

10 / 25 / 1917

In den späten Abendstunden des 7. November 1920, zum dritten Jahrestag der Oktoberrevolution, wurde in Petrograd das bis heute größte Massenspektakel der Theatergeschichte veranstaltet – der *Sturm auf den Winterpalast*. 10.000 Schauspieler und – je nach Berichterstattung – zwischen 60.000 und 150.000 Zuschauern sollen bei schlechtem Wetter daran teilgenommen haben. Die Zahlen sind vermutlich großzügig geschätzt, denn einige Zeitzeugen berichten auch, dass es mehr Schauspieler als Zuschauer gewesen sein sollen.

Die eigentliche Protagonistin des Massenspektakels jedoch war, wie der Theaterkritiker Nikolaj Šubskij richtig erkannte, die Geschichte. Es sollte gezeigt werden, warum und wie die Revolution erfolgreich war. Wer die Idee dazu hatte, daran erinnerte sich im Nachhinein keiner der Regisseure mehr. Den Auftrag zur Inszenierung des theatralen *Sturms auf den Winterpalast* bekam Nikolaj Evreinov, ein Regisseur, der durch seine Theorien von der Theatralisierung des Lebens und vom theatralen Instinkt im vorrevolutionären Russland bekannt geworden war, mit der Revolution selbst aber nicht viel am Hut hatte. Evreinov sollte innerhalb von drei Monaten zusammen mit einem Regiekollektiv, zu dem auch die Theaterkritiker Konstantin Deržavin und Aleksandr Kugel', der Theaterwissenschaftler Aleksandr Movšenson, der Künstler Jurij Annenkov, der Dirigent Hugo Warlich und der Komponist und spätere Oscar-Preisträger Dmitrij Tëmkin gehörten, die Inszenierung konzipieren. Tëmkin, Sonderbeauftragter von Armee und Flotte für die Oktoberfeierlichkeiten, hatte dieses Spektakel wie schon das Festspiel zum 1. Mai, die *Befreiung der Arbeit*, organisiert.

Stattdessen sollte das Schauspiel am Originalschauplatz des historischen Sturms auf den Winterpalast, auf dem Urickij-Platz, dem heutigen Palastplatz, der zwischen Generalstabsgebäude und Winterpalast liegt. Dort hat laut sowjetischer Geschichtsschreibung die Revolution mit dem Sturm auf den Winterpalast und der Kapitulation der Provisorischen Regierung begonnen. Heute weiß man, dass dieser Sturm kein großer Sturm war. Es war eher eine Übernahme des Amtssitzes der Provisorischen Regierung Kerenskij's. Diese hatte bereits aufgegeben und leistete keinen Widerstand mehr. Šubskij bemerkt in seinem Bericht über das Massenspektakel entsprechend: »1917 wurde weniger Munition verschossen als heute.«

