

## Die Gretchenfrage des Reenactments

Reenactment in Film, Theater, Bildender Kunst und Populärkultur

von Maria Muhle



Maria Muhle an der ZDOK-Konferenz in Zürich am 19. Mai 2016

Wenn man sich aus medienphilosophischer Sicht mit den Praktiken des Reenactment beschäftigt, drängt sich zunächst einmal eine globale Unterscheidung auf, die medienästhetisch rekodierbar ist: Diese Unterscheidung verläuft, grob gesagt, entlang des Gegensatzes zwischen den populärwissenschaftlichen und -kulturellen Formen der Nachstellung, die auf die Produktion von Authentizität ausgelegt sind, und den künstlerischen oder filmischen Reenactments, die hingegen eine Variation, einen Irrtum oder eine falsche Note mit inszenieren, um derart zu zeigen, dass eine authentische – und damit *unkünstlerische* – Wiederholung unmöglich ist; und dass es in jeder künstlerischen Nachstellung immer ein schöpferisches Surplus gibt, das *a posteriori* die Verhandlung von Reenactment als Kunst rechtfertigt und zugleich das konservative, totalisierende Verständnis des historiographischen Reenactments – bzw. der Geschichte *tout court* – dekonstruiert.

Den historiographischen Reenactments – und damit meine ich der Einfachheit halber v.a. populärkulturelle historiographische Schlachtenachstellungen – stehen also die künstlerischen bzw. filmischen Appropriationen dieser Nachstellungsformen entgegen, die selbst wiederum extrem vielfältige Beispiele umfassen – im Bereich der zeitgenössischen Bildenden Kunst genau so wie im Film und dies nicht nur in den derzeit populären Dokudramen, sondern eben auch in Dokumentarfilmen wie paradigmatisch bei Joshua Oppenheimer oder,

um auch ein älteres Beispiel zu nennen, in Errol Morris *The Thin Blue Line* oder ganz klassisch in Sydney Lumets *Mord im Orientexpress*. Diese Entgegensetzung wird also zumeist über einen ästhetischen Gegensatz verhandelt, der das populäre Reenactment auf die Seite einer immersiven Erfahrung stellt, die darauf abzielt, dem Zuschauer – oder Reenactor – die Möglichkeit zu eröffnen, sich mit dem historischen Spektakel zu identifizieren, während die künstlerischen und filmischen Reenactments eine Distanzierung einführen, die einen kritischen Standpunkt ermöglichen und das ideologiekritische Bewusstsein des Zuschauers hinsichtlich der Konstruktion einer konservativen, identitären Geschichte befördern soll. Eine solche Distanzierung wird meist einer dokumentarischen und damit kritischen Ästhetik zugeschrieben, die auf die Dekonstruktion von Wahrheiten abzielt und den identitären Tendenzen einer Ästhetik der Immersion, die jede Distanz aufhebt, entgegensteht.

So einfach dieser Gegensatz ist, so verkürzt ist er – aber zugleich stellt er eine hilfreiche Ausgangshypothese dar, um eine Typologie innerhalb der vielseitigen Strategien des Reenactments vorzunehmen und diese auf ihre jeweiligen Dokumentarismen zu befragen. Denn natürlich steht in dieser Verhandlung der Strategien des Reenactment zugleich immer auch die Frage auf dem Spiel, was die Formen die Dokumentarischen sind, und welche Begriffe von Dokumentarismus hier verhandelt werden. Man könnte sogar soweit gehen zu sagen, dass die Frage nach dem dokumentarischen Anspruch der Praktiken des Reenactments so etwas wie dessen «Gretchenfrage» ist, insofern hier zugleich der Status der Nachahmung thematisiert wird und deren Praktiken zwischen dem Pol der Historiographie und jenem der Kunst aufgespannt werden.<sup>1</sup> Denn insofern Reenactment *zunächst* eine historiographische Praxis bezeichnet, ist sie auf eine spezifische Art auf Wirklichkeit bezogen, d.h. in ihr wird notwendigerweise *erstens* die Frage nach dem Wahrheitsbezug verhandelt, die hier *zweitens* durch die Anschaulichkeit des Reenactments spezifiziert wird und so die Frage nach dem Erfahrungsmodus von Geschichte stellt; und insofern sie *auch* eine künstlerische Praxis bezeichnet, wird in ihr der Status von ästhetischer Unbestimmtheit oder Offenheit auf spezifische Weise verhandelt, nämlich entweder als eine von Anfang an intentional in die Wiederholung eingebaute Abweichung, oder aber als etwas, das im Vollzug eines hyper-mimetischen Reenactments *geschieht*. Auf diese letzte Unterscheidung möchte ich gleich mit ein paar Beispielen zurückkommen.

