

warum ereignisse re-inszenieren?

Im März 1984 begann die britische „National Union of Mineworkers, NUM“ (nationale Gewerkschaft der Bergbauarbeiter) zu streiken. Am 18. Juni desselben Jahres ereignete sich einer der blutigsten Zusammenstöße zwischen demonstrierenden Arbeitern und der Polizei in der Nähe der Kokerei Orgreave in Süd-Wales, an dem an die 15.000 Menschen beteiligt waren. Unter dem Eindruck der Restrukturierungspläne der Thatcher Administration und bereits erfolgter zahlreicher Schließungen von Kohlebergwerken, formierten sich die Gewerkschaften der Minenarbeiter in Abstimmung mit dem „National Coal Board“, der Trägergesellschaft des damals noch verstaatlichten Kohleabbaus, um schrittweise den Kohleabbau zu drosseln und dies als Druckmittel gegen weitere Schließungen zu verwenden. Nichtsdestotrotz wurden im März 1984 fünf Gruben in Yorkshire, Durham, Kent und Schottland geschlossen. Streikmaßnahmen konzentrierten sich um die Kokerei in Orgreave als strategisch wichtigen Punkt. Nach diversen Fehlentscheidungen der Gewerkschaften kam es schließlich zum Zusammenstoß mit der Polizei. Der Streik in Orgreave wurde ein Jahr später offiziell beendet, die Schließungen weitergeführt. Von 170 gezählten Minen im Jahre 1983 waren 2005 noch vier in Betrieb. Nicht nur die tatsächliche „Schlacht“ und ihre Verletzten, sondern auch die Berichte der BBC, die die Minenarbeiter als Aggressoren darstellten, sowie die Entsolidarisierung der anderen Gewerkschaftsfraktionen trugen das ihre zur Tragik des Ereignisses bei. Margaret Thatcher tätigte in diesem Zusammenhang die legendäre Aussage des „enemy within“, der durch Streiks und Demonstrationen die Demokratie aushöhle!

Just what is it that makes today's events so different, so ready for re-staging?¹

Dieser Beitrag ist selbst bereits eine Re-inszenierung oder ein Re-enactment: Geschrieben in seiner ursprünglichsten Form als Arbeit zum Abschluss eines Masterstudiums für Aesthetics and Politics im Jahre 2009, unterlief er in der Zwischenzeit verschiedene Transformationen und Präsentationsformen- und -längen. Dazu erfolgte eine der wichtigsten Umformungen, nämlich jene der Übersetzung vom Englischen ins Deutsche, von meiner Nicht-Mutter- und Nicht-Einmal-Zweitsprache in meine Erstsprache. Der Übersetzungsprozess ist dabei für die Thematik selbst nicht unwesentlich, ging es doch darum, Originalquellen wieder als solche zu zitieren; Vokabular, dessen Bedeutung und Verwendung im Englischen klar schien, auf die verschiedenen Formen der Übersetzung hin zu prüfen und, natürlich, im wichtigsten Schritt, Argumentation und These(n) wieder zu denken, zu überformen, neu zu denken. Damit befinde ich mich schon mitten drinnen: Streng genommen kann bereits das Nachvollziehen eines Gedankenganges, und sei es auch der eigene, als Re-enactment oder Re-staging gesehen werden, und wo, wenn nicht in der Überarbeitung oder im neuerlichen Durcharbeiten, öffnet sich der Raum für eine performative Praxis, die ebenso eine epistemologische ist?

¹ Der Titel verweist auf die Collage *What is it that makes today's homes so different, so appealing?* des britischen Künstlers Richard Hamilton von 1956.

