

Das Kassler Trümmermodell wird von Hiwa K auf die Geschichte eines Geflüchteten angewendet, der sich mithilfe eines anderen Geflüchteten eine falsche Identität aneignet, um als Asylsuchender anerkannt zu werden. Damit zielt die Arbeit in ihrer Verflechtung der zwei unterschiedlichen Kontexte auf eine transhistorische und translokale Vernehmbarkeit von gewalt- und leidvollen Erfahrungen im Zusammenhang mit Krieg. Die akustische Erzählung versucht durch die Schilderung der strategischen Übernahme einer fingierten Identität durch Person ›M‹ einen realpolitischen Umgang mit einem traumatisierenden Problem zu finden. Die Realität europäischer Asylverfahren ist hier dezidiert als Problem mit angelegt, gleichzeitig ist sie nicht als solche visuell sichtbar. Es geht in der Arbeit also auch um ein gewisses Nicht-zeigen-Können, das auf verschiedene Gründe zurückgeführt werden kann: etwa zur Tarnung, Schutzsuche oder als Möglichkeit zur Herstellung anderer Sicht- bzw. Sehweisen des Protagonisten der Erzählung. Das Modell als Grundlage zu verwenden, macht es insbesondere möglich, dass die Betrachtenden das Thematisierte auf eine eigene Geschichte beziehen können – zumal, wenn die Betrachtenden älter sind und einer Kriegsgeneration angehören. Die Arbeit schafft durch die Verflechtung einen stark emotionalen Zugang, der eine*n als Betrachtende*n festzustellen veranlasst, dass diejenigen Geflüchteten, welche nach Europa kommen und in der Asyldebatte als die ›Fremden‹ betrachtet werden, Ähnliches erlebt haben wie die Menschen der Kriegsgeneration des Zweiten Weltkriegs bzw. ihre Eltern oder Großeltern, respektive dass die Kassler*innen in den Bombennächten ebenfalls ihre ganzen Verwandten verloren haben, wie es heute Menschen in anderen Kriegskontexten widerfährt. Das ›Entleihen‹ des Trümmermodells lässt in diesem Sinn ansatzweise eine Vorstellung davon zu, was eine Kriegssituation für Betroffene bedeuten kann, in der Menschen massenhaft sterben und Leid erleben. Damit verbindet sich die uns als Betrachter*innen ethisch-moralisch aktivierende Frage nach der Tragweite asylpolitischer Entscheidungen mit der Perspektive einer einzelnen Geschichte, die die Gefahr einer asylpolitischen Abschiebung vor Augen führt, wenn geflüchtete und in ihrem Herkunftsland gefährdete Menschen kein Asyl bekommen.

EINE FÜR PERSON ›M‹ ›ENTLIEHENE‹ IDENTITÄT ALS FORM DER MIMIKRY

Die Videoarbeit *View from Above* arbeitet mit einer Art doppelt ›entliehenen‹ Erinnerung. Einerseits hat man es auf der visuellen Ebene mit einem ›Entleihen‹ der Bilder der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt Kassel in den Erzählkontext einer aktuelleren Kriegsstadt in Kurdistan/Nordirak in den 2000er Jahren zu tun. Andererseits hat

man es auf der akustischen Ebene mit einem ›Entleihen‹ einer anderen, durch kriegsbedingte Flucht geprägten Identität als der eigenen zu tun, welche durch Person ›M‹ angenommen wird.

Anders als bei vielen Architekturmodellen üblich, ist im Kassler Trümmermodell und damit in der Videoarbeit *View from Above* die Modellanlage frei von jeglicher menschlichen Erscheinung. Dies ist, wie Helmut Puff auch im Zusammenhang anderer Trümmermodelle von deutschen Städten oder Fotografien von Nachkriegssituationen beschrieben hat, recht üblich. Die Geschichte konkreter historischer Subjekte fehlt bzw. erfährt durch die modellhafte Ruine eine Art Ersetzung: »The material ruins thus function like a synecdoche for the people who once lived there, and the urban space that continues to exist only insofar as it is enshrined in personal memory or historic documentation.« (Puff 2010, S. 261) Obwohl es sich bei der Kamera in *View from Above* um einen technischen Blick handelt, der einen eher distanzierenden Effekt hat, so wird durch das Bewegtbild im Vergleich zum statischen Modell gleichzeitig etwas Subjektivierendes angesprochen.