Im Folgenden soll also die allgemeine Gegenüberstellung zwischen populärkulturellen und künstlerischen Nachstellungen insofern hinterfragt werden, als sie die Praktiken des Reenactments gar zu einfach auf die Seite einer Ästhetik der Immersion stellt, und eine Ästhetik der Immersion auf die Seite einer konservativen, proto-totalitären und unkritischen Geschichtsschreibung, die Geschichte als ein sinnvolles Ganzes versteht. Auf der anderen Seite wäre es genauso verkürzt, den künstlerischen Formen der Nachstellung zu unterstellen, sie würden *qua* Distanz oder Verfremdung einen kritischen Standpunkt ermög-

---

<sup>1</sup> Für die Untersuchung konkreter populärkultureller und künstlerischer Umsetzungen von Reenactments siehe u.a. den einschlägigen Text von Sven Lütticken (2005).

lichen und derart bereits jede Variation oder Veränderung des Dargestellten in der Darstellung als Potential emanzipatorischer oder sogar politischer Intervention deuten.

Jenseits dieser beiden Möglichkeiten möchte ich im Folgenden vorschlagen, Reenactment in einem dritten Sinne zu denken, d.h. weder als Agent der historiographischen nationalen, sozialen, ethnischen Identitätsproduktion, noch als deren ideologiekritische Dekonstruktion, die der einen Wahrheit eine andere, potentiell wahrere Wahrheit entgegensetzt. Vielmehr wäre meine Intuition, eine Nachstellung zu denken, die die Exaktheit ihrer Wiederholung nicht von Anfang an zugunsten einer kritizistischen Verfremdung aufgibt, sondern vielmehr erprobt, inwiefern gerade eine genau, hyper-mimetische Nachahmung das Potential hat, Platz für jene Differenzen oder Prozesse zu schaffen, die sich im Vollzug des Reenactments ereignen.<sup>2</sup>

Bevor ich jedoch zu dieser dritten Form des Reenactments komme, möchte ich kurz einige Erläuterungen zu den historiographisch-populärkulturellen Reenactments geben sowie einen sehr kurz gehaltenen Einblick in die «Philosophie des Reenactments», so wie sie der britische Philosoph Robin George Collingwood in seinem 1946 posthum erschienenen Werk *Philosophie der Geschichte* skizziert. Wie sie bestimmt wissen, sind die populärkulturellen historiographischen Praktiken besonders im angelsächsischen Kontext verbreitet – das größte und geschichtsträchtigste Reenactment ist bekanntermaßen dasjenige der Schlacht von Gettysburg – und umfassen dabei unterschiedliche Genres mit historischen Themen – von theatralen und ‚living-history‘-Performances bis hin zu Museumsausstellungen, Fernsehsendungen, Filmen und Reiseberichten. Ihnen allen ist jedoch gemeinsam, dass sie ein Verständnis von Darstellung im Modus der Immersion voraussetzen, das, wie bereits gesagt, auf die Produktion von Identifikationsangeboten abzielt sowie die ästhetische Differenz zwischen Dargestelltem und Darstellung im Sinne einer Illusion von Authentizität zu verdecken sucht; zudem ließe sich besonders der (massen-)spektakuläre Anspruch dieser historischen Schauspiele anführen, der hier medienübergreifend sowohl für die performativen Genres des Live-Reenactments, aber eben auch für Film- und TV-Nachstellungen oder Museumsdisplays und deren Einsatz von Theaterprops, Dioramen und anderen illusionistischen Medien gilt. Von geschichtswissenschaftlicher Relevanz ist v.a. die Wahl des Gegenstands all dieser «history-themed genres»: Denn eine derartige immersiv-spektakuläre Historiographie bezieht sich notwendigerweise, so scheint es, auf eine Ereignisgeschichte, d.h. auf eine Geschichte verstanden als Abfolge großer Taten und Handlungen großer weißer Männer. Die Schlacht ist somit nicht nur aufgrund ihrer Eignung als Massenspektakel ein beliebter – oder der beliebteste – Gegenstand von Reenactments, vielmehr wird hier an

2 Vgl. hierzu auch Erika Balsoms Rede von einem digitalen Begriff von Autorschaft («digital authorship») als Gegenentwurf zum Paradigma des «author-as-originary-genius»: Der digitale Autor würde eine «purposeful unoriginality» vertreten, die hier im Sinne einer minderen Mimesis lesbar wird, die das kreative Potential des «Autors» hinterfragt. Damit geraten digitale Phänomene wie «piracy-as-authorship» (Ramon Lobato), die Vervielfachung digitaler Kopien und damit von «denaturalized, mediumless data» im Sinne der Rede der «armen Bilder» (vgl. Hito Steyerl, 2012) als mindere mimetische Techniken in den Blick (vgl. Balsom 2015).

eine historiographische Tradition angeknüpft, die bereits der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts zugrunde lag und die ein eben solches Verständnis von Geschichte als Abfolge großer Ereignisse illustriert.

