem Ende des Stücks erst wieder finden, sie müssen sich gewissermaßen erinnern, was nun zu tun ist – nämlich klatschen. (Rau 2011)

Raus Erklärung für das Nichtklatschen oder das verzögerte Klatschen wird also damit begründet, dass die Zuschauer „zu intimen Zeugen“ werden und ihre Distanz zum Geschehen verschwindet. Sie werden zu Zeitzeugen gemacht und vergessen dabei, dass sie nur Zuschauer eines Theaterstückes sind, Zeugen eines Reenactments.

Mir reicht Raus Erklärung für das Nichtklatschen jedoch nicht aus. Das Zögern beim Klatschen und das Nichtklatschen zeigen noch etwas anderes an, etwas, das die Rezeption und Rezipierbarkeit von Reenactments ganz generell betrifft und nicht unbedingt mit der Reinszenierung des Tribunals gegen die Ceaușescus zu tun hat. Im Grunde zeigt die verzögerte, zögerliche Reaktion bzw. das Nichtklatschen das Funktionieren des Reenactments an. Es zeigt den fundamentalen Zweifel darüber an, worauf das Klatschen bei einem Reenactment überhaupt gerichtet sein kann. Auf das historische Ereignis? Oder auf das Theaterereignis, das Reenactment? Das Nichtklatschen zeigt an, dass das Klatschen den Unterschied nicht deutlich machen kann. Mit dem Klatschen könnte eben auch gemeint sein, dass man den Mord an den Ceaușescus beklatscht oder die Dramaturgen ihres Tribunals. Im Moment des Zögerns wird sich das Publikum über seinen Status nicht nur im Reenactment, sondern auch als Rezipient von Geschichte bewusst. Dieser Moment der Reflexion, einer bereits stattfindenden Distanzierung, macht deutlich, dass man sich als Zuschauer eines Reenactments immer an zwei Orten gleichzeitig befindet. Man ist, wie Milo Rau es in einem anderen Zusammenhang sagt, hier, also im Theater (2009 bei der Premiere des Stücks) und gleichzeitig dort, 1989 in Rumänien (Rau 2011). Die Situation, dazwischen zu sein, zwischen damals und heute, hier und dort, ist vielleicht das deutlichste chronotopische Charakteristikum von Reenactments. Es gibt aber noch ein anderes Dazwischen des Zuschauers. Dieses wird aufgespannt zwischen den Rollen von Akteur und Zuschauer. Bei dem Reenactment über das Tribunal der Ceaușescus könnte der Zuschauer als Zuschauer zum Akteur werden, eben durch sein Klatschen, das dann als Beifall auf das historische Ereignis gewertet werden könnte.

Wie verhängnisvoll ein solches mögliches Klatschen als Zeitzeuge werden kann, zeigt ein historisches Reenactment, das 2010 in Polen, in der ober-schlesischen Stadt Bedzin, durchgeführt wurde. Bei diesem Reenactment, das *Liquidierung des Ghettos* hieß und als pädagogisch memoriales Projekt gedacht war, haben die Stadtbewohner (u.a. Schüler) Deutsche und Juden reenacted, und das Publikum hat zum Schluss geklatscht, wahrscheinlich vor allem für Freunde, Bekannte, Verwandte, die sich an der Inszenierung beteiligt haben. Durch das Klatschen ist das Publikum jedoch unabsichtlich in die „Rolle von polnischen Bystanders des Holocaust reingerutscht“.<sup>1</sup> Das Publikum begann also unfreiwillig eine Rolle zu spielen, sie wurden zu Akteuren des Reenactments, obwohl sie sich selbst ‚lediglich‘ als Zuschauer wähnten.

Auch wenn bei beiden Reenactments die Position der Zuschauer zwischen Zeitzeugen und Theaterzeugen durch das Klatschen ins Wanken gerät, unterscheiden sich beide deutlich in ihrem Anspruch. Das Reenactment in Polen gehört zu jener Gattung historischer Reenactments, die in Osteuropa unter der Genrebezeichnung Historische Rekonstruktion gerade einen Boom erleben. Sie werden meist von eifrigen Pädagogen im Sinne einer *reeducation*, von nimmermüden Freizeithistorikern, kriegsverliebten Kostümfetischisten und/oder national gestimmten Gedächtnisaktivisten zur Unterhaltung der Bevölkerung organisiert. Von den Machern dieser Reenactments wird kaum über die Rolle von Zuschauern nachgedacht. Deshalb konnte es auch zu dieser peinlichen Situation kommen. Raus Reenactment gehört hingegen zu jenen künstlerischen Reinszenierungen von historischen Ereignissen, die historische Reenactments bereits hinterfragen. Rau rückt gerade die Situationen des Zuschauens bei historischen Ereignissen in den Mittelpunkt, um sie im Reenactment zu überdenken. Dabei handelt es sich vor allem um historische Ereignisse, die durch Medien übertragen werden und den Zuschauer von vornherein als sekundären Zeugen konzipieren.

Ausgehend von diesen zwei unterschiedlichen Beispielen ließe sich formulieren, dass beim Reenactment – egal ob historisch oder künstlerisch – immer zwei Zuschauerpositionen miteinander in Konflikt geraten, eine auf das Theaterereignis gerichtete und eine, die sich auf das historische Ereignis, das wiederholt wird, bezieht. Der Zuschauer wird also *z u g l e i c h* als sekundärer Zeitzeuge und als primärer Augen-Theaterzeuge konzipiert.<sup>2</sup> Während diese Unterschei-

<sup>1</sup> Ich verdanke den Hinweis und die Formulierung Magdalena Marszałek.

<sup>2</sup> Ich will hier nicht die ganze bisher geleistete Zeugen- und Zeugenschaftsdiskussion der vergangenen Jahre aufrollen, da diese sich zunächst vor allem am Augenzeugen des Holocaust bzw. an Situationen extremer Gewalt orientiert hat. Vgl. u.a. Weigel 2000, S. 111-136; Agamben 2003; Platt 2000, S. 257-275. Relevanter für meine Überlegungen sind Studien zur Wissenspraxis des Zeugen, vgl. u.a. Schmidt/Krämer/Voges (Hg.) 2011. Für den vorliegenden Artikel ist vor allem die Korrelation von Zeitzeugenschaft, primärer (Augenzeuge) und sekundärer Zeugenschaft (durch Überlieferung) sowie Zuschauerkonzeptionen im

dung in historischen Reenactments zum Teil bewusst aufgehoben werden soll, z.B. wenn Zuschauer in Akteure verwandelt werden, wird die Zwischenposition in den Reenactments von Rau gerade zum Zentrum der Re-Inszenierung. Rau arbeitete z.B. mit Schauspielern, und zwar mit Schauspielern, die dem rumänischen Publikum bekannt waren. Diese Schauspieler markierten ihre Rede als deutlich theatral, d.h. sie sprechen die Dialoge, die sie aus den historischen Dokumenten der Fernsehübertragung kennen, zwar minutiös nach, aber sie schaffen durch ihre Sprechweise durchaus ein Dazwischen zwischen sich und der dargestellten Figur.<sup>3</sup> Darüber hinaus wurden Originalaufnahmen des Tribunals, Originalaufnahmen der Revolution (u.a. die letzte öffentliche Rede Ceaușescu) und sechs Monologe von Schauspielern, die auf Zeugenaussagen von sechs am Sturz des Regimes und des Tribunals Beteiligten beruhten, an die Wand projiziert. Unter den Zeugen waren u.a. die Schriftstellerin Anna Blandiana, General Victor Stănculescu, der das Tribunal organisierte, und der Kasernenkommandant Oberst Andrei Kemenici, der vom gleichen Schauspieler dargestellt wurde wie Nikolae Ceaușescu selbst. Man konnte also abwechselnd das Reenactment und die Originalaufnahmen des Tribunals sehen, abwechselnd die auf der Bühne und die den in den Monologen dargestellten Personen. Auch hier ist also für den Zuschauer eine Position eingeplant, die auf ein Dazwischen ausgerichtet ist. Beim Vergleich der Originalaufnahmen mit dem Reenactment konnte der Zuschauer zum Beispiel bemerken, dass man beim Reenactment mehr sehen kann als bei den Originalaufnahmen des Tribunals. Denn dort war die Kamera fast immer auf das Ehepaar Ceaușescu ausgerichtet, selbst dann, wenn der Ankläger, einer der fünf Richter oder die drei Verteidiger sprachen. Beim Reenactment mussten die fehlenden Einblicke in den Raum, in dem das Tribunal stattfand, rekonstruiert bzw. ergänzt werden. (Abb.2) Sowohl Schauspieler als auch Zuschauer befanden sich also in einem Dazwischen, zwischen damals und jetzt, Rolle und historischer Person. Kurzum, die Wiederholung des historischen Ereignisses war theatral markiert und diese Darstellung verhinderte im Grunde ein völliges Eintauchen in die Zeitzeugenschaft, weil sie das Hin- und Her zwischen Tribunal und Reenactment inszenatorisch schon verdeutlichte.

---

Theater relevant. Zu unterscheiden ist vor allem in Bezug auf Zeitzeugen, ob dieser Augenzeuge (unbeteiligter Beobachter von Ereignissen, Dritter: *testis*) war, ob er am Ereignis als Opfer/Akteur (*superstes*, Märtyrer) unmittelbar beteiligt war, oder ob er bereits ein sekundärer Zeuge war, d.h. ihm das Ereignis mündlich oder medial überliefert worden ist (sekundärer Zeuge, der Zeugen des Bezeugens wird). Letzterer wiederum ist durch den sekundären Zeugen der zweiten Generation zu ergänzen, den die Überlieferung nicht in Zeitgenossenschaft, sondern später und möglicherweise durch andere Medien (Medienwechsel) erreicht hat. Alle Typen von Zeugen eint ein Zuschauerverhältnis, selbst den unmittelbar beteiligten Opferzeugen/ Täterzeugen. Vgl. auch Peters 2001, S. 707-723.

<sup>3</sup> Den Hinweis verdanke ich Csongor Lőrincz.