In der ursprünglichen Arbeit ging es darum, Re-enactments und Re-stagings von politischen Ereignissen als künstlerische Praxis zu analysieren. Sie nicht im Sinne eines psychoanalytischen Durcharbeitens einer traumatischen Erfahrung zu lesen, die dadurch bewältigt werden kann, sondern als Beweis der Durchdringung des Ästhetischen mit dem Politischen im Sinne des französischen Philosophen Jacques Rancière. Die Re-enactment Arbeit *The Battle of Orgreave* (GB 2001) des britischen Künstlers Jeremy Deller sowie der dabei entstandene Dokumentarfilm von Mike Figgis² dienten als Vorlage, da sie die Transformation eines vergangenen Ereignisses mit politischem Anlass und komplexen sozio-ökonomischen Zusammenhängen in eine künstlerische Arbeit (mit politischem Anspruch) zeigten. Der ontologische Status des Ereignisses selbst sollte dabei auf die Probleme bei der Repräsentation desselben hinweisen. Darüberhinaus versuchte die Arbeit das Ereignis mit Maurice Merleau-Ponty, Vertreter der französischen Richtung der Phänomenologie, als Unterbrechung, als Riss im Prozess der Sinnstiftung zu denken, der durch diese Eigenschaft prädestiniert ist, wiederholt zu werden. Nur so könne der Komplexität politisch nachhaltiger Ereignisse begegnet und ihre Auswirkungen auf Gegenwart und Zukunft gleichermaßen neu gedacht werden.³

Gegen eine Reduktion auf eine psychoanalytische Lesart schlug ich außerdem eine solche vor, die nochmals auf den Charakter und die Narrativisierung des ursprünglichen Ereignisses der blutigen Konfrontation der Minenarbeiter mit der Polizei im Jahre 1984 zurückblickte und diese im Sinne Rancières als Figur des Dissens sah, die nicht zuletzt als Reaktion auf die gegenwärtige, auf Konsens angelegte, politische Situation re-inszeniert wurde.⁴ Die Elemente sind in dieser komprimierten und übersetzten Fassung immer noch vorhanden, deren Gewichtung hat sich jedoch leicht verändert: von der Dominanz einer Analyse des Ereignisbegriffes bei Merleau-Ponty zur Betonung der künstlerischen Strategie des Re-enactments oder Re-stagings als kritische Praxis, als die sie auch im Kontext einer performativen, künstlerischen Forschung begriffen werden kann.

Das Ereignis Denken

Ein Ereignis ist ein „datierbarer, moment-ähnlicher Vorfall der sich aus einem Horizont an homogenen, ähnlichen Vorfällen durch seine Bedeutung und die Schwere der Konsequenzen, die er nach sich zieht, heraushebt oder auch durch die simple Tatsache seiner Auswahl (aus eben jener homogenen Masse an Vorfällen).“⁵ Ereignisse sind ephemere und beziehen sich unweigerlich auf einen bestimmten Zeitpunkt. Um sie daher greifbar, verständlich und erinnerbar zu machen, müssen sie in ein anderes Medium „übersetzt“ werden. Die sprachliche Verknüpfung zwischen Erfahrung und Wissen, die

² Auf die Ambiguität des ursprünglichen Ereignisses sowie jene des Re-enactments werde ich später genauer eingehen.

³ Claudia Slanar, *“This is not about healing wounds.“ Re-enacting the Event, Re-staging Dissent in Jeremy Deller’s ‘The Battle of Orgreave’*, unveröffentlichte Masterarbeit, California Institute of the Arts 2009.

⁴ Ist diese Verlagerung in der “politischen Ästhetik” (Rancière) bereits eine historische? Nach Wahlen und Referenden bzw. Umfragen scheinen sowohl die Gesellschaften der Europäischen Union als auch jene der USA zutiefst gespalten.

⁵ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt, Hamburg 2001. S.149.

Diskursivierung, ist dabei ebenso wichtig wie die Narrativisierung, da sie das Ereignis repräsentierbar und damit vor allem erinnerbar machen.

In der französischen philosophischen Tradition scheint die Schwierigkeit, die Ereignishaftigkeit von Ereignissen trotz mancher struktureller Gemeinsamkeiten zu denken und anstatt vereinfachter Auslegungen auf einer diskursiven Komplexität zu beharren, nicht zuletzt in ihrem punktuellen Auftreten zu liegen; in einer Ephemeralität, die gleichzeitig „auf die Zeiträume der Vergangenheit als auch auf die Zukunft ausstrahlt.“⁶ Ereignisse stehen außerhalb einer von Kontinuität geprägten Zeiterfahrung wie auch einer strukturellen Ordnung, sie können weder gänzlich objektiviert, noch synthetisiert werden. Sie markieren gleichzeitig die Differenz, die sie aufmachen.⁷ In der Geschichtsphilosophie ist diese Frage natürlich eng an jene der Definition von Geschichte – Ereignisse, die eine Kausalkette bilden können, oder deren Kontingenz? – geknüpft. Was wiederum die Frage aufwirft, ob Ereignisse Sinnstiftungen voraussetzen oder vor ihnen situiert sind und sie damit auch durchbrechen und andere Ordnungen und Sinnzusammenhänge ermöglichen können?⁸