Der «epistemologische Anspruch» des Reenactments ist dabei die Überzeugung, «Erfahrung erweitere das historische Verstehen», sodass hier die persönliche Erfahrung von Zuschauern und Reenactors an die Stelle von Interpretation, ein radikal subjektiver Zugang an die Stelle von Quellenforschung und historischer Dokumentation gesetzt wird. Zugleich, und hierauf verweist die Literaturwissenschaftlerin Vanessa Agnew, die sich mit Reenactment v.a. im Fernsehen beschäftigt hat, zugleich ist es also gerade der Anspruch dieser Reenactmentpraktiken, das historische Wissen zu «demokratisieren» und neue Modi historischer Darstellung zu finden, die die akademische Geschichtswissenschaft bereichern könnte – eine Bereicherung, die Agnew als den «affektiven Turn» der Geschichtswissenschaften bezeichnet (Agnew 2007). Diese affektive Geschichtswissenschaft beruhe auf einer sympathetischen Identifizierung mit der Vergangenheit, wie sie bereits der britische Philosoph Robin George Collingwood formuliert hat: Dieser affektive Bezug bringt die Vergangenheit dem zeitgenössischen Betrachter näher und macht sie in ihrer Nachstellung anschaulicher und damit verständlicher, so reinterpretiert Agnew Collingwoods Ansatz.

Doch im Gegensatz zur Geschichtswissenschaft nach dem *affektiven Turn*, aber auch zu den Reenactment-Performances der zeitgenössischen Kunst, ist das Nachstellen für Collingwood ein rein mentaler Akt, der auf der Identifikation zweier Denkakte beruht und damit keinerlei Anteil weder an der performativen Geschichte des Reenactments, noch an dessen affektivem Anspruch hat. Vielmehr schreibt Collingwood: «Die Geschichte des Denkens – und damit alle Geschichte – ist der Nachvollzug des Denkens der Vergangenheit im Geiste des Geschichtsschreibers» (Collingwood 1955, 226). Und der Anspruch, den er damit verfolgt, zielt nicht so sehr auf die Frage der Identifikation mit dem Vergangenen ab, vielmehr problematisiert er gerade den Zugang zu diesem Vergangenen, das dem Historiker entrückt und allein durch Bild- und Textdokumente zugänglich ist. Dabei scheint eine eindeutige Klärung der Quellenfrage in dem Maße erschwert zu werden, wie sich der Status des Dokumentarischen im Allgemeinen verunklart.

Das Reenactment, so könnte man nun die vorausgegangenen Bemerkungen weiterführen, tritt an, um gerade diese Problematik aufzulösen, und zwar dahingehend, dass der Abstand zwischen Ereignis und Historiker (oder Reenactor) überwunden wird: Dies geschieht, wie gesagt, in den Formen angloamerikanischer Schlachten-Spektakel-Reenactments mit der Absicht, eine emotionale Identifikation zu ermöglichen, die es dann erlaubt, den Abstand zur Vergangenheit einfacher und direkter, weil affektiver, zu überbrücken, als es ein mühsames Quellenstudium ermöglichen würde. Collingwood hingegen, der Geschichte zum ersten Mal explizit in Begriffen von Reenactment oder Nachvollzug beschreibt, versteht Nachstellung gerade *nicht* als «Ersatz» für die unsicheren Quellen, da so einzig das dokumentarische Dilemma *ad infinitum*

fortgeführt würde. Vielmehr ist die Nachstellung als ein Produkt der historischen Einbildungskraft zu verstehen, die einen anderen Zugang zur Vergangenheit ermöglicht: So liegt laut Collingwood die «Kopernikanische Umwälzung in der Theorie der historischen Erkenntnis» (Collingwood 1955, 251) darin, dass «historische Wahrheit» nicht mehr, wie es der «Common Sense»-Historiker tut, aus den Quellen direkt ableitbar ist, sondern vielmehr der Historiker selbst seinen eigenen Maßstab an die Quellen anlegt – folglich also der Informationsgehalt der Quellen je schon durch die Urteilskraft des Historiker-Subjekts vermittelt wird. Darin besteht die «Kritik» der Quellenberichte.