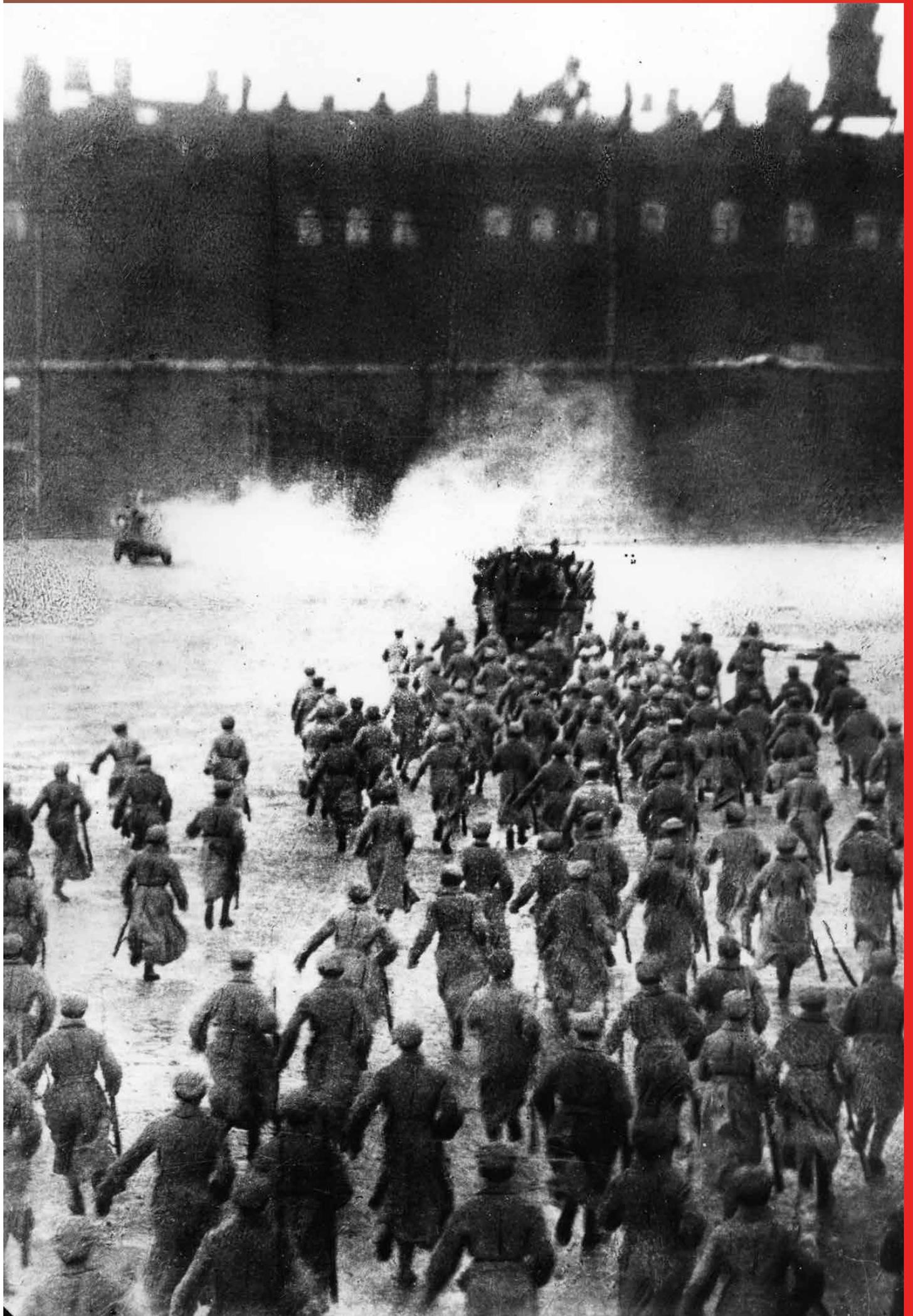
In the late night hours of 7 November 1920, the third anniversary of the October Revolution, the largest mass spectacle in the history of theater was staged in Petrograd: *The Storming of the Winter Palace*. Ten thousand actors and—depending on the report—between 60,000 and 150,000 spectators are said to have participated in the pouring rain. These estimated figures are presumably generous, since a few newspapers also reported that the actors outnumbered the spectators.

As rightly recognized at the time by the theater critic Nikolai Shubsky, however, the actual protagonist of the mass spectacle was history. The purpose was to show how and why the revolution was successful. Afterward, none of the directors could recall who came up with the idea. The assignment to stage the theatrical *Storming of the Winter Palace* was given to Nikolai Evreinov, a director whose theories on the theatricalization of life and theatrical instinct made him famous in pre-revolutionary Russia but who had little interest in the revolution. Supposedly, the performance was planned within six weeks by Evreinov together with a director collective that also included the theater critics Konstantin Derzhavin and Alexander Kugel, theater scholar Alexander Movshenson, artist Yury Annenkov, director Hugo Warlich, and composer and later Oscar prizewinner Dmitry Tiomkin. As a special representative of the army and fleet for the October celebrations, Tiomkin had organized both this event and the *Liberation of Labor* festival for the May Day.

The enactment was supposed to take place at the original location of the storming of the Winter Palace, namely, Uritsky Square, which lay between the Admiralty and the Winter Palace. According to Soviet historiography, this was where the revolution began with the storming of the Winter Palace and the capitulation of the Provisional Government. Today we know that this storming was not a major assault. Rather, it was more of a takeover of the offices of Alexander Kerensky's Provisional Government, which had already given up and no longer offered any resistance. In reporting on the mass spectacle, Shubsky noted accordingly: "in 1917 less ammunition was fired off than today."

Text: Sylvia Sasse, Translation: Bernard Heise

11 / 07 / 1920



Sylvia Sasse

Geschichte wird mit dem Objektiv geschrieben

Kaum ein anderes Foto ist so zum Sinnbild der Oktoberrevolution geworden wie das Foto vom Sturm auf den Winterpalast: im Hintergrund der Winterpalast mit der Alexandersäule, im Vordergrund auf den Palast zustürmende bewaffnete Soldaten, die von zwei Fahrzeugen angeführt werden. Eines der Fahrzeuge lässt eine Rauchwolke hinter sich. Der sowjetische Fotografiehistoriker Leonid Volkov-Lannit schreibt 1967 zum 50-jährigen Jubiläum der Revolution, dass sich das Foto durch eine »solche kompositorische Vollendung« auszeichne, dass man immer wieder Zweifel an seiner Authentizität gehabt habe. Fälschlicherweise, so fährt er fort, habe man es für ein Standbild aus Sergej Eizenštejns Film *Oktober* gehalten. Allerdings stammt das Foto, wie man heute weiß, weder von der Revolution noch aus dem Film von Eizenštejn, sondern von einem theatralen Reenactment, das 1920 vom Theaterregisseur Nikolaj Evreinov und einem Regiekollektiv nachgestellt worden ist. Aus der Fotografie eines Theaterereignisses wurde in der sowjetischen Geschichtsschreibung, ca. ab 1922, ein »historisches Dokument«.