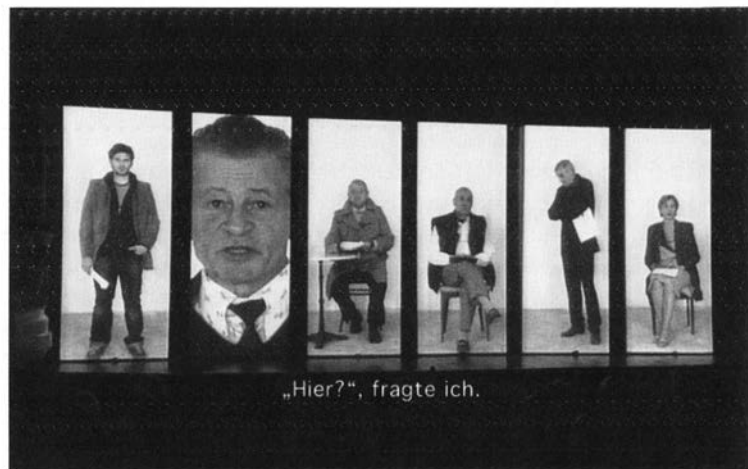


Abb. 2: Die letzten Tage Ceaușescus. Monologe

Bei Raus Reenactment zeigte das Einspielen der Originalaufnahmen zudem an, dass man sich auf ein historisches Ereignis bezog, das selbst in höchstem Masse inszeniert war, in das also bereits die Position des zuschauenden Bezeugens einkalkuliert war. Bei der Ermordung der Ceaușescus wurde das Tribunal von vornherein als Fernsehübertragung konzipiert, und zwar mit einer Kamera, die fast ausschließlich auf das Ehepaar Ceaușescu gerichtet war. Kein Ende einer Diktatur in Osteuropa wurde mit einer solch ikonographischen Deutlichkeit angezeigt, und bei keinem Ende einer Diktatur wurde das Ereignis so sehr als Bildereignis bzw. Videoereignis inszeniert. Man konnte die ganze Geschichte der rumänischen Revolution, so Kittler in einem Interview mit Rau, als reine Montage von Bildern erzählen – so wie es Andrei Ujica und Harun Farocki zuerst 1991 mit *Videogramme einer Revolution* und 1992 mit *Kamera und Wirklichkeit* ja bereits gezeigt hatten (Rau, Kittler 2010, 147f.). Beide montierten die Bilder, die in dem von Demonstranten besetzten TV-Sender in Bukarest zwischen dem 21.12.1989 (der letzten Rede Ceaușescus) und dem 26.12.1989 (der ersten TV-Zusammenfassung seines Prozesses) über die Fernsehbildschirme gingen.

Das künstlerische Reenactment von Rau zielt also nicht nur darauf ab, das historische Ereignis zu wiederholen, sondern dessen mediale Inszeniertheit mitsamt der Präfiguration des Zuschauers bei den Originalaufnahmen. Der Titel Zeugnistheater ließe sich also zunächst auf das historische Ereignis selbst

beziehen, wobei er dann akzentuiert, dass das Theater um das historische Ereignis ebenfalls für einen Zeugen konzipiert worden ist, den Fernseh Zuschauer, der den Tod der Ceaușescu glauben und beglaubigen soll.

### 1. Theaterzeugen und Zeitzeugen

Reenactments, historische wie künstlerische, problematisieren vor allem das Verhältnis von Theater und sekundärer Zeugenschaft.<sup>4</sup> Das Theater des 20. Jahrhunderts hat den Zuschauer immer mehr von einem Theaterzeugen zu einem Zeitzeugen gemacht, indem Theater selbst immer weniger als dramatische Reproduktion eines Textes, sondern als Event konzipiert wurde. Theater wurde damit zum Ereignis bzw. zum Ereignisersatz. Während jedoch das Theater des 20. Jahrhunderts den Zuschauer immer mehr zum Akteur gemacht hat, ist der Mensch im Alltag immer mehr zum Zuschauer geworden. Jacques Rancière beschreibt, Guy Debord zitierend, die Krankheit des zusehenden Menschen wie folgt: „Je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er“ („Plus il contemple, moins il est“) (Rancière 2008, 13; 2010, 18). Denn heutzutage sind es gerade die Medien und immer weniger Personen, die zu Zeugen von Ereignissen werden und folglich nehmen immer mehr Menschen Geschichte als eine medial vermittelte wahr, während sie selbst nichts tun, als vor dem Fernseher zu sitzen. Geschichte selbst wird zu einem Theater, das durch unterschiedliche mediale Vermittlungen jederzeit und zum Teil in Echtzeit mitzuerleben ist. Wir haben es also mit einem Wechselverhältnis zwischen Theater und Leben zu tun, das die angestammten Rollen zwischen Zuschauern und Akteuren verkehrt.

Die Zunahme des möglichen Zuschauerdaseins erhöht paradoxerweise zugleich die Illusion von Zeugenschaft, die über Medien vermittelt wird. Durch die Medien wächst die Menge der sekundären Zuschauer-Zeugenschaft ins Unermessliche. Allerdings ist dieses Zeugentum trügerisch: Beim sekundären Medien-Zeugen haben wir es immer mit einem Zeugen zu tun, dessen Sehen abhängig gemacht wurde von der Einstellung auf das Ereignis, d.h. von der Art und Weise des Erzählens oder der Übermittlung der Bilder und Töne. Ob er die die Einstellung auf sein Sehen mitsehen kann, berührt unmittelbar die Frage, ob er die Präfiguration seines Zeugenstatus erkennt.

Folgt man Jacques Rancières Versuch, die Zuschauerkonzeptionen im Theater des 20. Jahrhunderts vor allem in zwei große Linien einzuteilen, nämlich auf die eine Seite Brecht zu stellen, der eine maximale Distanzierung forderte, und auf die andere Seite Artaud, dem es um die maximale Involvierung ging, dann lassen sich historische Reenactments vor allem in Artauds Linie einordnen. Zuschauer sollen zu Akteuren gemacht werden, sie spielen Geschichte in einem

<sup>4</sup> Zum Reenactment sind jüngst wichtige Beiträge vor allem aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erschienen, u.a. Otto 2010, 2011; Roselt/Otto 2012.

für sie vorinszenierten Rahmen, in dessen Illusionsmaschinerie sie ganz eintauchen sollen. Damit wäre das ‚klassische‘ historische Reenactment auch ein typisches Beispiel für die Theaterentwicklung im 20. Jahrhundert.<sup>5</sup> Theatrale bzw. künstlerische Reenactments üben bereits Kritik an diesen Reenactments und an der von Rancière formulierten Zweiteilung des Theaters. Wenn Rancière schreibt, dass es sowohl Brecht als auch Artaud darum gegangen sei, „ihre Zuschauer die Mittel und Wege zu lehren, aufzuhören Zuschauer zu sein, und Handelnde einer kollektiven Praxis zu werden“ (Rancière 2010, 18), dann ist es bei den künstlerischen Reenactments wie dem von Rau gerade so, dass das Zuschauen selbst erlebt bzw. als heikle kulturelle Praxis wahrgenommen werden soll. Zwar blieb auch bei Brecht der Zuschauer im Zuschauersaal sitzen, er wurde nicht in die Handlung involviert, er sollte aber daran gehindert werden, sich mit den dargestellten Personen zu identifizieren. Deshalb stellte Brecht Schauspieler auf die Bühne, die sich, wie in der chinesischen Schauspielkunst, beim Darstellen selbst schon beobachten sollten, also immer auch Zuschauer sein sollten. So bekam das Publikum Zuschauen und Darstellen vorgeführt, was nicht nur eine Einfühlung verunmöglichte, sondern auch dazu führte, beim Zusehen des Zuschauens über das eigene Zuschauen nachzudenken. Das Ziel war jedoch nicht, Zuschauer zu bleiben, sondern das reflektierende Zuschauen auf der Bühne als Aktion zu begreifen. Entsprechend forderte Brecht für die politische Theorie der Verfremdung, dass die „passive Haltung des Zuschauers, die der Passivität der Mehrheit des Volkes im Leben überhaupt entsprochen hatte“, einer aktiven weichen sollte, „d.h. dem neuen Zuschauer war die Welt als eine ihm und seiner Aktivität zur Verfügung stehende darzustellen“ (Brecht 1993, 218). Man könnte Brechts Theater als Anti-Zuschauertheater bezeichnen, bei dem der Zuschauer zwar nicht zum Akteur gemacht werden sollte, denn diese Umwandlung fände ja auch nur im Rahmen einer Fremdregie statt, sondern bei dem ihm die Verwandlung in einen Akteur auf der Bühne beispielhaft gezeigt werden sollte.

Bei Rau indes handelt es sich um Zuschauertheater; bei Rau bekommen die Zuschauer Zuschauen nicht gezeigt, sondern sollen es nacherleben. Im Kontext dieses Bandes ließe sich auch hier von Zeugentheater sprechen, womit gemeint ist, dass es gerade der Status von Zeugenschaft ist, der zum Untersuchungsgegenstand der Inszenierung dazugehört. Mit Zeugentheater meine ich also nicht das tatsächliche Auftreten von Zeitzeugen im Theater, wie es im zeitgenössischen dokumentaristischen Theater etwa bei Jan Klata, Rimini Protokoll oder im Moskauer teatr.dok gang und gäbe ist, sondern die Konzeption des Zuschauers als ambivalenten Zeit- und Theater-Zeugen.

<sup>5</sup> Vgl. den gleichnamigen Band von Fischer-Lichte 1997.



## 2. Reenactment und *evidentia*

Reenactments sind die am deutlichsten faktografische und mimetische Aufführungsform im Theater. Sie basieren nicht nur auf Fakten, verwenden diese für die Inszenierung, sondern sie stellen die Fakten, so wie sie geschehen sind, auf die Bühne. Dass Reenactments – historische wie künstlerische – nicht auf darstellerische Mittel verzichten können, obwohl sie ‚nur‘ nachstellen, versteht sich von selbst. Und dennoch zeigt das Maß an darstellerischen Mitteln und ihre Sichtbarkeit die Schwelle zwischen Reenactment und historischer Inszenierung an.<sup>6</sup> Je weniger künstlerische Darstellung, desto authentischer wird das Ereignis im Reenactment reanimiert. Jede ‚Abweichung‘ ist Teil einer künstlerischen Verfremdung oder einer Interpretation, die Gedächtnis herstellen, hinterfragen oder korrigieren will. Damit handelt es sich beim Reenactment um eine deutliche Überhöhung des klassischen Vor-Augen-Führens in der antiken *evidentia*.<sup>7</sup> Die *evidentia* stellt in der Rhetorik den Rhetor vor die Aufgabe, etwas so vor Augen zu stellen, als wäre man selbst dabei gewesen, als sei man Zeuge einer Situation gewesen. Ansgar Kemman paraphrasiert die Situation des Vor-Augen-Führens, der *evidentia*, des Redners deshalb auch aus der Perspektive des Zeugen:

Ihr Gebrauch fordert den Redner nicht nur rational, in Beobachtung und Analyse, sondern auch emotional: da, wo er nicht selbst erlebt hat, muss der Redner erst einmal in eigener Vorstellung durchleben oder leiden, was er hernach vor Augen führen will. Denn nur wer selbst der Sache wie ein Augenzeuge gegenübersteht, vermag sie so deutlich, lebendig oder detailliert zu schildern, dass alle sich als Augenzeuge fühlen. (Kemman 1996, 40)

An der entsprechenden Stelle bei Quintilian, auf die Kemman in diesem Zusammenhang verweist (*Institutio oratoria* VI 2, 29-36), geht es vor allem um die wirkungsästhetischen Aspekte der Vor-Augen-führenden Vorstellungskraft. Denn nur wenn der Redner tatsächlich vor Augen zu stellen vermag, habe die Rede auch genau jene Wirkung auf die Zuhörer, die ihnen das Gefühl, „als wären wir bei den Vorgängen selbst dabei gewesen“ (*Institutio oratoria* VI 2, 32), vermittelt. Die Als-Ob-Zeugenschaft wird nicht durch intellektuelle Überzeugungskraft oder durch die Faktizität des Materials, sondern durch eine

<sup>6</sup> Freddie Rokem schreibt zum Beispiel in seinem Buch *Performing History* über Theaterstücke, die sich mit historischen Ereignissen befassen und diese inszenieren. Keines der dort behandelten Stücke ist jedoch ein Reenactment. Vgl. Rokem 2000.