Die Absenz menschlicher Figuren und die damit existente Entleerung von individuellen Geschichten, die mit diesen Kriegseignissen verbunden sind, nimmt Hiwa K als Ausgangspunkt, um die monochrome und gleichmäßig gestaltete, städtische Landschaft mit der Narration einer singulären Erfahrung von Krieg auf der Tonebene zu besetzen. So macht sich die Arbeit die Bilder des ruinenhaften Kassel als Trümmerlandschaft zunutze, um die im kulturellen Bildgedächtnis vorhandenen Bilder, die mit einem solchen Modell physisch manifestiert werden, mit einer aktuellen Kriegserfahrung zu verflechten und auf ihre Aktualisierbarkeit und Brisanz im Zusammenhang mit aktuellem Zeitgeschehen europäischer Asylpolitik zu prüfen. Das Modell der Trümmerlandschaft wird von Hiwa K als Medium kollektiver Gedächtnisbildung ›entliehen‹ und durch das zusätzliche ›Entleihen‹ einer Geschichte, von einer Person aus einer ›unsicheren‹ Zone, durch ›M‹ neu perspektiviert, sodass sowohl eine Geschichte der Vergangenheit als auch der Gegenwart betroffen wird. Astrid Erll schreibt zu den Konstruktionsmechanismen von Gedächtnismedien:

»Medien des kollektiven Gedächtnisses konstruieren Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen. An diesen Konstruktionen ist die Materialität des Mediums [...] ebenso beteiligt wie seine sozialsystemische Dimension. Auch die Produzenten und Rezipienten eines Gedächtnismediums leisten aktiv Konstruktionsarbeit – bei der Entscheidung darüber, welchen Phänomenen überhaupt gedächtnismediale Qualitäten zugeschrieben werden

sowie bei der Auswahl und Enkodierung und/oder bei der Dekodierung und Deutung des zu Erinnernden.« (Erlil 2004, S. 19)

Wie das Modell selbst als ein Gedächtnismedium bezeichnet werden kann, so stellt die Videoinstallation von Hiwa K in unmittelbarer Nähe zum Trümmermodell gewissermaßen ein Gedächtnismedium zweiter Ordnung dar, da es eine andere Ebene der Vermittlung übernimmt. Dabei kann die Videoinstallation als Vermittlungsinstanz zwischen individuellem und kollektivem Erinnern betrachtet werden, denn erst durch die mediale Repräsentation kann die persönliche Erinnerung von Person ›M‹ zu kollektiver Relevanz gelangen.