Doch auch heute noch taucht das Foto in Geschichtsbüchern oder in Bildagenturen als Foto der russischen Revolution auf. Bestes Beispiel dafür ist die kommerzielle Bildagentur Getty Images, die mit ihren Bildunterschriften für ein beispielloses Durcheinander sorgt. Sie bietet auf ihrer Website unter dem Stichwort »Storming of the Winter Palace« siebzehn digitale Bilder zum Kauf an. Neben verschiedenen sozialistischen Ölgemälden und einigen anderen Revolutionsaufnahmen gibt es derzeit auf der Homepage acht Varianten vom Sturmfoto. Genauer gesagt handelt es sich immer um das gleiche Foto, nur die Ausschnitte, die Bildlegenden und die Entstehungsdaten weisen auf unterschiedliche Ereignisse hin, viermal auf die russische Revolution von 1917, einmal auf ein theatrales Reenactment von 1920, dann auf eines von 1921, dann auf Sergej Eizenštejns Film *Oktober*, der ein Reenactment von 1921 zeige, dann auf ein durch den Film selbst produziertes Reenactment.

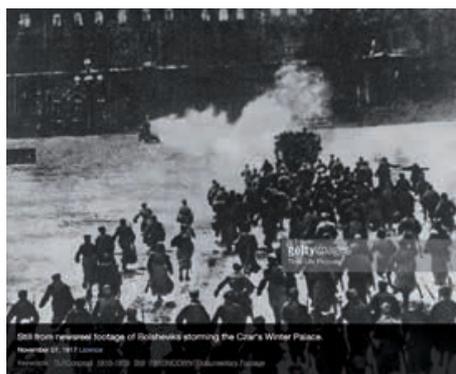
Dass es als historisches Foto rezipiert werden konnte, liegt auch darin, dass das »Theater« aus dem Bild herausretuschiert worden ist. Zuerst wurden die Zuschauer aus dem Bild entfernt, dann die Kommandozentrale der Regisseure auf der Mitte des Palastplatzes. Auf anderen Retuschevarianten wurde Licht in die Fenster gemalt, damit das Foto, das offensichtlich am Tag gemacht worden ist, also auch nicht vom Reenactment stammt, sondern vielmehr von einer Probe, echter wirkt. Die Retuschen aber sind lieblos und von Hand gemacht, man kann sie auf den ersten Blick erkennen. Aufwändiger sind die Erzählungen, die das Bild begleiten. Volkov-Lannit hat in seinem Buch zum 50-jährigen Jubiläum der Revolution auch einen Fotografen des Fotos präsentiert, Ivan Kobozev, der angeblich in seinen Erinnerungen Auskunft darüber gibt, wie er das Foto am Abend des 25.10.1917 geschossen haben soll. Dass das Buch, in dem diese Geschichte des Fotografen präsentiert wurde, ausgerechnet *Geschichte wird mit dem Objektiv geschrieben* heißt, erübrigt jeden Kommentar.

History is Written with the Lens

Hardly any other photograph has become so symbolic of the October Revolution than that of the storming of the Winter Palace: the palace in the background with the Alexander Column; in the foreground the armed soldiers charging towards the building led by two motor vehicles, one of which leaves a trail of smoke behind it. The Soviet historian of photography Leonid Volkov-Lannit, writing in 1967, the fiftieth anniversary of the revolution, says that the photograph is distinguished by "such compositional perfection" that its authenticity was doubted. It was falsely taken, he continues, for a still from Sergei Eisenstein's film *October*. However, as we now know, the photograph comes from neither the revolution nor Eisenstein's film, but instead from a theatrical reenactment in 1920 by the theatre director Nikolai Evreinov and a directorial collective. In Soviet historiography a photograph of a theatrical event became, around 1922, a "historical document."

But even today the photograph still appears in history books or picture agencies as an image of the Russian Revolution. The best example is the commercial agency Getty Images, whose captions are the source of unparalleled confusion. On their website, under the heading of "Storming of the Winter Palace," they offer seventeen digital images for sale. Aside from various socialist-realist oil paintings and a few other photographs of the revolution there are eight variants on the storming image. To be more exact it's always the same photograph, but the cropping, captions, and dates of origin refer to different events: four times to the Russian Revolution of 1917, once to a theatrical reenactment in 1920, then to one in 1921, another to Sergei Eisenstein's film *October*, said to show a reenactment from 1921, and yet another to a reenactment staged by the film itself.