<sup>7</sup> Zum Zusammenhang von Zeugnis und Evidenz vgl. z.B. Weigel 2000, S. 111-136. Weigel argumentiert, dass sich das Zeugnis jenseits der Logik von Evidenz befinde, „weil der Gestus des Bezeugens sich fundamental vom Beweis unterscheidet“ (S. 116). Das Zeugnis belege nicht das Ereignis als Tatsache, sondern bezeuge die Erfahrung des Geschehenen.



affektive Wirkung erreicht. Lachmann macht mit Verweis auf Aristoteles genau auf diesen wirkungsästhetischen Effekt der *evidentia* aufmerksam. Sie schreibt:

Vermittels eines intensiven Gefühls, besser einer Gefühlsenergie, die die Wahrheit der Aussage, ihren Realitätsbezug, außer Acht lässt, sollen Hörende auf eine Weise affiziert werden, dass sie das in der Rede entworfene Bild quasi vor sich sehen. Die freigesetzte Energie schafft eine durch nichts als die Wortbild-Gewalt begründete Evidenz. (Lachmann 2011, 97)

Beim Reenactment jedoch stellt nicht ein Sprecher oder ein Schauspieler eine Situation vor Augen, indem er sie vergegenwärtigend erzählt, sondern die Situation selbst wird nachgestellt. Es handelt sich also um eine andere Als-Ob-Zeugenschaft. Im Unterschied zu Quintilian oder Cicero soll also nicht „ein Fiktives als Reales vor Augen gestellt werden“ (Lachmann 2011, 97) und also die Vorstellungskraft bemüht werden, sondern das Reale soll durch möglichst viel Realismus zum Wiedererscheinen gebracht werden. Wir haben es nicht mit Darstellung, sondern mit Nachstellung zu tun. Und zwar mit jenem Nachstellen, das in der antimimetischen Kritik des 20. Jahrhunderts als die schlimmste Seite der Mimesis verschrien war, also mit einer Mimesis, die sich nicht nur auf etwas in der Realität Vorgegebenes bezieht, sondern dieses auch noch genau so darstellt, wie es tatsächlich geschehen ist. Ein solcher ‚Realismus‘ war weder im historischen Realismus des 19. Jahrhunderts<sup>8</sup>, noch in der faktografischen Literatur bzw. im faktografischen Theater in den 20er Jahren denkbar. Völlig zu Recht kann man sich mit der Mimesiskritik im Rücken fragen, ob es sich bei Reenactments überhaupt um Kunst handeln kann, da bloße Wiederholung doch nichts als Handwerk ist. Eine solche Form der totalen Nachahmung lässt sich weder in der Rhetorik noch im antiken Theater finden. Auch die von Quintilian verwendete *hypotyposis* (Ausprägung, Einprägung), die er in der *Institutio oratoria* mit Verweis auf Cicero, als ein „Unmittelbar-vor-Augen-Stellen“ beschreibt, das den Vorgang nicht „als geschehen“ angibt, „sondern so, wie er geschehen ist, vorführt“ (Quintilian IX 2, 40-44), bezieht sich nie auf die Vorführung eines Ganzen, sondern auf die Verwendung dieser Redefigur in Abschnitten (ebd.). Die Dinge, so scheint es, werden dabei nicht erzählt, sondern aufgeführt (ebd.). Und auch Cicero, auf den sich Quintilian bezieht, empfiehlt eine eher bescheidene Anwendung dieses Vorführens. Cicero zählt die bloße Nachahmung im Bereich der Geschichtsrhetorik zum Witz bzw. zum schlechten Geschmack, den man ‚nur‘ verstohlen anwenden“ soll (Cicero 1872, LIX.242).

<sup>8</sup> Eine Ausnahme bilden vielleicht die insbesondere im 19. Jahrhundert verbreiteten *Tableaux vivants* in ihrem Nachahmungswillen künstlerischer Bilder. Aber auch hier waren inszenatorische Mittel deutlich sichtbar.

Am ehesten kann man ein Reenactment mit einem Simulakrum vergleichen. Dies ist auch genau jener Begriff, auf den Milo Rau sein Interesse am Reenactment konzentriert. Das Herstellen eines Simulakrums versteht er sowohl als künstlerische als auch als wissenschaftliche Arbeit. Um diese These herzu-  
leiten bezieht sich Milo Rau auf Roland Barthes und dessen Begriff des Simulakrums, der sich von Jean Baudrillards berühmterem Simulakrum-Begriff (Kopie ohne Original) deutlich unterscheidet. Rau sagt:

Für Barthes war das Herstellen von Simulakren der eigentliche Kern der theoretischen Praxis, quasi ihr inszenatorisches Prinzip: Der Theoretiker stellt ein (künstliches) Double her, um im Auseinanderbauen und Wiederzusammenfügen der Einzelteile einer Vorlage (etwa der verschiedenen Bildelemente einer Werbefotografie oder der syntaktischen Elemente eines Satzes von Flaubert) ihr Funktionieren zu verstehen. (Rau 2011)<sup>9</sup>

Rau wie Barthes interessieren bei diesem Zusammenbauen jene Teile, die übrigbleiben oder plötzlich stören, also all das, was nicht funktioniert. Diesen Überschuss nennt Rau in Anlehnung an Barthes den Einbruch des Realen bzw. in Anlehnung an Walter Benjamin einen auratischen Moment, der sich beim Reenactment gerade in der unmöglichen Arbeit an einer repräsentativen Verdoppelung zeigt, am unauflösbaren Hier- und Dortsein eines Reenactments. Rau bezieht sich auf Benjamins Aura-Begriff, weil es ihm nicht um eine korrekte Wiederholung des Ereignisses, sondern um den Versuch der Wiederherstellung einer Aura geht: „Ein Reenactment, glaube ich, tut nun genau dies: In die völlig offengelegte Verabredung, dass alles nur ein Spiel, ein Bild, eine Reproduktion, eine Wiederholung ist, die *Realität* selbst herein zu tragen“ (Rau 2011). Zwei Elemente werden miteinander konfrontiert, Rau nennt sie: „Wir wissen, dass dies ein Bild ist“ und „Es ist so geschehen, Wirklichkeit“ (Rau 2011). Der Bezug zu Benjamin soll vor allem dessen These, dass im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks dessen Aura verkümmert und dessen „geschichtliche Zeugenschaft“ (S. 477) verlorenght, diskutieren. Zwar werden hier keine Kunstwerke reproduziert, sondern bereits mediale Reproduktionen von historischen Ereignissen, dieses werden aber ausgerechnet durch Theater in ein anderes Hier und Jetzt übersetzt. Rau behauptet eine Aura der Wiederholung sowohl im medial aufgezeichneten Ereignis als auch im Reenactment, die durch die Wiederholung nicht getilgt, sondern durch sie erzeugt wird – im vollen Bewusstsein der Kopie und des Simulativen. Sie entsteht gerade in den Momenten, in denen man sich der Unmöglichkeit von Wiederholung, der Unwiederholbarkeit von Geschichte, gewahr wird. So lässt sich vielleicht auch das Zögern bzw. das ausbleibende Klatschen als auratisches Moment lesen, als Moment, wo etwas nicht zusammenpasst, denn in diesem Moment wurde das

<sup>9</sup> Das paraphrasierte Zitat stammt aus: Barthes 1966, 190-196.

Klatschen gerade durch die ungleiche Überlagerung von hier und dort, jetzt und damals verhindert. Das Zögern zeigt den Moment der unmöglichen Gleichzeitigkeit von Hier und Dortsein, von Jetzt und Damals an. Es zeigt einen durch die Wiederholung produzierten, selbst aber unwiederholbaren, auratischen Moment an. Diese Ereignishaftigkeit des Simulakrums ersetzt eine andere Ereignishaftigkeit, auf die es Benjamin abgesehen hatte: Die theatrale Inszenierung versetzt die Zuschauer immer wieder an jene Stellen des Ereignisses zurück, an denen der Ausgang des historischen Ereignisses noch nicht absehbar war, an denen sie noch Zeitzeugen hätten sein können. Allerdings wird diese Zeitzeugenschaft immer wieder vom Wissen um das Ende durchkreuzt. Das individuelle und kollektive Vorwissen hindert den Zuschauer des Reenactments daran, das nachgestellte Ereignis in der Gegenwart des historischen Ereignisses selbst erleben zu können. Stattdessen muss er das historische Ereignis stets vom Moment der Gegenwart des Theaterereignisses aus betrachten. Die Kontingenz des historischen Ereignisses selbst kann nicht reinszeniert werden, sie bleibt der unerreichbare Punkt, auf den der Zuschauer oder Akteur lediglich sein Begehren richten kann, das Begehren, dass Geschichte vielleicht anders hätte verlaufen können. Das Reenactment kann also für die Zuschauer das Ereignis zwar wieder herstellen, nicht aber die Ereignishaftigkeit des Ereignisses, d.h. dessen ursprünglich unvorhersehbares Ende.