Der Historiker muss jedoch nicht nur in «kritischer», sondern auch in «positiver, konstruktiver Hinsicht» über die Quellen hinausgehen und eine «schöpferische, konstruktive Geschichtsschreibung» betreiben, indem «der Geschichtsschreiber die seinen Quellen entnommenen Berichte durch Feststellungen *ergänzt*, die in den Quellen implicite enthalten sind, ohne von ihnen eigens erwähnt zu werden» (ebd., 252). Nun stellt sich natürlich die Frage, inwiefern der Gebrauch einer solchen historischen Einbildungskraft und der Aufruf zur «Ergänzung» historischer Tatsachen, was man auch einfach als ein Dazu-Erfinden von quasi-fiktionalen Zusammenhängen beschreiben könnte, überhaupt noch mit der Dokumentation «historischer Wahrheit» zu tun hat.

Und Collingwoods Erklärung steht hier ganz in der Tradition analytischer Philosophie, der er angehört: Denn der «Akt der Interpolation», der es ermöglicht, Fakten «zu ergänzen», unterscheidet sich von der Methode des historischen Roman-Schriftstellers dadurch, dass seine Konstruktionen «notwendig» sind und damit keine willkürliche, phantastische Schöpfung oder Ausschmückung der Geschichte. Collingwoods Beispiel ist hier denkbar einfach: «So erzählen uns beispielsweise unsere Quellen, daß Cäsar an einem bestimmten Tag in Rom war und an einem späteren Tag in Gallien: die Reise selbst lassen sie unerwähnt, aber wir können uns dieses Faktum mit durchaus gutem Gewissen ergänzen.» (Ebd.) Wenn wir also folgern, dass Cäsar von Rom nach Gallien gereist ist, so ist das für Collingwood eine notwendige oder apriorische Folgerung, während die Ausschmückung der Reise bspw. durch die Erzählung von möglichen Zusammentreffen mit anderen Personen rein phantastisch sei und eben darum Teil der Literatur.

Diese Akte der Interpolation begründen für Collingwood das «historische Denken» und entspringen der «apriorischen (historischen) Einbildung» als diejenige Aktivität, «welche die Lücken zwischen den einzelnen Quellenberichten ausfüllt und so der historischen Erzählung oder Beschreibung ihre Kontinuität gibt» (ebd., 253). Die radikale Konsequenz aus dieser Art Geschichte zu denken liegt in der Verkehrung der Relation zwischen dem Historiker und seinem Quellenmaterial: Denn es ist gerade nicht so, dass die vom Historiker in Gedanken nachgestellten historischen Handlungen an die Stelle der Quellen träten, also selbst zu Quellen werden würden – gerade dagegen tritt Collingwood ja an; vielmehr «muss die Glaubwürdigkeit der Quellen, die der Historiker zur Konstruktion des (mental)en Bildes, das er sich [qua Reenactment verstanden als *rethinking of past thoughts*] von der Vergangenheit macht, benützt hat, durch eben dieses Bild, das Produkt seiner eigenen apriorischen Einbildungskraft,

erst gerechtfertigt [werden]» (ebd., 257). Nicht das mentale Bild, also die Geschichtsdarstellung des Historikers, wird durch historische Fakten oder Quellen gerechtfertigt, sondern, genau andersherum, ist es die (mentale) Darstellung der Geschichte durch den Historiker, die bestimmt, welche Quellen glaubwürdig seien und welche nicht (vgl. ebd., 256–257).

Hinsichtlich der Frage nach den dokumentarischen Modi des Reenactments, bzw. der Frage nach dem historischen Wahrheitsbezug, kann man also folgende Unterscheidung vornehmen: Während die populärhistoriographischen Reenactments die Quellenfrage dahingehend lösen sollen, dass in der Nachstellung neue Quellen produziert und erfahrbar gemacht werden, also eine Gleichzeitigkeit von Quelle und Zuschauer/Historiker/Reenactor inszeniert werden soll, ist für Collingwood die Quellenfrage ein falsch gestelltes Problem, insofern die Quellen nur vor dem Hintergrund der apriorischen historischen Einbildungskraft relevant sind. Oder, anders formuliert, scheint Geschichte dem populärhistoriographischen Reenactment immer zugänglich und in keinsten Weise verstellt – diese Problematik existiert hier gar nicht, da es sich in einem kontinuieristischen Geschichtsverständnis bewegt, in dem es weniger darum geht, kritisch zu untersuchen, was geschehen ist und wie der Historiker zu den Ereignissen vordringen kann, als vielmehr die großen Überlieferungen dessen, was geschehen ist, ungefragt zu inszenieren, um so Geschichte erlebbar zu machen: Die Frage, welche Farbe ein Uniformknopf im Sezessionskrieg hatte, scheint dabei zentraler zu sein als die Frage, wie und woher wir wissen, dass die Geschichte sich so oder so zugetragen hat. Collingwood hingegen adressiert genau dieses Problem, löst es jedoch, indem er die Quellenfrage *ad acta* legt und historische Wahrheit vielmehr – etwa im Sinne kriminalistischer Nachstellungen –

logisch rekonstruierbar macht. (Hier wird auch Collingwoods Anliegen deutlich, Geschichte, neben den formalen Wissenschaften als Wissenschaft zu etablieren, die ebenfalls den Gesetzen der Logik folgt.)