Die besondere Anforderung an die Geschichtswissenschaften ist es nun, die Singularität des Ereignisses als zeitlich erfassbares homogenes Objekt zu überdenken. Der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White etwa meint, dass die zunehmende Komplexität von Ereignissen im 20. Jahrhundert und deren Auswirkungen damit einhergehen, dass sie sich dadurch gängigen Repräsentationsformen wie historiographischen Techniken, quantitativen Analysen in den Sozialwissenschaften oder den literarischen Formen des 19. Jahrhunderts verweigern. Die ontologische Differenz zwischen Fakt und Fiktion würde dadurch zunehmend verblassen.⁹ „Modernism,“ meint er, „resolves the problems [der Grenzen der Repräsentation] by simply abandoning the ground on which realism is construed in terms of an opposition between fact and fiction.“¹⁰ Doch sind es ebenso die modernen Medien, die diese Differenz zunehmend auslöschen. Nun kann es aber nicht darum gehen, Ereignisse nicht darzustellen, sondern, nach White, geht es gerade darum, alle modernen und postmodernen Techniken zu mobilisieren, um einerseits der Falle der narrativen Fetischisierung eines Ereignisses zu entgehen und andererseits nicht auf eine Bewältigung einer traumatischen Erfahrung (als Konsequenz einer Erzählung) zu bestehen. Vielmehr müsse die Problematik des Darstellbaren und Undarstellbaren bereits

⁶ Marc Rölli, „Einleitung.“ In ders. (Hg.), *Ereignis auf Französisch: Von Bergson bis Deleuze*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, S.7. Dieser Tagungsband widmet sich der „Ereignisproblematik“ aus der Perspektive mehrerer französischer Philosophen wie Bergson, Ricoeur, Merleau-Ponty, Deleuze oder Badiou.

⁷ Dieses Paradoxon ist hier natürlich nur sehr komprimiert dargestellt. Siehe dazu Burkhard Liebschs Ausführungen zur Verknüpfung von Ereignis, Erfahrung und Erzählung im selben Band, besonders seine Passage zur Philosophie Paul Ricoeurs, der gerade im Zusammenhang mit Hayden Whites Konzept des modernen Ereignisses und dessen Narrativisierung wieder Bedeutung erlangt. Ibid. S. 185 – 205.

⁸ Vgl. Rölli, op. cit. S. 9f.

⁹ Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. John Hopkins Univ. Press, Baltimore 1999, S. 67ff.

¹⁰ Ibid.

in der Form – also etwa in Sprecher_innen-Positionen, Rhetorik, Sprache oder ideologischen Implikationen – sichtbar gemacht und reflektiert werden.¹¹

Das Ereignis Umformen

In seinem in den 1950er Jahren erschienen Aufsatz „Das indirekte Sprechen und die Stimme des Schweigens“ schreibt Maurice Merleau-Ponty, dass „Sinnstiftung dort stattfindet, wo wir die gegebenen Elemente der Welt einer kohärenten Deformation unterziehen.“¹² Er widerspricht der Idee, dass es eine bereits festgelegte Ordnung der Signifikation gibt und Stil (als der persönliche Ausdruck eines Künstlers/einer Künstlerin) diese repräsentiert. Die „stimmige Verformung“ ist hier jedoch *der* Schlüsselbegriff, um die Praxis des Re-stagings oder Re-enactments zu analysieren, wenn sie darauf abzielt, Bedeutungen oder Sinnzusammenhänge, die davor einem historischen Ereignis zugewiesen wurden, zu verschieben.