Das Reenactment hat, im Unterschied zum ‚nur‘ vor Augen geführten Darstellen durch Schauspieler oder Rhetoren, durch seinen Anspruch der rekonstruierenden Wiederholung selbst schon Zeugnischarakter. Es erforscht das historische Ereignis und seine mediale Übermittlung. Rau arbeitet mit Zeugen des Geschehens, mit Originalaufnahmen, mit Dokumenten. Das Reenactment bezeugt als Ganzes die historische Situation, indem es sie erforscht und wieder in Erinnerung ruft, es fungiert – so in einigen künstlerischen Reenactments – auch als eine Art Beweis für den richtigen und nicht für den bis dato überlieferten Ablauf der Dinge. Nimmt ein Zuschauer an diesem Vorgang teil, als Zuschauer oder als Akteur, wird er im Grunde zu einem sekundären Zeugen durch die ‚Authentizität‘ der Überlieferung. Die gravierendsten Unterschiede zwischen historischen und künstlerischen Reenactments liegen im Umgang mit dem historischen Material. Während die historischen Reenactments keinen besonders kritischen Umgang mit den historischen Dokumenten pflegen, sondern Geschichte erlebbar machen wollen, ist es Raus Anliegen, nicht nur das historische Ereignis durch die Rekonstruktion zu erforschen, sondern auch die Wahrnehmung dieses Ereignisses durch die Überlieferung in den Medien. Dabei geht es auch nicht darum, eine möglichst genaue Kopie anzufertigen, sondern zu verdeutlichen, dass jede Überlieferung (medial, durch Zeugen, durch Schauspieler) immer schon eine Interpretation des Ereignisses ist.

Raus Interesse am Reenactment ist in diesem Punkt durchaus vergleichbar mit anderen künstlerischen Reenactments der letzten 20 Jahre. Auch in diesen Reenactments wurde vor allem die Überlieferungsgeschichte von Ereignissen durch die Reinszenierung erforscht. Inke Arns hat 2007 eine Ausstellung kuratiert mit dem Titel *History will repeat itself*, bei der insgesamt 23 künstlerische Arbeiten, darunter viele Reenactments, ganz unterschiedlich auf historische Ereignisse Bezug genommen haben. In all diesen Arbeiten geht es um Reflexionen der Situationen und Positionen des Zuschauens. Dabei hängen in den Reenactments die mediale Übertragung und die Zuschauerkonzepte unmittelbar zusammen, d.h. eine Rekonstruktion der medialen Übermittlung von Ereignissen ist immer auch eine Rekonstruktion des vermittelten Sehens dieser Ereignisse. Das zeigt sich u.a. bei künstlerischen Reenactments, die es ehemaligen Teilnehmern an historischen Ereignissen ermöglichen, dieses Ereignis nochmals zu erleben und aus ihrer Perspektive darzustellen (u.a. *The Battle of Orgreave* 2001 von Jeremy Deller). Deller hatte eine Episode des britischen Bergarbeiterstreiks 1984-85, einem gewaltsamen Zusammenstoß zwischen berittener Polizei und Bergarbeitern, nachgestellt. Allerdings rekonstruierte Deller die Ereignisse anhand von Interviews mit den Beteiligten, um die Medienberichterstattung, die den Bergarbeitern Unrecht zugefügt hatte, zu kritisieren. Deller produzierte mit seinem Reenactment quasi ‚neue Bilder‘ eines alten Ereignisses, um die alten Bilder als inszenierte zu entlarven. Dabei konnten die Zeugen des Ereignisses ihr Zeugenwissen nochmals aufführen und das Wissen der sekundären Zeugen, deren Quelle die Medienberichterstattung war, korrigieren. Das Reenactment von Deller führte quasi zu einer Geschichtskorrektur durch tatsächliche Zeugenschaft. Andere künstlerische Reenactments rekonstruieren wiederum nicht das historische Ereignis, sondern ausschließlich dessen mediale Speicherung: so z.B. das von den Künstlerkollektiven T.R. Uthko und Ant Farm organisierte Reenactment der Ermordung Kennedys anhand der bekannten Filmaufnahmen des Hobby-Filmers Abraham Zapruder. Die Künstler rekonstruieren damit nicht das Ereignis selbst, sondern die Perspektive auf das Ereignis, die sich ins kollektive Bild-Gedächtnis eingeschrieben hat. Anführen könnte man auch die *Auditions for a Revolution* von Irina Botea. Botea reenacted 2005 Nachrichtensendungen (Berichterstattung und dokumentierte Ereignisse, u.a. die Belagerung des Fernsehstudios) des rumänischen Staatsfernsehens während der rumänischen Revolution. Sie macht dies allerdings mit amerikanischen Schauspielerstudenten, die nicht rumänisch sprechen können und die Sprache nur nachahmen. Diese doppelte Nachahmung von Ereignis und Sprache stellt sie dann den Originalaufnahmen gegenüber. Noch deutlicher wird die Idee einer medialen Reproduktion in Arbeiten, die nicht mehr das Ereignis nachstellen, sondern nur noch den Moment der Überlieferung, also z.B. das Foto, das an das Ereignis erinnert. Dazu gehören z.B. verfremdete Reproduktionen von

Zbigniew Libera, vor allem seine Fotoserie *Positive*, die Reproduktionen berühmter Pressefotos enthält. Diese medialen Reinszenierungen zielen bereits auf eine sekundäre Zeugenschaft von und durch mediale/r Vermittlung, bei der das Erscheinen des Dokuments selbst einen Ereigniswert hatte. Man kann also resümieren, dass künstlerische Reenactments vor allem das Rezipieren von historischen Ereignissen reinszenieren und damit auch die mediale Inanspruchnahme von Zuschauern als Zeugen entlarven.

Ich will nun versuchen, die Überlegungen zur Zuschauer- und Zeugenkonzeption an dem vielleicht frühesten und auch berühmtesten Theater-Reenactment im 20. Jahrhundert, der *Einnahme des Winterpalais (Vzjatje zimnego dvorca)* vom Herbst 1920 unter der Regie von Nikolaj Evreinov, noch weiter zu vertiefen. Am Schluss möchte ich dann noch einmal auf die von Rancière zwischen Brecht und Artaud aufgespannte Zuschauerposition zwischen Involvierung und Distanz zurückkommen und ein anderes Modell, eine an Rancière allerdings nur angelehnte „Emanzipation“ des Zuschauers und vor allem des Zeugen vorschlagen, bei der Distanz und Involvierung keine Gegensätze sind, sondern als Wechselbeziehung erlebt werden.

### 3. Zeugnistheater: Akteure als Theaterzeugen

Im russischen Theater wurden Reenactments bereits 1907 durchgeführt, allerdings handelte es sich dabei um Wiederholungen von Theaterereignissen und nicht von historischen Ereignissen. Zum damaligen Zeitpunkt gründet der Theaterhistoriker, -theoretiker und Regisseur Nikolaj Evreinov gemeinsam mit Baron von Osten-Driesen in Sankt Petersburg das „Starinnyj teatr“ (Historisches bzw. Altertümliches Theater). Mit dem „Starinnyj teatr“ verbindet er die Idee eines außergewöhnlichen theaterhistorischen Experiments: Im Theater soll Theatergeschichte als Aufführungsgeschichte gezeigt werden. Man könnte auch von Theater-Reenactments sprechen. Evreinov beschäftigt sich zur selben Zeit wie der Germanist Max Herrmann (Berlin) und der Romanist Gustave Cohen (Leipzig) mit der Rekonstruktion von Aufführungspraktiken.<sup>10</sup> Im Unterschied zu den beiden Theaterwissenschaftlern erschöpft sich jedoch seine „historisch-künstlerische Rekonstruktion“ nicht in der Erforschung des Materials, sondern ist auf dessen Rekonstruktion durch Reinszenierung ausgerichtet. Evreinov interessiert sich also für die Reinszenierung, wie im Übrigen auch Milo Rau, sowohl als Forscher als auch als Künstler. Das „Starinnyj teatr“ zeigt dann zwei Zyklen, 1907/08 einen Zyklus mit westeuropäischen Stücken aus dem Mittelalter und der Renaissance, 1911/12 wurden Rekonstruktionen spanischer Stücke aus der Aufklärung gezeigt, Mysterien, Komödien, Zwischenspiele (Intermedien). Bei den Reinszenierungen richtet Evreinov seine Aufmerksamkeit nicht

<sup>10</sup> Vgl. dazu Lukanitschewa 2009, 73-81.

nur auf die künstlerische Rekonstruktion von Bühne, Ausstattung, Architektur, Malerei und Spielweise, sondern vor allem auch die Rekonstruktion der Situationen des Zuschauens, und zwar von Situationen des Zuschauens, bei denen der Zuschauer noch nicht auf eine passive Rolle jenseits der Bühne festgelegt worden war. Der russische Kunst- und Musikkritiker Eduard Stark schrieb 1922 in seinen Erinnerungen an das „Starinnyj teatr“, dass Evreinov nicht nur zeigen wollte, wie man damals Theater gespielt, sondern wie man es gesehen habe, und zwar mit allen Sinnen – als ganz „unmittelbare Wahrnehmung“ des Geschehens (Stark 1922, 19).

Die von Evreinov konzipierten Rekonstruktionen der Situationen des Zuschauens vergegenwärtigen historische Momente des Zuschauens. Sie machen nicht aus Zuschauern Akteure, wie das seit den 1910er Jahren im Theater immer häufiger anzutreffen war, u.a. bei Vsevolod Mejerchol'd, sondern sie erforschen vielmehr das Zuschauen selbst. Sie erforschen die Situationen und die Aktivitäten des Zuschauens und beim Zuschauen. Im russischen Theater, so ließe sich zunächst schlussfolgern, beginnt das Interesse für Reenactments nicht als ein Verwandlungsbegehren von Zuschauern in Akteure, sondern als eine Erforschung des Zuschauens. Für Evreinov ist Zuschauen ohnehin eine anthropologische Grundform von Erkenntnis, die sich nicht in einer Gegenüberstellung von Zuschauen und Handeln auflösen lässt. Jeder Handelnde ist im Moment seines Handelns immer auch ein Zuschauender, der sowohl die Situation als auch sich selbst in der Situation beobachten kann. Jeder Zuschauer handelt umgekehrt im Moment des Zuschauens, auch wenn es ein unsichtbares, vielleicht erst im Nachhinein artikuliertes Handeln sein mag, das etwa in einer Reflexion oder Interpretation des Gesehenen besteht.

Obwohl also Evreinov in den 1910er Jahren Theater-Reenactments konzipiert, in denen es vor allem um eine Reinszenierung der Erfahrungen des Zuschauens geht, ist sein berühmt gewordenes Reenactment *Die Einnahme des Winterpalais* von 1920 völlig anders angelegt: 1920 bekommt Evreinov den kulturpolitischen Auftrag, für die Petrograder Bevölkerung die Erstürmung des Winterpalais, also den offiziellen Beginn der Oktoberrevolution von 1917, zum dritten Jahrestag in einem großen Spektakel, für das ein riesiges Budget und neueste Technik zur Verfügung gestellt wurde, zu reinszenieren.