Um nun diese Collingwoodsche Vergegenwärtigung der Vergangenheit auf konkrete Formen des Reenactments zu übertragen, wäre gerade an solche Praktiken zu denken, die Bilder von Ereignissen zeigen, von denen es keine Bilder (oder Quellen) gibt: Nachstellungen also, die Bilder selbst produzieren, seien es mentale Bilder bei Collingwood oder

ganz konkrete Bilder in den dokumentarischen Nachstellungen. Das paradigmatische Beispiel hierfür wurde von Chris Marker in seinem Film *Le Tombeau d'Alexandre* (1992) über den sowjetischen Filmemacher Alexander Medwedkin «verarbeitet»: Marker erinnert hier an die Redokumentarisierung historischer Ereignisse durch Eisensteins Nachstellung des Sturms auf den Winterpalast von 1917 in seinem Film *Oktober* (1927). Aufgrund der Nicht-Existenz historischer Dokumente werden Eisensteins Bilder, wie Marker unterstreicht, in jede Dokumentation der russischen Revolution aufgenommen. Ähnlich wie die Aufnahme der theatralischen Massenreinszenierung des Sturms auf den



Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre*, 2001



*Apocalypse. La 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale, 2009:  
Nachkolorierte Bilder von Roman Karmen.*

Winterpalast von Nikolai Evrainov aus dem Jahre 1920, die auf dem Cover der wichtigsten Geschichten der russischen Revolution als «historisches» Dokument zu sehen ist. Ein weiteres Beispiel, auf das Marker ebenfalls verweist, sind die Bilder des Zusammenschlusses der russischen Armeen und die Einkesselung der deutschen 6. Armee unter General Paulus bei Stalingrad im November 1942, bei denen es sich um Bilder des sowjetischen Filmemachers Roman Karmen handelt: Mangels «echter» Bilder, hatte Karmen diese «Dokumente» eine Woche nach der Schlacht in Kalach am Don nach-

gestellt, um die erste große Niederlage der Wehrmacht und den ersten großen Sieg der Roten Armee zu feiern und so die Geschichte des «großen patriotischen Krieges» weiter zu schreiben. Während also Karmen, ganz im Sinne Collingwoods, eine Bebilderung von Ereignissen vornimmt, die der unsicheren oder gar inexistenten Quellenlage mit einer Frage der Logik entgegenwirkt, die nach dem Motto operiert: «so muss es sich zugetragen haben», ist es Marker wiederum nicht um eine historische «Richtigstellung» der pseudo-dokumentarischen Praktiken Karmens zu tun, sondern vielmehr darum, den Beweis für die unendliche Rekodierbarkeit von historischen Dokumenten zu erbringen – und darin ist auch er in gewisser Weise bei Collingwood, dem es darum geht zu zeigen, dass die Quellenfrage nicht abschließend zu klären sei, bzw. nur, wie Karmen es tut, durch einen logisch-autoritären Akt der Einbildungskraft des Historikers.

Von diesen Reenactments, die Bilder in der Nachstellung zuallererst produzieren, unterscheiden sich nun jene Formen der Nachstellung, die genau das Gegenteil tun, sich jedoch ebenfalls mit einem dokumentarischen Anspruch präsentieren: Es handelt sich hier um jene Reenactments, die in hohem Maße medial kodierte Ereignisse nachstellen, die ihre instantane Dokumentarisierung beziehungsweise mediale Historisierung je immer schon mitproduzieren. Und auch hier lassen sich zwei mögliche Herangehensweisen an die Nachstellung unterscheiden: Zum einen wären jene Praktiken zu nennen, die, wie bspw. Jeremy Dellers Nachstellung der gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen der streikenden Gewerkschaft der Bergarbeiter und der englischen Polizei am 18. Juni 1984 in Orgreave, South Yorkshire, einerseits darauf



*Jeremy Deller, The Battle of Orgreave, 2001*

abzielen, eine falsche mediale Berichterstattung zu-

rechtzurücken (indem die persönlichen Erzählungen der beteiligten Bergarbeiter als «historisches Material» genutzt werden), und andererseits – und zwar indem die ehemals Beteiligten nicht nur ihre eigenen Rolle reenacten, sondern ebenfalls diejenige der alten Gegner, nämlich der Polizisten – dem Reenactor die Möglichkeit zu geben, eine Situation erneut aus einer anderen Perspektive zu durchleben, um so ein Gefühl für deren dilemmatischen Charakter zu bekommen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Verfilmung