Wie kann uns also nun die Welt – im Sinne unserer Erfahrungsumgebung und als etwas, das außerhalb des verinnerlichten Denkens liegt - als kohärent erscheinen, sodass alles in einem Prozess der Sinnstiftung aufgeht, ohne eine bestimmte vorher festgelegte Ordnung zu haben? Es gelte nun, laut Merleau-Ponty bestimmte „Hohlräume“ und „Brüche“ in die Dinge oder Elemente zu „formen“, um „Bedeutung, das, was uns am meisten fremd ist,“ hervorzubringen, „in die Welt zu setzen.“¹³ Abschließend formuliert er – und die Malerei ist hier sein vorrangiges Beispiel –, dass durch die „kohärente Verformung“ Sinnstiftung erst möglich wird, da diese davor immer nur „zerstreut“ in einer Form der Wahrnehmung existiere. Erst durch die Konzentration der Verformung erhalte der Prozess der Signifikation eine „ausdrückliche Existenz.“¹⁴ Die Hohlräume und Brüche – mit denen für Merleau-Ponty die Kunst, aber nicht nur sie – operiert – sind also notwendig zur Bedeutungsstiftung, und werden durch expressive und performative Gesten in die Welt gesetzt.

Diese Idee ist eng an Merleau-Pontys Konzept des Ereignisses gebunden, das er 1945 in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* ausformuliert: das Ereignis (der Wahrnehmung) markiert die „Sinnstiftung, die an der Oberfläche eintritt, an der Körper und Welt aufeinandertreffen.“¹⁵ Im späteren Werk, *Die Prosa der Welt*, eine Sammlung von 1952 – 1959 entstandenen Aufsätzen, unterzieht er jedoch seine Theorie einer radikalen Kritik, die auch den Ereignisbegriff umfasst: Er erweitert das Ereignis um die Ankunft, ergänzt „événement“ um „avènement“. Die „Ankunft“ ist ein „Versprechen von Ereignissen“; sie ist die „Ordnung der Bedeutungsherstellung und der Kultur, die nicht von jener der Ereignisse abgeleitet werden kann.“¹⁶ Wahrnehmung als „Ereignis“ markiert also

¹¹ Siehe White, 1999, S. 67.

¹² Maurice Merleau-Ponty, *The Prose of the World*. Claude Lefort (ed.), Northwestern Univ. Press, Evanston 1973. S. 60.

¹³ Ibid. S.61.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), de Gruyter, Berlin/New York 1966, S.66.

¹⁶ Merleau-Ponty, 1973, S. 79.

die Singularität eines Kontaktes, der sogar unserem ursprünglichen Status des In-die-Welt-Geworfen-Seins, des leiblichen Kontaktes mit der Welt, vorausgeht.¹⁷ Die Philosophie müsste sich demnach damit befassen, diese Vergangenheit, „die niemals präsent war“¹⁸ und als solche bereits eine *Re-konstruktion* wäre, wieder herzustellen. Das Ereignis ist somit in seiner Singularität für uns nicht mehr zugänglich, das Advent/die Ankunft hingegen wird zur Ordnung der Äußerung, in dem Sinnstiftung und Bedeutung nicht als fixiert gelten müssen, sondern neue Konfigurationen eingehen können.

Die Notwendigkeit, aus Sicht einer Künstler*in, etwas zu re-inszenieren, um „herauszufinden, was tatsächlich an diesem Tag passiert ist ...“, ebenso wie der Glaube, „dass es da noch Vieles aufzuklären gilt,“¹⁹ verdeutlicht nochmals die Unterscheidung von Ankunft und Ereignis. Wenn das Re-enactment der ursprünglichen ‚Battle of Orgreave‘ als Form eines expressiven Adventes im Merleau-Ponty’schen Sinne gelesen werden kann, ist es gemeinsam mit dem „ursprünglichen Ereignis“ Teil der wahrnehmbaren Welt. Eine Wiederaufführung muss also auf zwei Ebenen funktionieren: Sie muss einerseits die notwendige Narrativisierung des originären Ereignisses, die auf einen Abschluss abzielt, anerkennen, andererseits muss sie als Ort der Brüche und Risse existieren, der das Ereignis auf der expressiven Ebene der performativen Geste wieder „öffnen“ kann und eine andere Bedeutungsproduktion ermöglicht.