Für Evreinov beginnt mit diesem Auftrag eine völlig neue Möglichkeit, Theater zu machen, ein Theater, das historisches „Originalmaterial für die schöpferische Arbeit bei der Regie“ („original'nyj material dlja režisserskogo tvorčestva“) nutzt.<sup>11</sup> Für die historische Rekonstruktion der Einnahme des Winter-

<sup>11</sup> Hier muss kurz angemerkt werden, dass die *Einnahme des Winterpalais* nicht die erste Massenszenierung war, aber die erste, mit dem deutlichen Charakter einer teilweisen Reinszenierung. Die Massenschauspiele wurden in der am 15.12. 1919 gegründeten Sektion Massenschauspiele in der Kulturabteilung des Narkompros in Auftrag gegeben. Die



palais bestand das Problem allerdings darin, dass das Ereignis selbst gar nicht stattgefunden hatte, zumindest nicht so, wie es die nachrevolutionäre Geschichtsschreibung behauptete. Mit 10.000 Statisten/Akteuren sollte Evreinov reinszenieren, was historisch von einigen wenigen Akteuren unbeobachtet durchgeführt worden war. Evreinov befand sich also in dem Dilemma, etwas historisch-künstlerisch rekonstruieren zu sollen, das es nicht gab, das vielmehr nur im politisch Imaginären existierte.<sup>12</sup> Er bekam gewissermaßen den staatlichen Auftrag zur Theatralisierung von Geschichte. Paech schreibt dazu, dass eine „gültige Interpretation der Revolutionsereignisse mit den Mitteln des Theaters“ geschaffen werden sollte (Paech 1974, 331). Evreinov schreibt zu diesem Umgang mit den historischen Fakten übrigens nichts, auch das unveröffentlichte Manuskript *Einnahme des Winterpalais (Vzjatie zimnego dworca)* setzt sich in keinsten Weise mit dem historischen Ereignis selbst auseinander.

Evreinov löste das Problem, indem er versuchte, das Spektakel möglichst theatral erscheinen zu lassen. Er macht eine Rekonstruktion der historischen Ereignisse um den Sturm herum auf zwei verschiedenen Bühnen, den Sturm selbst allerdings, die Schlüsselszene, konzipierte er eher als Reenactment, als Bühnen dienten die historischen Stätten selbst. Die beiden Theater-Bühnen

---

Funktion all dieser Massenschauspiele war die eines Gedenkens an die Revolution und an andere wichtige vorrevolutionäre Ereignisse. Zuerst wurden vor allem Ereignisse ‚reinszeniert‘, die zur historisch gewordenen Revolutionsgeschichte gehörten und die Zuschauer Schritt für Schritt zu Beteiligten machen sollten. Am 1.5.1920 (am Tag der Arbeit) wurde in Petrograd das *Mysterium der befreiten Arbeit* in den Kolonaden der ehemaligen Fondsbörse aufgeführt; am 19.07.1920 wurde dann ein weiteres Massenschauspiel veranstaltet mit dem Titel *Zur Weltkommune* (Regie führte: Sergej Radlov, ein eher zweitrangiger Futurist). Das Ziel war die Darstellung der Revolutionsgeschichte der Arbeiterklasse von 1848 bis zur Gegenwart. Zentral war dabei eine Dichotomie – oben/unten. Hier wird bereits damit gearbeitet, dass die Zuschauer in den Schauplatz der Handlung einbezogen werden mit dem Zweck, die symbolische Darstellung der Ereignisse zugunsten einer Erlebnisillusion aufzugeben. Dies passiert vor allem dadurch, dass nun auch an die räumliche Einbeziehung der Zuschauer gedacht wird. Der Zuschauerraum wird zum Handlungsraum. Vgl. Paech 1974, S. 330ff.

<sup>12</sup> Vgl. auch Corney 2004. Ein paar Fakten: In der Nacht zum 25. Oktober/7. November 1917 nehmen Truppenteile strategische Punkte (Waffenkammer, Telegraphenstation, Nationalbank, sämtliche Neva-Brücken, die fünf Bahnhöfe) der Stadt ein. Am nächsten Tag erkannte Ministerpräsident Kerenskij den Ernst der Lage und setzte sich zu den loyalen Truppen der Nordfront ab. Im Unterschied zur Version der sowjetischen Geschichtsschreibung weiß man heute, dass das Winterpalais kaum verteidigt wurde: Nur ein Dutzend Offizierschüler, einige Kosaken sowie ein Trupp bewaffneter Frauen, das sogenannte Todesbataillon standen dort bereit. Die Provisorische Regierung im Winterpalais war nur noch durch wenige Minister vertreten, u.a. durch den parteilosen Außenministers Michail Tereščenko, und hatte bereits kapituliert aufgrund ihrer Unterlegenheit. Als in der Nacht zum 8. November ein paar Rotgardisten und Matrosen durch das Hauptportal marschierten, fielen nur wenige Schüsse, die Minister warteten in einem Kabinett der 2. Etage auf ihre Verhaftung. Man weiß auch, dass der Panzerkreuzer Avrora nie auf das Palais gefeuert hat, sondern nur einen Signalgeschoss abgegeben hat.



standen auf der gegenüberliegenden Seite des Winterpalais, links und rechts neben dem Triumphbogen des Generalstabsgebäudes. Sie waren riesig, Evreinov spricht von 40 Metern Länge pro Bühne. Eine Bühne war weiß, eine rot. Auf der weißen, luxuriös ausgestatteten Bühne wurden Szenen der Provisorischen Regierung dargestellt. Die rote Bühne war wie eine Fabrik aufgebaut. Dort zeigte man: „Heroische Handlungen zur Vorbereitung des proletarischen Kampfes“ (Evreinov, o. D., 3), wobei die Arbeiter und Bauern erst noch völlig unorganisiert waren, sich dann aber in Kollektiven formierten. Auf der weißen Bühne war es umgekehrt, die anfängliche Ordnung mündete im Chaos. Augenzeugen und Kollege Platon Kerzencev berichtet:

Das Massenschauspiel beginnt mit einem Kanonenschuss, Fanfaren und Musik des 500 Mann starken Orchesters, während die Bühne vor dem Palais sichtbar wird. Eine satirische „Kerenskiade“ zeigt die kriegslüsterne Bourgeoisie, die mit Würdenträgern und Bankiers für die Verlängerung des Krieges verhandelt. Kerenskij schwenkt ein rosa Fähnchen, eine misstönende Marseillaise ist zu hören, die von Fabriksirenen, Hammerschlägen etc. unterbrochen wird. Die rote Bühne wird sichtbar, einzelne Gruppen von Arbeitern schließen sich zusammen, die Internationale erklingt leise, die Arbeiter blicken in die Finsternis und die Rufe: „Lenin, Lenin“ rollen über die Estrade. Während sich die Arbeiter organisieren, schwindet die Geschlossenheit der Weißen.  
(Kerzencev 1922, 210)

Das Ganze kulminierte in der Attackenszene, der Erstürmung des Palastes, die auf dem Platz selbst stattfindet. Beteiligt sind daran ca. 300 Statisten, die als Matrosen und Rotarmisten agieren. Sie kommen durch den Triumphbogen und laufen auf das Winterpalais zu. Bei der Attacke wird das Licht auf den beiden Bühnen gelöscht und die Aufmerksamkeit auf den Palast gelenkt, die Beletage wird ganz erleuchtet. (Abb. 3, 4)



К. Зинкевич/Петербург, 26 сентября 1917 г.  
Фот. И. Кобзак



Am Schluss marschierten schließlich 400 Kavalleristen und 1500 Matrosen zu einer Parade auf, die bereits als Gedenkfest an die Revolution gedacht war. Zur Reinszenierung gehörte also am Schluss schon die Inszenierung des Erinnerungsaktes an das Ereignis dazu. Der Jubel am Ende konnte so sowohl dem historischen Ereignis als auch dem Theaterereignis gelten, beide Ereignisse verschmelzen am Schluss zu einem. Im Unterschied jedoch zum eingangs problematisierten Klatschen gehört das Jubilieren zur Konzeption des Stücks bereits dazu.

Bei Evreinov wird einerseits der Zuschauer zum Akteur, das Spektakel selbst hat aber auch Zuschauer (zum Teil werden 100.000 Zuschauer genannt). Die Entdeckung des Zuschauers als Akteur lässt sich im postrevolutionären Theater auch als Umsetzung der politischen Forderung zur Mobilisierung der Masse in der künftigen Diktatur des Proletariats interpretieren. Auch Evreinov nutzt diesen historischen Moment, um sein eigenes Theaterkonzept politisch zu aktualisieren. Zu Beginn einer der zahlreichen Proben hält Evreinov vor allen Akteuren eine Rede:

Die Zeit der Statisten ist vorbei. Erinnert Euch daran, Genossen, dass Ihr ganz und gar keine Statisten seid. Ihr seid Künstler. Ihr seid Künstler, möglicherweise noch bedeutendere Künstler als diejenigen des alten Theaters. Ihr seid Teil eines kollektiven Künstlers. Aus (der Gestalt) und Erinnerung Eurer Erlebnisse entsteht der neue Effekt der neuen theatralen Handlung. (Evreinov o.D., 13)<sup>13</sup>

Evreinov will also aus Zuschauern Akteure machen, die nicht nur Theaterakteure sind, sondern zugleich politische Akteure. Sie sind politische Akteure in dem Sinn, dass in der neuen Gesellschaft niemand mehr in der Position des Zuschauers verharren, sondern jeder politisch aktiv werden soll. Darüber hinaus will er die alten Akteure, die ‚Zeugen‘ des revolutionären Sturms auf das Winterpalais, das Ereignis in der Wiederholung noch einmal erleben lassen. Evreinov berichtet in seinen Erinnerungen, dass unter denjenigen, die in der Nachstellung auf das Palais stürmten, solche waren, die 1917 am Sturm auf das Winterpalais bereits teilgenommen hatten oder die damals als Personal der Kerenskij-Regierung im Winterpalais arbeiteten. Auf der weißen Bühne sollen zudem Invaliden des imperialistischen Krieges teilgenommen haben (vgl. auch Schlögel 1988, 364).