Ein solcher durch die Kriegszerstörung Kassels im Zweiten Weltkrieg adressierter Verlust kann in der kontextfremden Verflechtung mit einer Geschichte einer geflüchteten Person aus Kurdistan/Nordirak von Besucher*innen auf unterschiedliche Weise aufgefasst werden. Für Kassler*innen einer Generation, die die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs selbst erlebt haben, machen die Bilder der Videoarbeit beispielsweise einen ganz anderen Bezug auf als für solche Besucher*innen, die einem internationalen bzw. touristischen Publikum der documenta angehören. Für lokale Besucher*innen kann durch die Überlappung der zwei Kontexte in der Videoarbeit ein befremdliches Gefühl entstehen, wenn es z. B. darum geht, die Erfahrung kriegsbedingter Flucht aus Kurdistan/Nordirak im Vergleich zum eigenen spezifischen Kriegskontext in Kassel zu vergegenwärtigen. Die tatsächliche Erinnerung an das in Kassel Erlebte wird dadurch nicht nur verschoben, sondern durch die künstlerische Überlagerung mit der Geschichte von Person ›M‹ manipuliert. Eigene Erfahrungen werden dabei überdeckt, den Erfahrungen anderer wird Platz eingeräumt. Darin wohnt auch etwas Unheimliches inne, wenn die reale Erinnerung von Kassler*innen an den Zweiten Weltkrieg durch die Erinnerung der fingierten, doch real möglichen Geschichte von Person ›M‹ überlagert bzw. verschoben wird und dabei ihre eigene Geschichte zu verschwinden droht. Hinsichtlich der Kriegserfahrungen der Kassler*innen kann die Videoinstallation also entrückend wirken, weil sie ihnen nicht die Möglichkeit gibt, ihre eigene Geschichte zu erzählen. Das lässt die Arbeit außer Acht, weil sie ein anderes politisches Anliegen verfolgt. So wird diese visuell ›entliehene‹ Erinnerung angewandt, um ungehörten Erfahrungen im Zusammenhang von aktuellen asylopolitischen Verfahren Gehör zu verschaffen und ihnen Raum zur Artikulation zu geben. Die Arbeit breitet dabei insbesondere nicht nur eine persönliche Geschichte aus, sondern sie verdeutlicht auch die grundsätzliche Notwendigkeit, Geschichte subjektiv zu erzählen. Erzählen heißt dabei, eine Geschichte nicht nur für sich zu besitzen, sondern sie zu kommunizieren, in einer Gemeinschaft – im Sinne

einer »Wieder- und Weitergabe von Welterfahrungen« (Adorf 2017, S. 34) – zu teilen und daran auch potenziell etwas veränderbar zu machen. Das Erzählen vollzieht sich in *View from Above* als etwas, das Faktische mit Imaginativem vermischt und einen Zusammenhang von Erzählung und Erfahrung herstellt, auf den die Kunstwissenschaftlerin Sigrid Adorf in ihrer Auseinandersetzung mit den Arbeiten des Künstlers Akram Zaatari und mit dem Denkbild *Kunst zu erzählen* des Philosophen Walter Benjamin verweist. Hierbei stellt sie fest, dass »es der metaphorische Gebrauch realer Geschichte [ist], durch den das Faktische geöffnet und übertragbar wird, wie umgekehrt aber auch das Faktische einem *rein* metaphorischen Verhältnis austauschbarer Zeichen widersteht und damit der Historizität zu ihrem Recht verhilft« (ebd., S. 47, Hervorh. im Orig.). An diese Beschäftigung, die das Erzählen von Welterfahrungen an der Schnittstelle zwischen einem Subjekt und einer Gemeinschaft starkzumachen sucht, lässt sich die Auseinandersetzung des Religionsphilosophen Philipp Stoellger mit der Gemeinschaftstheorie des Philosophen Jean-Luc Nancy anknüpfen. Stoellger schreibt:

»Wenn der Andere in seinem ›Ganz-anders-Sein‹ nicht nur in Indifferenz oder Zusammenhangslosigkeit verbleiben soll, bedarf es eines ›Bandes‹. Und als solches fungiert die Kommunikation, die Mitteilung (mit dem Akzent auf der Teilung). [...] Mitteilung hebt Differenz nicht auf, sondern zeigt sie, exponiert sie und ist darin gleichwohl eine Verbindung der Nicht-Verbindung. [...] Mit-Teilung sei ›dislocatio‹, das Geschehen des Außer-sich-Geratens in der Mitteilung an Andere, in der auch man selbst zum Anderen werde. Kommunikation fungiert hier als das Transzendieren des Alten, der Identität mit sich, des Selbstseins, in der ›ich‹ (wer immer das ist und wird) sich dem anderen exponiert, dem Einspruch und der Unterbrechung aussetzt. Es ist nicht ›Horizontverschmelzung‹ im Verstehen, [...] sondern eine Teilung meiner selbst: ein Teilen in der Mitteilung, eine *division*, in der ich nicht Individuum bleibe, sondern Dividuum werde.« (Stoellger 2010, S. 54–55, Hervorh. im Orig.)