Dellers Arbeit spielt mit dieser Wechselwirkung der Ebenen: die Re-inszenierung der Schlacht als „Original“ des Kunstwerkes basiert auf dem Interesse des Künstlers am historischen Ereignis als auch an der populärkulturellen Praxis der War- und Battle-Re-enactments. Durch seine Einbindung verschiedener Gemeinschaften in das Re-enactment – frühere Minenarbeiter, Polizisten und Mitglieder einer professionellen Re-enactment-Theaterruppe – schafft er eine temporäre und transversale Integration verschiedenster Konzepte des Ausdrucks bzw. der Äußerung.²⁰ Trotz dieser Integration gibt es formal wie rhetorisch klare Unterschiede: War-Re-enactments bedienen meist eine offizielle Geschichtsschreibung, in der es weniger um die Inszenierung von Widersprüchen geht, denn um das Gedenken an ein Ereignis und bestenfalls dessen anti-traumatische Durcharbeitung. *The Battle of Orgreave* fügt sich eindeutig nicht in diesen Kanon: Als tragisches Ereignis war die „Schlacht“ vor allem durch die blutige Niederschlagung der widerständigen Minenarbeiter durch Polizeigewalt charakterisiert; durch eine Regierung, die dies schon von langer Hand geplant hatte, und durch die Entsolidarisierung von weiten Teilen der Bevölkerung mit einer kämpfenden Arbeiter*innenschaft.

Geschichte wird durch die Wiederaufführung zu etwas, das umgestaltet werden kann. Sie wird zum Raum „der Einschreibung und der Akkumulation“²¹ ebenso wie zu jenem der permanenten Neuverhandlung: „Diese Geschichte [in der der Künstler partizipiert] ist jene fortwährende Konversation, die jede Rede, jegliche Arbeiten und Handlungen, die je nach Ort und Umständen stattgefunden haben, sich gegenseitig

¹⁷ Siehe dazu Ted Toadvine. „Sense and non-sense of the event in Merleau-Ponty.“ In: Rölli (Hrsg.). *Ereignis auf Französisch*. Wilhelm Fink Verlag, München 2004. S. 123f.

¹⁸ Ibid. S. 124.

¹⁹ Jeremy Deller in Mike Figgis‘ Film.

²⁰ Tom Lubbock 2001, <http://www.highbeamresearch.com>, zuletzt eingesehen am 25.5. 2016.

²¹ Merleau-Ponty, 1973. S. 86.

bestätigen und anfechten und dabei alles andere wieder erschaffen, verwebt.“²² Durch den Akt der Performance, der Wieder-aufführung werden nicht nur die Brüche in der originären Struktur des Ereignisses offensichtlich, sie dienen auch genau als jenes Konzept, das den Akt selbst erst bedingt. Mehr noch als ein simples „Inszenieren von Differenzen“²³ stellt *The Battle of Orgreave* die Frage nach einer kritischen Praxis, die in der Verschränkung von Ästhetik und Politik besteht.

Das Ereignis Wieder-aufführen

Ästhetik und Politik greifen für Jacques Rancière in der „Aufteilung des Sinnlichen“ ineinander. Diese „Aufteilung“ aber auch „Teilhabe“ (vom französischen „partage“) als zentraler Begriff seiner Philosophie bezeichnet dabei „auf der einen Seite (...) das, was trennt und ausschließt; auf der anderen Seite (...) das, was teilnehmen lässt.“²⁴ Die Ordnung der Politik in dieser Aufteilung (im Gegensatz zur jener der Polizei) ist für ihn eine das soziale Gewebe störende, die das offenbart, was nicht sagbar oder sichtbar ist und – bereits weitergedacht - Brüche und Leerstellen in dem Sinne erlaubt, dass sie die potentielle Neuverteilung von Subjekten und Objekten, Akteur*innen und Zuseher*innen, Orten, Handlungen und Bedeutungen ermöglicht. Sie ist keineswegs eine Ordnung, die festgelegt werden kann und dauerhaft ist, ganz im Gegenteil, es ist eine „zufällige, lokale und prekäre Aktivität.“²⁵ Die Figur des Dissens führt Rancière darin als solche ein, die eine Auseinandersetzung darüber ausdrückt, „was man sieht und was man darüber sagen kann“ und „wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen.“²⁶ Sie steht im Gegensatz zum Konsens, der jegliche Differenz nivelliert, etwas fixieren möchte und so jegliche Neu- und Umverteilung dieser Elemente verunmöglicht.