Die wenigen Zeugen der Revolution hatten eine wichtige Funktion: Sie sollten das theatrale Ereignis so beglaubigen, dass die Zeugen der theatralen

<sup>13</sup> „Время статистов прошло. Помните товарищи, что вы вовсе не статисты. Вы артисты. Вы артисты, быть может, еще более ценные чем артисты старых театральных навыков. Вы части коллективного артиста. От (сложения и) упоминания ваших переживания получается новый эффект нового театрального действия...“ (Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen aus dem Russischen von der Autorin).

Veranstaltung auch zu Zeugen am historischen Ereignis werden konnten. Der Einsatz der Zeugen machte die Inszenierung vor allem dort authentisch, wo sie von den historischen Ereignissen abwich. So konnte das theatrale Ereignis das historische Ereignis substituieren. Folgt man Evreinovs Theatertheorie, so könnte ein solcher Schluss der Substitution tatsächlich auch konzeptionell naheliegen. 1920 verfasst Evreinov eine Art Manifest im Journal *Žizn' iskusstva* (*Das Leben der Kunst*), das den programmatischen Titel *Theatertherapie* trägt, und 1923 veröffentlicht er in seinem Text *O novoj maske* (*Über die neue Maske*) einige Beispiele für eine angewandte Theatertherapie.

Theatertherapie meint bei Evreinov, dass der Mensch durch das Theater-spielen im Alltag aus seinem gewohnten Leben herausgerissen werde und dadurch eine Verwandlung erleben kann, die eine therapeutische Wirkung hat. Das Theater könne jene Situationen, die der Mensch im realen Leben nicht erleben konnte, ersetzen. Damit entwickelt Evreinov eine Therapie, die nicht wie bei Freud auf Wiederholung, sondern auf Substitution basiert. Während Freud dem Patienten in der Hypnose oder der *talking cure* erlauben wollte, „einen der heißesten Wünsche der Menschheit“ zu erfüllen, nämlich „etwas zweimal tun zu dürfen“ (Freud 1987, 193), also im Grunde ein therapeutisches imaginäres Reenactment zu vollziehen, wird Evreinovs Therapiekonzept allein durch die Möglichkeit zur Verwandlung durch den ausgelebten Instinkt zum Theater-Spielen erreicht. Zudem ist Evreinovs Therapie nicht passiv, sie findet nicht durch Imagination oder durch sprachliche Abreaktion statt, sondern ist eine *acting cure*. Die Evreinovsche Theatertherapie richtet sich deshalb nicht wie bei Freud auf das Begehren, etwas zweimal tun zu dürfen, sondern auf das vielleicht noch ‚heißere‘ Begehren, etwas überhaupt erleben zu dürfen, auch wenn dieses Tun nur im Spiel erfolgt. Das heißt auch, dass Evreinov gar kein Ereignis benötigte, auf das sich die ‚Rekonstruktion‘ bezieht, das Theater war aus seiner Perspektive in der Lage, die mit einem solchen Ereignis verbundenen Erlebnisse zu schaffen. Evreinovs *Einnahme des Winterpalais* hatte damit sowohl eine kollektiv wie auch individuell substituierende Funktion. Es sollte für die Akteure das historische Ereignis für die künftige kollektive Erinnerung, die die individuelle korrigiert, herstellen. Ganz in diesem Sinne schreibt Evreinov in seinen Erinnerungen, dass es darum gehe, den „erhabenen Moment“ („veličestvennyj moment“) der Geschichte in eine „authentische und erhabene Aufführung“ („podlinnoe i veličestvennoe zrelišče“) zu „übertragen“ („pere-dat“), die ihrerseits auch „historisch unvergesslich“ bleibt („istoričeski neza-byvaemyj“), und die, im Unterschied zum wiederholten Ereignis, selbst unwiederholbar sein soll (Evreinov o. D., 1). Evreinov will also ein dem historischen Ereignis nicht nur adäquates, sondern dieses eigentlich noch überhöhendes Theater-Ereignis schaffen, dessen Erinnerungswürdigkeit die des historischen Ereignisses übertrifft. Während also die Theaterzeugen durch das Theater zu

Zeitzeugen werden sollten, das historische Ereignis durch das Theater erleben sollten, wurden die Zeitzeugen im Unterschied dazu der Freudschen Wiederholungstherapie ausgesetzt, und zwar einer, die das historische Ereignis mithilfe des Theaters ‚heilt‘. Auch die Zeitzeugen sollten die Möglichkeit bekommen, das Ereignis so durchzuspielen, wie es das kollektive Gedächtnis künftig von ihnen verlangen wird. Das historische Nichtereignis wurde quasi durch das Theater für die, die es nur aus der Überlieferung kannten, in eigenes Erleben verwandelt und für die anderen, die es bereits erlebt hatten, repariert.

Wie wichtig die ‚Reparatur‘ des Nichtereignisses durch das Theater für die sowjetische Geschichtsschreibung war, zeigt sich daran, dass Bilder des Theaterereignisses ab 1925 als historisches Dokument kursierten. Diese konnten sogar verbreitet werden, ohne dass das Theaterereignis dabei geleugnet werden musste. Denn Bilder der Attacke konnten künftig als historische Dokumente des Sturmes verwendet werden und Bilder der Bühnen als Beleg für ein großartiges postrevolutionäres Massentheater. Dabei ist auffällig, dass die Attackenszene immer aus der Perspektive eines Beobachters aufgenommen worden ist, der in Richtung Palais sieht und die Bühnen in seinem Rücken hat. Das heisst, dass man die Bühnen auf den Fotos der Attackenszene nie sieht.

Besonders deutlich wird die Inanspruchnahme der Attacke als historisches Dokument in dem von Leonid Volkov-Lannit 1971 herausgegebenen Buch mit dem unfreiwillig komischen Titel *Istorija pišetsja ob'ektivom* (Geschichte wird mit dem Objektiv geschrieben).<sup>14</sup> In diesem Band wird ein Foto aus Evreinovs Attackenszene als historisches Dokument beschrieben und zwar so, dass sogar dessen ästhetische Qualität als Ausdruck von Dokumentarizität gilt:

Die Fotogeschichtsschreibung des Großen Oktober beginnt mit einer historischen Fotodokument-Rarität, die auf den 26. Oktober 1917 datiert ist. Genau nach einem halben Jahrhundert wurde diese in Vergrößerung auf der Jubiläumsfotoausstellung der VDNCH „50 Jahre Oktoberrevolution“ präsentiert. Schauen wir auf die Aufnahme. Von einem erhöhten Standpunkt aus gemacht, erfasst sie das ganze Panorama des Platzes vor

<sup>14</sup> Dass Reenactments, theatrale, filmisch-theatrale, als Ersatz für die Bilderlosigkeit des historischen Ereignisses (freilich nicht für das Ereignis selbst) inszeniert worden sind, ist übrigens keine Erfindung der Kulturpolitiker der Sowjetunion. Bereits in der Presseberichterstattung über den Russisch-Japanischen Krieg (1904/05) kam es zur Inszenierung von Reenactments. Der Grund: Die Japaner erlaubten nur Zeichnungen, Russen gestatteten keine Bilder. Hughes Laurent, französischer Filmarchitekt, schreibt in seinen Erinnerungen von 1957: „In jenen Tagen war die grosse Neuigkeit der Russisch-japanische Krieg. In diesem Fall stellte man die von den Sonderberichterstatern der grossen Tageszeitungen übermittelten Meldungen nach. [...] Die kleinen Erdhügel bei Montreuil, wo Sand abgebaut wurde, waren an manchen Tagen mit hundert bis hundertfünfzig Statisten bevölkert, die als russische und japanische Soldaten ausgestattet waren. Absolut unwahrscheinliche Kostüme. Gelegentlich sägten wir Profile aus, die im Gegenlicht aufgenommen und mit Gebüsch drapiert als Silhouetten von Pagoden erhalten mussten.“ Vgl. Zischler / Danus 2008, 58.

dem Winterpalais in Petrograd. Auf dem hinteren Teil des Bildes ist das Winterpalais. Im Vordergrund ein Trupp bewaffneter Soldaten, der auf das Palais zuläuft. Zuvorderst überdacht sie ein Panzerwagen. Ein anderes Fahrzeug hat sich bereits dem Palast genähert und eine Qualmwolke hinter sich gelassen.

Das Foto ist einzigartig ausdrucksstark. Es berührt durch seine Authentizität. Dabei zeichnet es sich durch eine solche kompositorische Vollen- dung aus, dass sogar Zweifel an seiner Dokumentarizität aufgekommen sind. Einige hielten die Aufnahme – im besten Fall – für ein Standbild aus dem Film *Oktober* von Sergej Ėjzenštejn, mit anderen Worten für eine talentierte Inszenierung. Tatsächlich gibt es in der bemerkenswerten Arbeit unseres herausragenden Regisseurs einige Filmkader, die genau die Komposition und den Stil historischer Archivaufnahmen wiederholen. Zu diesen gehört auch jenes zur Quelle gewordene Foto. (Volkov-Lannit 1971, 64)<sup>15</sup>

Die rhetorische Leistung des Verfassers ist bemerkenswert. Er nimmt quasi, wie bei der Figur der argumentativen Retorsion, alle Argumente, die gegen die Echtheit des Dokuments sprechen könnten, antizipierend vorweg, dreht sie um, damit sie als Argumente der Echtheit dienen können. Aus der selbst ins Spiel gebrachten „kompositorischen Vollen- dung“ des Dokuments wird nicht der Rückschluss gezogen, dass es sich um ein inszeniertes Foto handeln könnte. Vielmehr dient das kompositorisch vollendete Dokument nachfolgend als Inspiration für künstlerische Inszenierungen, genannt wird Ėjzenštejn, die sich an der Ästhetik des historischen Dokuments orientieren. Im weiteren Verlauf des Textes wird darauf hingewiesen, dass das Dokument bereits 1922 zur 5-Jahres-Feier des Sturms als historisches Dokument in einem Sammelband *5 Jahre Sowjetmacht (5 let vlasti Sovetov)* abgedruckt und also bereits 5 Jahre vor dem Dreh von Ėjzenštejns *Oktober* existierte. Auf Ėjzenštejns *Oktober* wird verwiesen, weil immer wieder angenommen worden ist, dass das besagte Foto aus Ėjzenštejns Filmmaterialien stammt. Mit dieser kruden Argumentation wird die Echtheit bewiesen, Evreinovs Inszenierung wird gar nicht erwähnt. Zur