That the image could be taken for a historical photograph also lies in the fact that the "theatre" has been retouched out of it. First the spectators were removed, then the directorial command center in the middle of the palace square. In other variations light was painted into the windows, so that the photograph, which was obviously taken in the daytime, and therefore doesn't come from the reenactment itself but rather from a rehearsal, appears more authentic. But the retouching is careless handiwork, and can be recognized as such at first glance. The narratives that accompany the image are more elaborate. In his book to mark the fiftieth anniversary of the revolution, Volkov-Lannit also presents a photographer of the image, Ivan Kobozev, who apparently relates in his memoirs how he took the picture on the evening of October 25, 1917. The book in which the story of this photographer is presented is entitled, of all things, *History is Written with the Lens*, thus renders all comment superfluous.





What Is Required of the Audience during the Production

On November 8, 1920 a cannon shot in the complete darkness of Uritsky Square will invite the citizens of Petrograd to enjoy the final chord of the October celebrations—the staging of *The Storming of the Winter Palace*.

In view of the novelty of this unprecedented spectacle and the realism of battle effects employed for the first time in a grand arena with an audience of 150.000 and with 10.000 participants, the following warning is necessary:

The action will unfold in 4 places: on 2 stages, erected on both sides of the arch of the former General Staff; on the square itself and in the exit of the arch up to the middle gates of the Palace of the Arts and in the windows of the Winter Palace itself. The location of these four stages at different ends of the square has been calculated as to be visible to the audience from all points. The equal importance of these stages eliminates the necessity for the spectator to move from one stage to another. Thus, changes in place during the action are strictly prohibited.

The audience will be placed on both sides of the Alexander Column, along rope barriers. The driveway between them is one of the locations for the action, as already mentioned above, so that it is also strictly prohibited to go from one side to the other.

It is altogether natural that even one turn of a crowd numbering one and a half thousand would make a great noise and movement, causing worry and panic, and lacking any proper warning.

As part of the battle mystery, there will be rifle, machine-gun, and cannon fire coming from different points (from the square, from

the Neva, and from the Palace), a flyover of airplanes, an attack by armored cars, factory alarm horns and sirens wailings, mass movements of armed troops, the general attack on the Winter Palace, and all kind of sound and light effects.

The rapid and unexpected pace of the aforementioned effects might provoke a panic among the unprepared. All spectators are required unconditionally to keep calm and certain that all these effects are purely theatrical and should not under any circumstances be cause for alarm, all the more since measures have been taken for the maintenance of order and sanitary and fire prevention safeguards.

The commander of the square who has the sole responsibility of maintaining order is the Commander of the City of Petrograd, Comrade Akanin and his deputy Belin. The Plenipotentiary's representative is military commander Iosif Slepjan. All questions concerning the general order should be addressed to the commandant of the square.

The entrance for the audience is free of charge. Seating on the tribunes is available for those with special tickets. It is strictly prohibited to drive across the square. The audience entrance for the left half is via Pevchensky Bridge, the entrance to the right half is via the former Nevsky Prospekt and Admiralty Prospekt. Parking for carriages and cars are on the former Nevsky Prospekt. Khalturina and Herzen Streets (from the arch of the former General Staff to Nevsky Prospekt) are unconditionally closed. The Palace Bridge is lifted.

There are first aid stations in all staircases of the Palace of the Arts. The staging of *The Storming of the Winter Palace* concludes with the mass singing of the Internationale. Everyone present on Uritsky Square is invited to join this tremendous choir.

Special Plenipotentiary D.I. Tiomkin
Executive Staff Officer Iosif Slepjan

Yury Annenkov

A Diary of my Encounters

Evreinov was occupied with the spectacle's theatrical, dramaturgical side. Due to its immense size, the production was directed collectively: Evreinov was the director-in-chief, followed by Kugel, Petrov, Derzhavin, and

signals and ask his group to perform movements, shouts, or songs.

We went for several nights without sleep. The technical difficulties of the production proved nearly insurmountable. For example, I required around 150 powerful floodlights for the lighting effects. In the company of the administrative assistant of the composer Dmitry Tiomkin, the spectacle's organizer, I went to the Petrograd Electrical Center. We were received by "Comrade Supervisor." I explained what we needed.

swered. After ten minutes, there was a mountain of spotlights with all necessary accessories next to our truck.

We rehearsed the crowd scenes in the Winter Palace, in the Throne Room and the Armorial Hall. On the patterned parquet, Red Army soldier practiced their charges with cries of "Hurrah," in tight and scattered formations. In the courtyard field kitchen boiled water for linden tea with sugar. The palace was unheated.



myself. I also designed the scenery and the costumes. My stage sets spanned the entire width of Palace Square and reached up to the third floor of the General Staff. They consisted of two huge platforms (a White and a Red one), connected by a steep bridge. There were around 8,000 live participants. These live participants were joined by real tanks and real machine guns, as well as the famous battleship Aurora, which was moored on the embankment near the Winter Palace and supposed to fire three "historic" blanks at a signal from our director's booth. The signal booth where we were located was built on the pedestal of the Alexander Column, armed with all necessary electrical buttons and telephones. The participants were split up into independent groups, so that each hundred persons had their own "responsible person," who would obey our

"Five or six spotlights might be possible, maybe, but forget about one hundred and fifty," declared Comrade Supervisor, already heading for the door.