Roy Dickinson, *The Milgram Re-Enactment*, 2002

von Dellers *Battle of Orgreave* unter demselben Titel dem kritisch-emanzipatorischen Anspruch keinen Abbruch tut, sondern diesen vielmehr noch unterstreicht, insofern der Regisseur Mike Figgis ebenfalls auf der Korrektur der damals verfälschten Medienberichte insistiert. Eine ähnlich kritische Herangehensweise ließe sich auch in Rod Dickinsons *The Milgram Re-enactment* feststellen, dessen inszenatorische Rekonstruktion der Milgram Experimente den Zuschauer ebenfalls in die Lage versetzen soll, die Infamie dieser Experimentenreihe, auf Seiten der Experimentatoren genauso wie auf Seiten der Probanden nachzuerleben. Ziel des Reenactments war es, so Dickinson, den Zuschauer dafür zu sensibilisieren, dass bereits das «ursprüngliche» Experiment «mit Künstlichem überfrachtet war (vorgetäuschte Elektroschocks, Schauspieler, die Wissenschaftler spielten, vorher aufgenommene Schmerzensschreie) und daher selbst ein codiertes Reenactment von Ereignissen war, die während des Holocaust stattgefunden haben».

Jeremy Deller und Mike Figgis stellen sich also auf den Standpunkt, dass durch das Reenactment eine falsche Wahrheit aufgedeckt, erschlossen und berichtigt werden soll und zwar von einer mehr wissenden heutigen Position aus, dass also einer Wahrheit eine andere, bessere Wahrheit entgegengesetzt wird, die auf einer Berichtigung der falsch gelesenen Quellen oder einer Ersetzung der falschen durch richtige Quellen beruht. Dies geschieht gemeinhin, indem den nachgestellten Wiederholungen immer schon kritische Abweichungen auktorial eingeschrieben sind – die Nachstellung also bereits durch das «Wissen» des Nachstellers, Autors, Künstlers, Filmers beeinflusst und kritisch verändert wird. Dickinsons Nachstellung hingegen zielt zwar auch auf die Offenlegung einer versteckten Wahrheit ab – in diesem Fall auf den autoritären Charakter des Menschen –, teilt diesen Aha-Effekt jedoch mit dem ursprünglichen Milgram-Experiment, das ja bekanntermaßen nur dank einer makabren Verschleierung funktionieren konnte.



Milo Rau, *Hate Radio*, 2012

Von diesem intentional emanzipatorischem oder aufklärerischem Gestus, dem die Entfaltung von Differenzen in der Nachstellung als politischer Akt gilt, unterscheiden sich nun zuletzt jene dritte Form

von Reenactments, die nicht auf die «historische Wahrheit» reflektieren, um diese ins rechte Licht zu setzen, sondern die vielmehr auf die vielfachen Medialisierungsschleifen abzielen, die Geschichtsschreibung bzw. der Bezug auf so etwas wie «historische Ereignisse» je schon impliziert: So in den Nachstellungen von Milo Rau, bspw. in *Hate Radio*, in dem Radiübertragungen von dem



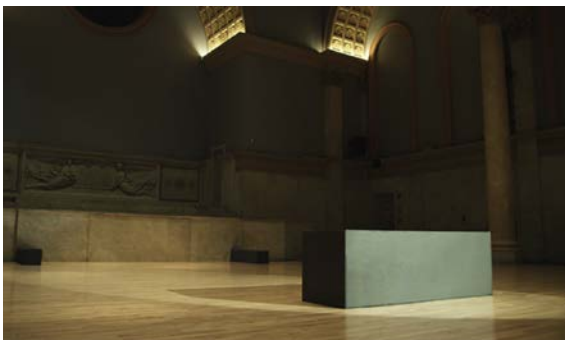
Radiosender Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTML) aus Kigali wiederholt werden das 1994 in Ruanda zum Massenmord an der Tutsi-Minderheit aufgerufen hat. Die hier zu hörende 60-minütige Radioübertragung ist dabei ein Zusammenschritt aus 1000 Stunden Material und wird in dem detailgetreu rekonstruierten Radiostudio wiederaufgeführt und bebildert. Stärker noch tritt dieser Aspekt der Reproduktion bereits übermedialisierter Bilder bei der detailgetreuen Nachstellung des Ceausescu-Prozesses in den Vordergrund: Hier werden keine Dokumente geschaffen, keine Informationen weitergegeben oder