<sup>15</sup> „Фотолетопись Великого Октября начинается с редчайшего исторического фотодокумента, датированного 26 октября 1917 года. Ровно через полвека его экспонировали в увеличении на юбилейной фотовыставке ВДНХ «50 лет Октябрьской революции». Вглядимся в снимок. Сделанный с верхней точки, он охватывает всю панораму Дворцовой площади Петрограда. На заднем плане кадра – здание Зимнего. На переднем – отряд идущих к нему вооруженных солдат. Впереди их прикрывает броневик. Другая машина уже приблизилась к дворцу и оставила за собой облако дыма.... Фотография на редкость выразительна. Она волнует своей достоверностью. При этом отличается такой композиционной законченностью, что даже вызвала сомнение в ее документальности. Некоторые считали снимок, в лучшем случае, кинокадром из фильма С. Эйзенштейна „Октябрь“, иначе говоря, талантливой инсценировкой. Действительно, в замечательной работе нашего выдающегося кинорежиссера немало кадров, точно повторяющих композицию и стиль архивных фотодокументов. К ним относится и этот, ставший первоисточником.“

weiteren Verifizierung des Fotos als Dokument wird der maßgebliche Zeuge, also der Fotograf, gebeten, die Umstände seiner Aufnahme darzulegen. Bei diesem Fotografen handelt es sich um I.S. Kobozev, der noch für weitere Aufnahmen im Kontext des Sturms verantwortlich gemacht wird. Den Moment der Aufnahme schildert er nüchtern: Er sei den Nevskij entlang gegangen, Menschen waren ungewöhnlich wenig zu sehen, dann kam er auf den Platz, habe einen Standort ausgewählt und das Foto gemacht. In den sowjetischen Sammelbänden, die von Evreinovs Masseninszenierung Fotografien publizieren, werden vor allem die Bühnen gezeigt, also stets die theatrale Inszenierung und nicht das Reenactment. Man könnte auch sagen, die Bilder der Attackenszene werden, bis auf eine mir bekannte Ausnahme<sup>16</sup>, offiziell nie mit dem Theaterereignis in Verbindung gebracht. So auch im 1986 publizierten Band *Agitacionno-massovoe iskusstvo (Massen-Agitations-Kunst)*.<sup>17</sup> Im dokumentarischen Film-Überblick über das sowjetische Theater: *Die Formierung des sowjetischen Theaters: Kino-Zeugnisse der Epoche (Stanovlenie sovetskogo teatra. Kino-svidetel'stva epochi)*, in der also das Kino zum Theaterzeugen wird, gibt es auch eine sechsminütige Zusammenfassung der Evreinovschen *Einnahme des Winterpalais*. Allerdings ist das Filmmaterial so erzählt, dass historische und theatrale Ereignisse ineinandergeschoben werden. Die theatralen Ereignisse der *Einnahme* werden durch Zwischentitel historisiert, so als habe es sich tatsächlich so zugetragen, wie es uns gezeigt wird. Zudem ist die Kamera immer bei den Akteuren, was einen Überblick über das Spektakel unmöglich macht.<sup>18</sup> Auch die Szene des Sturms ist aus Normalsicht gefilmt, d.h. man sieht den Sturm nie ganz. Dennoch wird deutlich, dass die Szene aus dem Foto tatsächlich aus Evreinovs Inszenierung stammt. Beim Sturm ist der Platz vor dem Palais leer, die Zuschauer wie auch die Bühnen befinden sich auf der Rückseite und werden von der Filmkamera und dem Fotoapparat nicht erfasst. (Abb. 5, 6, 7, 8)

<sup>16</sup> Die Ausnahme bildet René Fülöp-Millers Foto in *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926, 151. Dort ist die Sturmszene Teil des Theaters, zudem weicht das Foto minimal von den anderen ab. Auf ihm ist zusätzlich ein Gerüst zu sehen, das bei allen anderen Aufnahmen fehlt.

<sup>17</sup> Vgl. *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv*, 1984, Bd. 2, Abb. 194-200; King, 1997, S. 32. Nur David King schreibt, dass es keine Fotos oder Filmaufnahmen vom historischen Ereignis gebe. Nur in etwa korrekt jedoch sind seine Angaben zum Foto selbst, er erwähnt, dass jährlich Reinszenierungen der *Einnahme des Winterpalais* stattgefunden hätten und dass das Foto wohl aus einer dieser Inszenierungen stamme.

<sup>18</sup> Für den Hinweis danke ich Barbara Wurm. Genauere Angaben zu dem Filmdokument sind im Dokument selbst nicht enthalten (Jahr, Regisseur). Es handelt sich um einen Überblick über Aufführungen zu Beginn der Sowjetunion.





Abb. 5 Sturm auf den Winterpalast. Lannit



Abb. 6 Sturm auf den Winterpalast. King

Abb. 7 Sturm auf den Winterpalast  
Stanovlenie sovetskogo teatra

Abb. 8 Sturm auf den Winterpalast

Bei Evreinovs Attackenszene haben wir es tatsächlich mit einem Reenactment zu tun, das, um möglichst authentisch zu wirken, die Momente des Darstellens, Spielens etc. zugunsten seiner Dokumentarizität zurückdrängt. Es muss, um Reenactment zu sein, möglichst wenig Theater sein. Evreinovs *Einnahme des Winterpalais* ist nur dort theatral, wo es um die Kontextualisierung der Ereignisse geht, der Sturm selbst wird als historische Rekonstruktion inszeniert. Gerade in dieser Gegenüberstellung erscheint die Rekonstruktion des historischen Ereignisses, des Sturms, authentisch. Und dennoch bleibt sie Teil einer theatralen Gesamtkomposition, bei der es Evreinov nicht darum ging, etwas vor Augen zu stellen, das der totalen Realitätsillusion dient. So sollten auch die Teilnehmer nicht zu Zeitzeugen der historischen Ereignisse gemacht werden, sondern zu Zeitzeugen des Theaterereignisses, das in der Lage ist, das historische Ereignis in ein neues Ereignis zu verwandeln. Für Evreinov kann das Theater bzw. die Theatralität mit ihrer Kraft der Verwandlung Erlebnisse

herbeiführen und Gefühle evozieren, die ebenso real sind, wie jene, die man beim Durchleben eines historischen Ereignisses gehabt haben kann. Evreinovs theatrale Überhöhung des Beginns der russischen Revolution wird also selbst zu einem Zeit-Zeugnis, einem falschem der Revolution und einem ‚echten‘ der Verwandlungskraft des Theaters.

#### 4. Die Emanzipation des Zeugen

Im Unterschied zu Evreinovs Idee der Theatralisierung von Geschichte, die der sowjetischen Kulturpolitik als Bebilderung des kollektiven Gedächtnisses gedient hat, arbeiten Milo Rau und das IIPM mit einem völlig anderen Interesse am Reenactment. Während bei Evreinov das Reenactment die Funktion hat, das historische Ereignis zu ersetzen und als würdiges erinnerbar zu machen, ist für Rau das mediale Ereignis der Ausgangspunkt für das Reenactment. Rau geht es vor allem um eine erforschende Rekonstruktion des historischen Ereignisses anhand bzw. jenseits des Medienmaterials. Während Evreinov mit dem Reenactment das Ereignis erst herstellt, also ein Simulakrum im Sinne Baudrillards schafft, geht es Rau um die Rekonstruktion der Ereignisses aus wissenschaftlich-künstlerischer Sicht im Sinne von Barthes. Bei der Kopie ohne Original (Baudrillard) wird der Zuschauer zum Akteur, der Theaterzeuge zum Zeitzeugen. Bei Rau dient das Reenactment nicht der Aktivierung des Zuschauers, sondern der Reflexion seiner historischen und aktuellen Position. Bei Evreinov wird der Zuschauer manipuliert, bei Rau soll er seine Manipulierbarkeit erleben. Man könnte Letzteres auch als eine Emanzipation des Zuschauers bezeichnen, die im Moment der Bewusstmachung seiner Involvierung in die historischen Ereignisse als Zuschauer passiert. Man könnte den Moment auch eine Emanzipation des Zeugen nennen, einen Moment, in dem sich ein Zuschauer darüber im Klaren wird, w i e er zum Zeugen gemacht wurde. Mit Emanzipation ist also gemeint, dass der Moment der Bewusstwerdung der eigenen Rolle als Zuschauer und Zeuge dazu führt, den Zuschauer in die Eigenständigkeit zu entlassen.<sup>19</sup> Damit ist auch eine andere Idee von Emanzipation aufgerufen als jene, die in Rancières Modell skizziert wurde. Für Rancière geht es vor allem darum, die Vorannahme, „Zuschauer zu sein bedeutet, zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der Aktion getrennt zu sein“ (Rancière 2010, 12) zu widerlegen, indem er auch das übliche Zuschauen im Theater, ‚passiv‘ und separiert im Zuschauersaal, als Aktivität anerkennen will. Damit verbunden ist eine grundsätzliche Dekonstruktion der Gegensätzlichkeit von Sehen und Handeln. Sehen, so sein Resümee, sei eine Handlung, die die Verteilung der Position bestätigt oder verändert. Auch distanzierte Zuschauer seien

<sup>19</sup> Lat.: *emancipare*: einen „Sklaven oder erwachsenen Sohn“ aus dem *mancipium*, der „feierlichen Eigentumserwerbung durch Handauflegen“, in die Eigenständigkeit zu entlassen.

aktive Interpreten des Schauspiels. Rancière vergleicht in seinem Essay das Verhältnis von Zuschauer und Akteur mit dem vom Lehrer und Schüler. Für das Lehrer-Schüler-Verhältnis so Rancière gebe es dem französischen Pädagogen Jean Joseph Jacotot folgend zwei Modelle, das eine Modell, das der Verdummung, sagt aus, dass der Lehrer dem Schüler beibringen möchte, was er selbst weiß. Dies könne er nur, indem er zwischen sich und dem Schüler einen Graben oder eine Rampe errichtet, die dem Schüler sagt, dass er nie die Position des Lehrers einnehmen könne, sondern sich diesem nur annähern könne. Die zweite Pädagogik wäre die der Emanzipation des Schülers, wobei die Emanzipation eine ist, die der Lehrer ermöglicht, indem er dem Schüler nicht beibringt, was dieser noch nicht weiß, sondern indem er mit dem Schüler gemeinsam in Wissensgebiete vordringt, die er selbst noch nicht kennt. In diesem Modell wäre eine Rampe überflüssig. Rancière schreibt über das erste Modell der Verdummung zusammenfassend: „Was der Schüler lernen muss, ist, was der Lehrer ihn lehrt“. Und bezogen auf das Theater: „Was der Zuschauer sehen soll, ist das, was der Regisseur ihn sehen lässt“ (ebd., 24). Es handelt sich um ein Übertragungsmodell nach der Logik von Ursache und Wirkung, im Grunde um das Modell der Rhetorik, dem auch die *evidentia* folgt. Während umgekehrt im Emanzipationsmodell der „Schüler vom Lehrmeister etwas lernt, was dieser selbst nicht weiß“ (ebd.).