"Comrade Supervisor," announced Tiomkin's assistant, "do you have a telephone at home?"

"Yes, I do. What's it to you?"

"You're married?"

"Married."

"My advice to you is call your wife and tell her that you're not coming home again."

A short silence followed.

"As a matter of fact, I can even give you the one hundred and fifty spotlights you need, but with the request that you immediately forget our previous conversation," said Comrade Supervisor with a voice that was nearly shaking.

"It's forgotten," my companion firmly an-

Evreinov lost his voice shouting his instructions from the Throne-Room's dais.

Hungry and merciless, the Russian Revolution forged a new link in the chain of open air spectacles, an art that works with large crowds, and where it is precisely quantity gives the spectacle its form; a chain reaching back to distant centuries, to Medieval mysteries and the French Revolution's Festivals of the Federation, the Constitution, Reason, and the Supreme Being...

Yury Annenkov, *Dnevnik moich vstrech* (A Diary of My Encounters), Moskva 2001, 118–127.

Translation by David Riff

Sergej Ėjzenštejn Kino und Theater. Nikolaj Evreinov

Dieser Mensch führte die Entwicklung des Theaters an den Nullpunkt. Symbolisch dafür war auch sein Verhalten danach:
Er verließ das Land des revolutionären Fort-

und präsozial-aktive Stadium eines »theatralen Instinkts« signierte, zugleich auch derjenige war, der nach der Revolution als Erster die Idee einer »kollektiven gemeinschaftlichen Handlung« in ebenfalls primitiven, regressiven theatralen Formen ins Leben rief.

Die Massentheaterstücke, die er 1920 auf dem Platz des Winterpalasts inszenierte, waren eine Mischung aus primitivem Buzkaschi-Spiel und mittelalterlicher Mysteryspiele auf dem Marktplatz.

Es ist freilich interessant, dass mein Film die Erschaffung der gleichen Ereignisse des Sturms auf den Winterpalast auf Zelluloid fixierte wie Evreinovs berühmte Massenhandlung. Auf dem gleichen Platz des Winterpalasts. Doch der Unterschied bestand nicht darin, dass sein Pult auf der Alexandersäule stand und meines zwischen den monumentalen Beinen und den schweren Bronzehufen der Quadriga unter dem Bogen des Generalstabs.



schritts und schloss sich ideell und künstlerisch in jener inneren Selbstliquidierung ein, zu der sich alle emigrierten russischen Intelligenzler verdammt.

Dieser Mensch – der Erfinder des klangvollen »Theaters für sich« – war Nikolaj Nikolaevic Evreinov.

Die Annalen unseres Theaters bewahren keine Erinnerung an ihn. Er hat für unser Theater nie eine besonders wichtige Rolle gespielt, sondern galt eher als Kuriosum und gehörte anscheinend ab 1923 nicht mehr zu uns (ich verkehrte 1922 mit ihm).

Es ist allerdings interessant, dass dieser scharfsinnige und brillante Prediger eines egozentrischen Theaters (schon vor der Revolution) – eines »Theaters für sich« – eines Theaters ohne Zuschauer –, der mit dieser Idee den endgültigen Regress der theatralen Tätigkeit auf das niedrigste, präkollektive

Sie waren Beispiele für die reine Rückkehr in die Vergangenheit, ohne jenes vorgebliche »als ob«, das ein neues progressives Stadium charakterisiert, welches in seiner Erscheinung unausweichlich »etwas« mit der Vergangenheit gemeinsam hat, mit ihr jedoch qualitativ nicht verglichen werden kann.

Die revolutionären Spiele, die Nikolaj Evreinov von seinem in der Mitte des Platzes des Winterpalasts auf der Alexandersäule errichteten Regiepult herab dirigierte, glichen einer bemalten Mumie der Vergangenheit, man konnte sie nicht einmal als ihre Wiedergeburt bezeichnen, sondern sie waren wie eine unorganische Verpflanzung von der Art der primitiven Spektakel des mittelalterlichen Westens oder der Feiern der Großen Französischen Revolution.

Sie blieben ohne Nachfolger.

Der Unterschied bestand darin, dass hier eine neue Phase des Theaters auf dem Platz anbrach – der Massen-...film.