Die „Aufteilung des Sinnlichen“ stellt in Rancières Philosophie den gemeinsamen ontologischen Grund von Ästhetik und Politik dar. Sie ist ein „System von a-priori Formen“, die „festlegen was sich selbst einer Sinnes-Erfahrung offenbart, sie ist eine Abgrenzung von Räumen und Zeiten, von Sichtbarem und Unsichtbarem, von Rede und Lärm, die gleichzeitig den Ort und die Risiken der Politik als Form der Erfahrung bestimmt.“²⁷ Ästhetik ist jedoch ebenso ein „spezifisches Regime der Identifizierung von Kunst“,²⁸ das, wie Rancière meint, seit 200 Jahren Unbehagen hervorruft, da es eigentlich zwei Regime

²² Merleau-Ponty 1973, S. 86.

²³ Sven Lütticken, „Life, once more,“ in: ders. (Hg.), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Rotterdam, 2005, S. 30.

²⁴ Jacques Rancière. „Konsens, Dissens, Gewalt“. In: Mihran Dabag et al. *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. Schöningh 2000, S.99f. Eine genauere Fassung dieser „Aufteilung des Sinnlichen“ im Bezug zur Ästhetik findet sich im Band *Jacques Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Maria Muhle (Hg.), b_books, Berlin 2006.

²⁵ Jacques Rancière. „Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt,“ in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* Bd. 1 (2003). S. 113 – 122.

²⁶ Jacques Rancière. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. B_books 2006, S.2 6.

²⁷ J. Rancière. *The Politics of Aesthetics*. Bloomsbury, London 2004. S. 13. In dieser Formulierung der sinnlichen und damit sinnstiftenden Erfahrung zeigt sich der Einfluss Merleau-Pontys auf Rancières Idee der Aufteilung des Sinnlichen.

²⁸ Jacques Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Passagen Verlag, Wien 2007. S. 18.

umfasst, die eng miteinander verschränkt sind: jenes der (ästhetischen) Autonomie des Kunstwerkes und jenes des ästhetisch-revolutionären Anspruchs der Überführung von Kunst ins Leben.²⁹

Die Frage ist nun, wie sich die Figur des Dissens, die ja für Rancière vorerst eine politische ist, in der Ästhetik zu verorten ist: Ist es etwa gerade die Praxis der Wiederaufführung eines politischen Ereignisses, die jene Aufteilung des Sinnlichen zwischen den Ordnungen der Politik und Polizei sichtbar gemacht hat, die diese Verortung zulässt? Dies ist nicht zuletzt eine Frage der Metapolitik, wenn es darum geht, kritische Kunst als solche zu identifizieren oder eben gerade das nicht zu tun. Für Rancière wird Kunst in diesem Zusammenhang immer mehr in eine Rolle gedrängt, die sich eines Konfliktraumes annehmen muss, da die Politik dies nicht (mehr) kann. Darin sollten Differenzen als Teil der Aufteilung des Sinnlichen sichtbar sein ebenso wie Brüche und Unterbrechungen (als Notwendigkeit von Bedeutungsstiftung im Sinne Merleau-Pontys). Die Aufgabe der Re-inszenierungen von Ereignissen in diesem Konfliktraum besteht nun genau darin, „eine These, die davor immer außer Frage gestanden ist, so zu problematisieren,“³⁰ dass sie sich als durchaus „gestalt-verändernd“³¹ erweisen kann.