aufgedeckt, vielmehr werden hier zur Genüge bekannte Dokumente neu oder re-medialisiert. Im Falle des Prozesses werden sie, wenn man so möchte, gerade ihrem ursprünglichen Medium wieder näher gebracht, indem die TV-Bilder wieder auf die Bühne gebracht werden und damit in ihren Ursprungskontext des gestellten, theatralesierten Prozesses, dessen Ausgang von Anfang an feststand. Damit liefern diese Nachstellungen keine «neuen» Dokumente, sondern vielmehr eine Einsicht in die vielfachen Medialisierungsschleifen und damit in die Konstruktion von Geschichte, die immer medialisiert und remedialisiert wird und die auch in ihrer vermeintlichen Richtigstellung v.a. wieder neue Geschichte produziert. In diesem Sinne verblasst hier jeglicher auktorialer Anspruch in der detailgetreuen Wiedergabe der Ereignisse und gibt eben jener *longue durée* Raum, die das historische Ereignis daran hindert, in einer geläuterten Gegenwart aufzugehen.

Auch die Arbeit *The Third Memory* von Pierre Huyghe verweist, wie der Titel bereits suggeriert, auf die unterschiedlichen medialen Ebenen historischer Darstellung (und Erinnerung) und hebt besonders hervor, inwiefern narrative Erzählungen historischer Ereignisse – hier der Banküberfall, den John Woytowicz 1972 in Brooklyn vergeblich versuchte durchzuführen, um seinem Freund die Geschlechtsumwandlung zu finanzieren, sowie Sidney Lumets Verfilmung *DOG DAY AFTERNOON* (1975) mit Al Pacino in der Hauptrolle – auf die «dokumentarische Nachstellung» desselben Ereignisses – Woytowicz' eigenes Reenactment der Ereignisse nach seiner Entlassung aus der Haft – zurückwirken. Auch hier steht nicht die Frage nach historischer Wahrheit oder Richtigkeit im Raum, sondern vielmehr das Interesse daran, dass gerade eine solche Richtigstellung sich permanent mit neuen Medialisierungen konfrontiert sieht bzw. diese je schon in sie eingeschrieben sind. Diese Formen von Reenactment



Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 2000



Gerard Byrne, *Still from A thing is a hole in a thing it is not*, 2010



Robert Morris, *Two columns*, 1961

lassen sich zuletzt auch in künstlerischen oder performativen Arbeiten finden, die sich eben jenen intentional eigebauten Variationen verweigern und die genaue, akkurate, literalistische Nachstellung erproben, so wie dies bspw. in einem Modul von Gerard Byrnes *A thing is a hole in a thing it is not* (2010) der Fall ist, in dem der Künstler Robert Morris' berühmte Performance *Column* von 1962 nachstellt, ohne die Differenz von Gegenwart und Vergangenheit zu markieren. So werden hier nicht nur die Diskussionen um die Ephemerität von Performance-Kunst aufgerufen und dekonstruiert, sondern zugleich wird hier auch die leere Zeit der Wiederholung im Reenactment als solche ausgestellt, kondensiert und bildhaft erfahrbar gemacht.

Zusammenfassend ließe sich also sagen, dass die in dieser Typologie vorgeschlagene dritte Form von Reenactment folglich weder identisch mit den Formen populär-historiographischer Reenactments ist (1), obgleich sie mit ihnen den *hyper-mimetischen Effekt* teilen, noch mit denen des kritischen Reenactments (2), das zwar den Spektakelcharakter der populären Formen kritisiert, aber zugleich das hyper-mimetische Moment verstellt, insofern hier immer schon Veränderungen, Variationen, Abweichungen eingebaut werden, die die Entfaltung einer zugrundeliegenden kritischen Absicht sind. Vielmehr soll Reenactment weiterhin als Produktion von exzessiver, quasi-mechanischer Ähnlichkeit verstanden werden, d.h. zunächst diesseits von künstlerisch-kritischer Autorschaft, die eine Veränderung intentional hervorruft.<sup>3</sup> Denn die mimetische Nachstellung, so die These, ruft Ereignisse im Sinne von unvorhergesehenen Unterbrechungen und Verschiebungen hervor, die sich *in* (und nicht *vor*) der literalistischen Nachstellung, in ihrem Prozess und ihrer (langen) Dauer ereignen.