Sergej Ėjzenštejn, »Kino i teatr. Nikolaj Evreinov« (»Kino und Theater. Nikolaj Evreinov«), in: ders., Metod (Die Methode), Moskau 2002, 125–129. Aus dem Russischen von Anne Krier

Im Grunde wurde das revolutionäre Ereignis in Evreinovs Performance auf der Ebene des theatralen Gestus und der therapeutischen Gestalt erst gestärkt und entwickelt. Auch Sergej Ėjzenštejn hat sich, wenn auch später und wenn er dies auch abgestritten hat, in seinem *Oktober* wahrscheinlich auf Evreinovs in Fotografien und Chroniken dokumentierte Inszenierung gestützt. Anhand ebendieser Chroniken haben spätere Generationen von Sowjetbürgern die Revolution erinnert und wahrgenommen. Evreinov hat mit seiner Performance die Perspektivlosigkeit des naturalistischen Theaters bewiesen, welches einfach nur versucht, die Wirklichkeit abzubilden und sie zu ästhetisieren. Im Unterschied dazu war es an jenem Gedenktag im Jahr 1920 die Wirklichkeit selbst, die sein theatrales Prinzip abbildete. Es ist charakteristisch, dass die Veranstalter in dieser Aufführung den Auftakt zu einem neuen Massentheater sahen. Begeistert schrieb einer der Regisseure, Konstantin Deržavin, in seinem Artikel »Ein Wunder« in der *Izvestija*: »Das Geheimnis der Massenszene ist gelüftet und das eröffnet uns neue wunderbare Möglichkeiten und Entdeckungen. Es ist geglückt, wahrhaft Weltmaßstäbe zu setzen. Die Inszenierung *Sturm auf den Winterpalast* kann wirklich nicht mit dem eigenen kleinen Maß gemessen werden; an ihre Realisierung jedoch konnte man nur mit aller Furcht und Zuversicht glauben. [...] Was dort vor den Augen Tausender Zuschauer verwirklicht wurde – ist ein Wunder, das nur in Russland, dem Land der

Igor Chubarov

Das Kollektivsubjekt oder die Masse als Subjekt:

Alle auf ins revolutionäre Petersburg des Jahres 1920!

titanischen Möglichkeiten, geschehen konnte.«

Evreinov hat sich bewusst von der Philosophie des neuen europäischen Subjekts abgewandt, die auf den psychischen Möglichkeiten der Ästhetik aufbaut. Um den Sinn der menschlichen Existenz in Gänze zu begreifen, muss man jedoch von Beginn an eine phänomenologische Sprache verwenden, die das natürliche Ego ausschaltet und in Klammern setzt. Laut Evreinov liegt der Sinn in der Schaffung des Anderen, was eine entsprechende Ethik des Anderen impliziert, deren Fehlen sich als fundamentaler Mangel der meisten philosophischen Schulen des 19. und 20. Jahrhunderts erwiesen hat.

Ein wichtiges Thema der Texte zum Massenspektakel sind die Beziehungen, die in der theatralen Inszenierung zwischen Individuum und Masse bestehen.

Aleksandr Kugel', ein weiterer Regisseur des »Sturms«, der vor der Revolution am Theater *Krivoje zerkalo* (Der Zerrspiegel) eng mit Evreinov zusammengearbeitet hatte, schlug vor, Kerenskij durch fünfundzwanzig Schauspieler dazustellen, die gleichzeitig mechanisch alle seine Bühnenbewegungen durchführen würden. Evreinov wandte ein, dass dies das Bild des armen, einsamen »Staubkorns der Geschichte«, das versucht, seine Persönlichkeit dem Willen des aufständischen Proletariats entgegenzustellen, noch verstärken würde. Kugel' befürchtete, dass man einen einzelnen Menschen auf der riesigen Bühne mitten in der Menge der anderen Schauspieler nicht wahrnehmen würde.





Evreinov zitiert in seinen Erinnerungen den schon erwähnten Artikel von Deržavin, »Die Masse als solche« (»Massa kak takovaja«): »Am allerwichtigsten: die eine Figur wird der Menge gegenübergestellt. Kerenskij (meines Erachtens ausgesprochen gut von dem Filmschauspieler Bruk verkörpert), mal vor dem Hintergrund der eng geschlossenen Reihen der Junker stehend, mal sich über die an seinem Sessel drängende verschreckte Menge erhebend, diente in Bezug auf die kompakte Masse der übrigen Teilnehmer des Spiels als kontrastierender Einzelner... Massentheater ist ein Theater mit einer außerordentlichen Vorliebe für jede Art von herausragenden Figuren. Die Anwesenheit eines einzelnen Darstellers, der in einem bestimmten Moment die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich konzentriert, unterstreicht die geschlossene Masse des Gesamtensembles. Die Praxis hat diese These durchaus bestätigt.« So kann man sagen, dass eine Masseninszenierung in diesem Verständnis nicht bedeutet, dass man sich zu Gunsten irgendwelcher gesellschaftlicher, »gemeinschaftlicher« oder kommunistischer Utopien und massenwirksamer Bilder von einem subjektbezogenen Ausgangspunkt, vom Wert des individuellen Lebens abgewandt hätte.