Überträgt man dieses Verhältnis wiederum auf die Situation von Akteuren und Zuschauern, eigentlich überträgt Rancière sie auf das Verhältnis von Autor/Regisseur und Zuschauer, dann steht das Stück, das Kunstwerk, das der eine macht und der andere sieht, zwischen ihnen als eines, das keinem von beiden ganz gehört und von keinem von beiden ganz erfasst werden kann. Nun könnte man sich gewiss fragen, ob das Modell der Emanzipation nicht etwas zynisch ist, ob es nicht von vornherein weiß, dass es ein übertragungsfreies oder rampenloses Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler überhaupt nicht geben kann. Wäre es nicht im Sinne der Emanzipation zu sagen: Ich bin dein Lehrer, ich will mein Wissen nicht auf dich übertragen, aber dennoch wird dies passieren und ich kann mich mit dir auch nicht auf eine Stufe stellen, weil sogar mein Nichtwissen von impliziten Techniken weiß, sich Wissen anzueignen, von denen du noch nichts wissen kannst. Wäre es nicht ebenso heuchlerisch gegenüber dem Zuschauer zu behaupten, die Rampe zwischen ihm und den Akteuren bzw. dem Autor/Regisseur sei erledigt? Auch wenn das Stück keinem von beiden ganz gehört, nicht dem Zuschauer und nicht den Machern, wird der Zuschauer wie auch sein aktives Sehen und Interpretieren vom Stück aus immer präfiguriert. Der Zuschauer wird immer manipuliert, sowohl im epischen Theater bei Brecht als auch in einem Theater nach dem emanzipatorischen Modell von Jacotot. Das Sehen des Zuschauers ist immer Teil der Inszenierung. Reenactments wie das von Rau geben dem Zuschauer vielmehr die Möglichkeit,

auch aus der Distanz seine Involvierung und mögliche Manipuliertheit zu erleben, sie wollen Manipulation nicht abschaffen und leugnen diese auch nicht. Sie wollen sie vielmehr erforschen. Am deutlichsten wird dies im Reenactment *Hate Radio*, in dem Rau eine Sendung des Radiosenders RTLm aus Ruanda nachgestellt hat. Die Nachstellung will zeigen, wie die Mitarbeiter des Senders den Völkermord der Hutu an den Tutsi mit Pop-Musik, Sportreportagen, Witzen, Denunziations- und Mordaufrufen aktiv verbal vorbereitet haben. Der Zuschauer ist nicht nur Zuschauer des Reenactments, sondern er wird genau als jener Zuhörer des Radiosenders konzipiert, der in Ruanda verbal manipuliert werden sollte.

Emanzipation würde konsequenterweise bedeuten, sich dies bewusst zu machen und die mediale und performative Präfiguration anzuerkennen. Warum also sollte sich das Theater von manipulativen Techniken befreien, wenn es doch einen Zuschauer hat, der in der Lage ist, mit und trotz dieser Manipulation sein Sehen zu hinterfragen. Erst dann kann der Zuschauer auch seine Inanspruchnahme als sekundärer Zeuge begreifen. Reenactments wie das von Rau machen genau dies deutlich, sie koppeln die Frage von sekundärer Zeugenschaft an die mediale Präfiguration des Zuschauers und Zuhörers.

## L i t e r a t u r

- Agamben G. 2003. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M.
- Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Materialy i dokumenty 1917-1932*, Hg. Vladimir P. Tolstoj u.a., Moskva, 1984.
- Arns I. (Hg.) 2007. *History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*, Frankfurt a.M.
- Barthes R. 1966. „Die strukturalistische Tätigkeit“, *Kursbuch* 5. Mai, 190-196.
- Brecht B. 1993. „Politische Theorie des V-Effekts auf dem Theater“, ders., *Werke. Schriften 2. Schriften 1933-1942, Teil 1*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von W. Hecht/ J. Knopf/ W. Mittenzwei/ K.-D. Müller, Bd. XXII/1, Berlin/Weimar, 218-219.
- Cicero M.T. 1872. *Vom Redner*, Zweites Buch, in der Übersetzung von Raphael Kühner, Stuttgart.
- Corney F. C. 2004. *Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*, Cornell.
- Čubarov I. 2005. „„Teatralizacija žizni“ rukovodstvom N.N. Evreinova (1920 god)“, *Sovetskaja vlast' i media*, Hg. Chans Gjunter (Hans Günther) / Sabine Chënsgen (Sabine Hänsgen), Sankt-Peterburg, 281-295.
- Džurova T. 2010. *Koncepcija teatral'nosti v tvorčestve N.N. Evreinova*, Sankt Peterburg.

- Evreinov N. 2002. „Teatr kak takovoj“, ders., *Demon teatral'nosti*, Moskva, Sankt-Peterburg, 31-96.
- Evreinov N. 2002. „Teatr dlja sebja“, ders., *Demon teatral'nosti*, Moskva, Sankt-Peterburg 2002, 115-406.
- Evreinov N. 1922. „Metod chudožestvennoj rekonstrukcii teatral'nych postanovok“, ders., *Teatral'nye novacii*, Petrograd, Seitenzahlen fehlen
- Evreinov N. 1920. „Teatroterapija. Quasi – paradox“, *Žizn' iskusstva*, 578, 579/Okt., 1
- Evreinov N. o.D. *Vzjatje zimmego dvorca. Vozpomnanija ob inscenirovke, v oznamenovanie 3-ej godovščiny Oktjabr'skoj revolucii*, Typoskript, RGALI, Fond 982 (N.N. Evreinov), op. 1, ed. chr. 51.
- Fischer-Lichte E. 1997. *Die Entdeckung des Zuschauers*, Tübingen/Basel.
- Freud S. 1987. „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“, ders., *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*. Nachtragsband, Frankfurt a.M., 81-95.
- Kemman A. 1996. „Evidentia, Evidenz“, Ueding G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 3, Tübingen, 33-47.
- Keržencev P. 1922. *Das schöpferische Theater*, Hamburg.
- King D. 1997. *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, mit einem Vorwort von St. F. Cohen, Hamburg.
- Krämer S. / Schmidt, S. / Voges R. (Hg.) 2011. *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur*, Band V, Tübingen/Basel, 93-115.
- Lukanitschewa S. 2009. „Sehnsucht nach Theatralität. Die künstlerisch-rekonstruktive Methode von Nikolaj Evreinov und ihre Realisierung am Petersburger Starinnyj Teatr“, Hulfeld St. / Peter B. (Hg.), *Maske und Kothurn*, Heft1-2, Wien, 73-81.
- Otto U. 2011. „Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur“, *Schauspielen Heute*, Hg.. J. Roselt u. Ch. Weiler, Bielefeld, 185-202.
- Otto, U. 2010. „Krieg von Gestern. Die Verkörperung von Geschichtsbildern im Reenactment“, Röttger K. (Hg.), *Orbis Pictus - Theatrum Mundi*. Tübingen, 77-88.
- Otto, U. 2010. „Gegen Vergegenwärtigung. Zur Geste und Genese des Reenactments“, Mertens M. (Hg.), *Verfahren der Vergegenwärtigung*, Tübingen, 95-110.
- Paech J. 1974. *Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Rußland 1917-1924*, Kronberg.
- Peters J. D. 2001. „Witnessing“, *Media, Culture & Society* 23, 707-723.

- Quintilian, M.F. 1975. *Institutio oratoria*, Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt.
- Platt K. 2000. „Historische und traumatische Situation. Trauma, Erfahrung und Subjekt. Reflexionen über die Motive von Zerstörung und Überleben“, Dabag M. / Kapust A. / Waldenfels B. (Hg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, München, 257-275.
- Rancière J. 2010. *Die Emanzipation des Zuschauers*, Wien.
- Rancière J. 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris.
- Rau M. 2011. „Das Reale des Simulacrums – Geschichte als Reenactment im Theater“, Sylvia Sasse im Gespräch mit Milo Rau, *novinki*: [http://www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview\\_Rau.html](http://www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Rau.html) (letzter Zugriff 12.12.2012).
- Rau M. 2010. *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*. Berlin.
- Rau M. / Kittler F. 2010. „So wird man Historiker“, Rau M (Hg.), *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*, Berlin, 143-152.
- Rokem F. 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa.City.
- Roselt J. / Otto U. (Hg.) 2012. *Nicht hier, nicht jetzt. Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld.
- Schlögel K. 1988. *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin.
- Stark È. 1922. *Starinnyj teatr*, Peterburg.
- Volkov-Lannit L. 1971. *Istorija pišetsja ob'ektivom*, Moskva.
- Weigel S. 2000. „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juristischem und biographischem Diskurs“, *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums*, Berlin, 111-136.
- Zischler H., Danius, S. 2008. *Nase für Neuigkeiten*, Wien.

**Bildnachweise**

1. Die letzten Tage der Ceausescus, Pressebilder, [http://international-institute.de/?page\\_id=1342](http://international-institute.de/?page_id=1342).
2. Die letzten Tage der Ceausescus, Filmdokumentation 2010, <http://international-institute.de/?p=21>, 30:35.
3. „Épizod ‚Zaem svobody‘ na ‚beloj ploščadke. Naverchu ‚vremennoe pravitel’stvo‘. Vnizu ‚damy‘ i ‚gospoda‘. Fotografija LGAKFD (ohne Nummer)“, in: *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Materialy i dokumenty 1917-1932*, Hg. von Vladimir P. Tolstoj u.a., Moskva 1984, Abb. 198.
4. „Scena iz inscenirovki na ‚krasnoj‘ ploščadke. LGAKFD, Nr. Gr. 41356“, in: *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Materialy i dokumenty 1917-1932*, Hg. von Vladimir P. Tolstoj u.a., Moskva 1984, Abb. 196.
5. „K Zimmemu“, in: King D. 1997. *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, mit einem Vorwort von St. F. Cohen, Hamburg, 32.
6. „K Zimmemu. Petrograd, 26. Oktjabrja 1917g., Foto I. Kobozeva“, in: Volkov-Lannit L. 1971. *Istorija pišetsja ob’ektivom*, Moskva, 68.
7. Stanovlenie sovetskogo teatra. Kinosvidetel’stva épochi, 1920, <http://www.youtube.com/watch?v=H3LYAciehes>, 11:32.
8. Stanovlenie sovetskogo teatra. Kinosvidetel’stva épochi, 1920, <http://www.youtube.com/watch?v=H3LYAciehes>, 11:33.