In diesem Sinne beruht das Reenactment auf einer Logik der *Nicht-Erfüllung* von Geschichte, das die Kontinuität des identitären Reenactments verkehrt, ohne seinen Anspruch auf genaue Nachahmung aufzugeben. Derart handelt es sich hier auch nicht um die kritische Geste, die Elemente des Reenactments – wie bspw. Orte, Personen, Handlungen – austauscht, um so «andere», emanzipatorische oder gar politische Effekte qua ideologiekritischer Bewusstwerdung zu zeitigen, vielmehr insistiert das Reenactment auf dem exzessiv mimetischen und isochronen Charakter der Nachstellung, verstanden als eine Tautologie in der Zeit. Die Differenz, die diese Art von Reenactment einführt, ist folglich in einem viel stärkeren Sinne zu verstehen als diejenige der Kritikalität, die auf das kritische Heraustreiben von etwas bereits Gegebenen durch die Entwicklung oder Entfaltung der Handlung des Reenactments ausgelegt ist. Der «Charme» der exakten Reproduktion des Reenactment besteht im Gegensatz dazu vielmehr darin, die A-Historizität des Reenactments als eine Form der Hypo-Historizität zu verstehen, die die Zeit nicht, idealistisch, auf eine höhere Ebene hebt, sondern vielmehr in der (manchmal schmerzhaft-langweiligen) Dauer des Reenactments geradezu bildhaft kondensiert.

3 Darüber hinaus wäre «minder» jedoch auch hinsichtlich der Themenwahl zu verstehen, also der nachgestellten Gegenstände, Personen, Handlungen, die keine «große» Geschichte sind, also keine Ereignisse oder große Taten, sondern vielmehr, im Sinne der *Ecole des Annales*, Phänomene der langen Dauer und des privaten Lebens, also tendenziell solche Ereignisse, die nicht als geschichtswürdige erachtet werden.

So bleibt das hyper-mimetische Element der Nachstellung erhalten und wird nicht bereits von Anfang an kritisch unterlaufen; damit handelt es sich nicht um ein enges Criticality-Modell, sondern vielmehr um eine Abweichung, die sich eignet, insofern sie nicht ideologiekritisch einholbar ist – und damit auch einen prekären dokumentarischen Charakter hat bzw. den Dokumentarismus hier ästhetisch reformuliert: Im Anschluss an die Unterscheidung von ethischem, repräsentativem und ästhetischem Regime bei Jacques Rancière sind dokumentarische Formen sowohl im repräsentativen Regime denkbar, und zwar als naiver (repräsentativer) Dokumentarismus, der die Wirklichkeit ‚so wie sie ist‘ darzustellen trachtet, als auch im ästhetischen Regime – und hier auf ungleich voraussetzungsreichere Weise als ein ästhetischer Dokumentarismus, der die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern vielmehr die medialen Operationsmodi des dokumentarischen Anspruchs ausstellen soll. Denn die Evidenz der Wirklichkeit, die das naiv dokumentarische Paradigma fordert und darstellen will, wird in der Darstellung immer erst ver-mittelt, hergestellt.

Mit Rancière könnte man also den Gegensatz von dokumentarischer und ästhetischer Darstellung auch als zwei Konzeptionen des Beschreibens verstehen, einer naiv-dokumentarischen Beschreibung, die die Charaktere und Personen auf ihre Orte und Rollen festschreibt und sich damit in ein disziplinäres Paradigma einschreibt (vgl. hierzu einschlägig Sekula 2003), und einer ästhetisch-dokumentarischen Beschreibung, die aufgrund des exzessiven, mehrdeutigen, homonymen Charakters von Bildern und Worten jedwede Festschreibung unmöglich macht und vielmehr eine lossagende oder -schreibende Darstellung meint, die Bedeutungen verunklart. Und gerade diese Exzessivität und Mehrdeutigkeit wird im literalen und buchstäblichen Anspruch des Reenactments denkbar. In diesem Sinne ist das ästhetische Reenactment eines, das – trotz seines hypermimetischen Anspruchs bzw. gerade deshalb – in einem dokumentarischen Modus operiert, der selbst schon ein ästhetischer geworden ist, der also aus dem naiv-dokumentarischen, auf Authentizität angelegten Regime herausgetreten ist: eine Form des ästhetischen Dokumentarismus.

---

**Maria Muhle**

ist Professorin für Philosophie / Ästhetische Theorie an der Akademie der Bildenden Künste München und Mitbegründerin des August Verlags Berlin.

Forschungsschwerpunkte: Politische Ästhetik, Medienphilosophie, Mimesis und Biopolitik. Letzte Veröffentlichungen: «Aufteilung der Zeiten» – Die Anachronie der Geschichte, in: Eva Kernbauer (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, München 2015. «Krieg in Farbe» – Darstellung und Nachstellung, in: Mittelweg 36, 3/2015; Dokumentarische Politiken. Zwischen disziplinärer Subjektformierung und politischer Subjektvierung, in: Daniela Hahn (Hg.), Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten, München 2015.