Die Hinwendung zur Theatralität als originärer Maske und letztlich zur Ausarbeitung einer künstlerischen Form für den Gesellschaftskörper ist verbunden mit der Ununterscheidbarkeit zwischen Kriminalverbrechen, staatlichem Terror und dem Aufkommen intensiver revolutionärer Wünsche in der zeitgenössischen Welt. Leider – oder zum Glück – leben wir nicht in einer primitiven Gesellschaft und sind nicht in kindliche Träumereien verstrickt, sondern wir sind in einer Welt der Hightech-Simulakren und der zynischen Ideologie zu Hause. Die Gesetze sind uns bekannt und wir freuen uns, wenn sie gebrochen werden. Die theatrale Maske ist daher ein eigenständiges reflexives Instrument, das es ermöglicht, eine durch das Sozium formulierte Subjektivität zu kontrollieren, die unabhängig von unserem Willen ist, und sie festzumachen, indem man gerade die

Distanz des Nichtzusammenfallens des Subjekts mit sich selbst hervorhebt.

Anders gesagt, die Intensivität des Begehrens kann man heutzutage in ihrer Gänze nur in künstlerischer Form entfalten – auf der Bühne der Kunst. Und das Theater ermöglicht jene privilegierte Bühne, auf der man der Macht heute jenseits ihres eigenen Feldes begegnen kann, ohne nach ihren Regeln zu spielen. Dabei handelt es sich jedoch um ein Spiel mit der Macht selbst und nicht mit den von ihr designierten Akteuren – Polizisten, Politikern, Militärs usw. Darüber schreibt Giorgio Agamben: »Einen derartigen Gebrauch muss Benjamin im Sinn gehabt haben, als er in ›Der neue Advokat‹ schrieb, dass das nicht mehr angewandte, sondern nur noch das studierte Recht die Tür zur Gerechtigkeit ist. Wie die nicht mehr befolgte, sondern gespielte *religio* die Tür zum Gebrauch öffnet, so werden die Gewalten der Wirtschaft, des Rechts und der Politik, durch das Spiel entschärft, das Tor zu einem neuen Glück.«

Das angestrebte Resultat lässt sich durch ein elegantes Umgehen der Allianz zwischen Gesellschaft und Staat erreichen: Der Künstler greift seinerseits die Gesellschaft nicht mit direkter physischer Gewalt an, und sie, die Gesellschaft, greift ihrerseits nicht zu den Repressionsmethoden des Staatsapparats, um ihn zu unterdrücken. Der Künstler praktiziert einen »unschuldigen« Betrug an der Gesellschaft – die Leute gehen davon aus, dass sie als Zuschauer ins Theater oder in eine Ausstellung gehen und werden zu einer Art altgriechischem Chor gemacht – zu gleichberechtigten Teilnehmern der sich entfaltenden Tragödie.

Inke Arns

Artistic Reenactments

Over the last 10 to 20 years there have been a striking increase of artistic reenactments, that is, performative repetitions or participatory re-stagings of historical situations and events. Notably, artistic reenactments repeat events (often experienced as traumatic) that are considered important for the present. Thus, for example: in 1975 the American artist groups Ant Farm and T.R. Uthco re-staged the John F. Kennedy assassination at the original location in Dallas on the basis of the Zapruder footage (*The Eternal Frame*); in 1999 the British filmmaker Peter Watkins had non-professionals reenact the Communards on the Parisian barricades (*La Commune (de Paris, 1871)*); in 2001 Jeremy Deller had former miners and police officers confront each other again (*The Battle of Orgreave*); and in 2003 Omer Fast interviewed extras from Steven Spielberg's *Schindler's List* (*Spielberg's List*). Yet none of these reenactments are affirmative verifications

of the past; rather, they interrogate the present by taking recourse to historical events that have been irrevocably inscribed into collective memory. Artistic reenactments are also always interrogations of mediating images, for collective memory is primarily mediated memory. To illustrate this point—but also to emphasize the fundamental ambivalence of reenactment as a format—I first want to use the examples of the *Storming of the Winter Palace* and the *Battle of Orgreave* to sketch out two diametrically opposed forms of (participatory) reenactment: one that constructs history and another that deconstructs constructed history.

Whereas Evreinov with his *Storming of the Winter Palace* produces a spectacular picture of an entirely unspectacular event, contemporary artistic reenactments address precisely this mediatedness of collective memory. As Steve Rushton writes, reenactments involve a "complex and in-depth reflection of the mediation of memory—which can be even described as *the core subject of re-enactment as an art form*. This tendency asks how memory is an entity which is continuously being restructured—not only by filmmakers and re-enactors but also by us personally, as mediating and mediated subjects."