Die „Wiederaufteilung oder Neuverteilung“ Rancières ist ein Nachhall der „kohärenten Deformation“ Merleau-Pontys und im konkreten Fall der *Battle of Orgreave* als ein Set an Praktiken und Formen - also „Sicht- und Sagbares“ in der Rancièreschen Diktion - zu verstehen, die sich im Laufe der Zeit geändert haben: zuerst in Gestalt eines einmaligen Re-enactments, dann in der Form des Dokumentarfilms, schließlich als Ausstellung und Publikation. 2001 etwa inszenierte Jeremy Deller in der Ausstellung/Installation *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* Archivmaterial von Gewerkschaften wie auch War-Re-enactment Gruppen in Großbritannien und kombinierte dieses mit Demo-Training-Videos der Polizei sowie einer Zeitleiste der Geschehnisse. Daneben lief Mike Figgis' Dokumentarfilm über das Re-enactment. In weiteren Iterationen (etwa 2004 in der Bawag Foundation in Wien) erweiterte der Künstler die Ausstellung um ein Diagramm zu Blechblasmusikkapellen als Teil der britischen Gewerkschaftskultur und deren Einfluss auf verschiedene Stile der britischen Pop-Musik. Im Text zur Arbeit der Londoner Tate Gallery, die die Arbeit 2005 erwarb, werden weitere Formen oder Iterationen des Projektes wie ein Marsch, eine Diskussionsrunde oder eine Autofahrt beschrieben. Diese Formen und ausgestellten Materialien wie auch die Texte der 2002 erschienenen Publikation *The English Civil War Part II* verdeutlichen die komplexe Formation von Geschichtsschreibung. Weniger Re-interpretation als Hinweis darauf, dass es schon immer um die verschiedenen Formen der Narrativisierung gegangen ist, die sich als mediale Repräsentationen durchkreuzen und neu formieren können, sind diese Iterationen ebenso eine klare Verschiebung des performativen, ephemeren Aktes des Re-enactments in eine teilweise fixierte, institutionell abgesicherte Ordnung. Damit verschiebt sich natürlich auch die Figur des Dissenses,

²⁹ Ibid. S. 24f.

³⁰ Martin Plot. *The Aesthetico-Political: The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière*. Bloomsbury, London 2014. S. 67, Übersetzung: Claudia Slanar.

³¹ Ibid.

oszilliert zwischen dem Sicht- und Unsichtbaren und bleibt zumindest in den Titeln präsent. „The Battle of ...“, „An Injury to One ...“ oder „The English Civil War“ sind bewusst gewählt, um an die Kämpfe der Arbeiterklasse anzuknüpfen und ihnen damit jene historische Bedeutung zu verleihen, die sie bis dato nicht hatten. Es geht also, wie bereits betont, nicht um den (durchgearbeiteten) Abschluss eines Traumas, sondern um die abermalige Möglichkeit, Brüche oder Unterbrechungen (Merleau-Ponty), Leerstellen und Ausschnitte (Rancière) in die Aufteilung des Sinnlichen einzuschreiben.

Kritische Kunst oder ein ästhetischer Dissens muss laut Rancière genau auf die Verbindung von Ästhetik und Politik in der Aufteilung des Sinnlichen hinweisen und zwischen den zwei dialektischen Politiken der Ästhetik vermitteln. Sie muss sie, wohl paradox, zusammenprallen lassen wie ununterscheidbar machen.³² Die verschiedenen diskursiven Formationen, die das Kunstwerk durchziehen, verweisen auf sein Potential der Re-konfiguration von Ästhetik und Politik. Bereits durch die Auswahl des ursprünglichen Ereignisses selbst, das klar eines der (gewaltsamen) Unterbrechung einer bis dato nicht ausverhandelten Erzählung – Patriotismus, Stolz der Arbeiter*innenschaft – war und der Sichtbarmachung des Dissenses diene, wird das Re-enactment zur „Annullierung und Reartikulierung einer Verbindung zwischen Zeichen und Bildern, Bildern und Zeitpunkten, oder Zeichen und Räumen, die das vorhandene Realitätsempfinden formulieren.“³³ In diesem Sinne verwischt *The Battle of Orgreave* von Anfang die eigenen Grenzen als Kunstwerk, da es sich ständig neu formiert, das Sicht- und Sagbare und vor allem das Nicht-Sicht- und Nicht-Sagbare ausstellt und je nach Ort, Zeit, Zeichen und Akteur*innen neu entstehen lässt.

Claudia Slanar

³² Siehe Rancière 2007, S. 58ff.

³³ Ibid, S.49.