Künstlerische Reenactments

In den letzten zehn bis zwanzig Jahren lässt sich eine auffällige Zunahme künstlerischer Reenactments, also performativer Wiederholungen oder partizipativer Re-Inszenierungen historischer Situationen und Ereignisse, beobachten. Künstlerische Reenactments wiederholen insbesondere solche (oft als traumatisch erfahrene) Ereignisse, die als wichtig für die Gegenwart erachtet werden: So re-inszenierten die amerikanischen Künstlergruppen Ant Farm und T.R. Uthco 1975 die Erschießung von John F. Kennedy auf Grundlage der Zapruder-Footage am Originalschauplatz in Dallas (*The Eternal Frame*), während der britische Filmemacher Peter Watkins 1999 die Kommunisten auf den Pariser Barrikaden von Laien nachspielen ließ (*La Commune (de Paris, 1871)*), oder Jeremy Deller 2001 ehemalige Bergarbeiter und Polizisten in Orgreave erneut gegeneinander antreten ließ (*The Battle of Orgreave*) und Omer Fast 2003 Statisten aus Steven Spielbergs *Schindlers Liste* befragte (*Spielberg's List*). All diese Reenactments sind dabei keine affirmativen Bestätigungen der

Vergangenheit, sondern vielmehr Befragungen der Gegenwart mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben. Künstlerische Reenactments sind immer auch Befragungen der medialen Bilder, denn das kollektive Gedächtnis ist vor allem ein vermitteltes (mediales) Gedächtnis.

Während Evreinov mit seinem *Sturm auf den Winterpalast* ein spektakuläres Bild eines gänzlich unspektakulären Ereignisses produziert, thematisieren zeitgenössische Reenactments genau diese mediale Vermitteltheit der kollektiven Erinnerung. In ihnen findet sich, wie Steve Rushton schreibt, eine »komplexe und tiefgehende Reflexion der medialen Vermittlung von Erinnerung – was als das zentrale Thema dieser Kunstform beschrieben werden kann. Diese Tendenz fragt danach, wie Erinnerung permanent neu strukturiert wird – und das nicht nur von Filmregisseuren und Reenactors, sondern auch von uns persönlich, als vermittelnde und (medial) vermittelte Subjekte.«



1. Attack scene: detail (Central State Archive of Cinematic-Photographic-Sound Documents) — Attackenszene: Ausschnitt (Zentrales staatliches Archiv für Kinofotophonodokumente St. Petersburg (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB), Dr 3220). 2.–4. Attack scene with various attributions at www.gettyimages.com — Attackenszene mit diversen Zuschreibungen auf <http://www.gettyimages.com> (<http://www.gettyimages.com/photos/storming-of-winter-palace/excludenudity=true&sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=storming%20of%20winter%20palace>). 5. Attack scene: retouched detail, windows in the middle of the palace are painted by hand, spectators missing on the right-hand edge, a red star is fixed to the balcony above the entrance, its removal has been forgotten in all retouches — Attackenszene: retuschierter Ausschnitt, Fenster in der Mitte des Palastes sind von Hand nachgemalt, Zuschauer am rechten Rand fehlen, ein roter Stern ist auf dem Balkon über dem Eingang festgemacht, auf allen Retuschen, hat man vergessen, diesen Stern zu entfernen (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, Gr 3245). 6. Attack scene: presumed original, directors' bridge and spectators on the right-hand edge have not yet been airbrushed out, November 7, 1920 — Attackenszene: vermutetes Original, Kommandobrücke der Regisseure und Zuschauer sind noch nicht wegretuschiert, 7.11.1920 (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, Ar 86597). 7. Red stage: workers stream out of the factory (State Historical Museum of Russia 1948_1063a) — Rote Bühne: Arbeiter strömen in Massen aus der Fabrik (Staatliches Zentrales Museum für Zeitgeschichte Russlands 1948_1063a). 8. White stage: the bourgeoisie with freedom bonds in large white sacks — Weiße Bühne: Die Bourgeoisie mit den Freiheitsobligationen in großen weißen Säcken (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, 3255). 9. Preparation: positioning the military vehicles in front of the gates of the Winter Palace — Vorbereitung: Posieren der Militärautos vor den Toren des Winterpalastes (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, Gr 3247). 10. Apotheosis: the victorious revolutionaries return from the Winter Palace — Apotheosis: Die siegreichen Revolutionäre kehren aus dem Winterpalast zurück (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, Gr 3264). 11. White stage: above, the government bench with the ministers of the provisional government; below, nobles and bankers with freedom bonds — Weiße Bühne: Oben die Ministerbank mit den Ministern der Provisorischen Regierung, unten Junker und Bankiers mit den Freiheitsobligationen (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, 3252). 12. Attack scene: enthusiastic revolutionaries hurry after the vehicles — Attackenszene: Enthusiastische Revolutionäre eilen den Fahrzeugen hinterher (Central'nyj gosudarstvennyj archiv dlya Kinofotofonodokumentov SPB, Gr 4153).