Die ›Mit-Teilung‹ der Geschichte von Person ›M‹ durch die Videoinstallation *View from Above* kann in diesem Sinn als eine ›Verbindung der Nicht-Verbindung‹, die sie zu den Betrachter*innen und deren Erfahrungen herstellt, verstanden werden – ein ›Band‹, das uns in die Rolle von Zeug*innen versetzt und Raum gibt, nach unserer Kapazität zu fragen, unsere Solidarität und Empathie für eine Erfahrung kriegsbedingter Asylsuche zu manifestieren. Das ›Mit-Teilen‹ durch ein

kommunizierendes Erzählen bedeutet nicht nur, etwas zu präsentieren, sondern im Erzählen ist insbesondere auch ein performatives Moment enthalten. Die Schriftstellerin, Essayistin und Kritikerin Susan Sontag schreibt in *Das Leiden anderer betrachten* (2003):

»Quälende Fotos verlieren nicht unbedingt ihre Kraft zu schockieren. Aber wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.« (Sontag 2003, S. 104)

Sontag nimmt dabei an, dass Erzählungen »wirksamer« (ebd., S. 143) als Bilder sind, auch weil hier mehr Zeit »mitfühlend« (ebd.) investiert wird. Erzählung kann uns also Sachverhalte verstehen lassen, wodurch bestenfalls eine »reflexive, verstehende Aneignung eines Ereignisses selbst« möglich wird, die dazu beitragen kann, »unsere politischen Einstellungen und Verhaltensweisen zu ändern« (Butler 2009, S. 61), wie Judith Butler in Auseinandersetzung mit Sontags Thesen schreibt.

Das von Person »M« Erinnernte erfährt im »leihenden« Schauen auf Kassels Trümmerlandschaft eine symbolische Form. Das »Leiden anderer«, wenn man Sontags Titel aufnimmt, wird von Hiwa Ks Videoinstallation nicht in einem voyeuristischen Sinn bedient, sondern arbeitet eher mit einer Ethik der Abstraktion bzw. Zurückhaltung. Die Übertragung der Kontexte Kassels im Zweiten Weltkrieg und des aktuellen Themas Flucht ist jedoch nicht unproblematisch und wird zeitweise zu einer Gratwanderung, weil die Kassler*innen ihrer eigentlichen Geschichte entledigt werden und das Trümmermodell zu einer metaphorischen Projektionsfläche wird. Es ist jedoch die Konkretheit einer subjektiven Mikrogeschichte von Person »M«, die den realpolitischen Gehalt von Geschichte nicht aufgibt und eine Rückbindung an etwas, das tatsächlich als unterdrückende Situation für Asylsuchende in behördlichen Verfahren vorherrscht, mit leistet – ohne nur als literarisch-metaphorische Erzählung zu funktionieren. Und trotzdem kommt die Videoarbeit nicht daran vorbei, sich an einer Form von Schaulust zu bedienen, die der Geschichte anderer ein Stück weit habhaft wird. Die medial-repräsentierende, wenn auch zeitweise inadäquat bleibende Form macht ein Umkreisen von traumatisierender Geschichte und damit ein Einfühlen der Rezipient*innen möglich.

Im Zuge der historischen und ästhetischen Verortung des Konzepts der »Einfühlung« bemerkt Robin Curtis bezugnehmend auf den Philosophen und Psychologen Theodor Lipps, dass die »grundsätzliche Fähigkeit zur Einfühlung [...] auf einer instinktiven Mimikry an das Andere« (Curtis 2008, S. 12) fußt und »auf [...] Projektion basiert« (ebd., S. 13). In der Videoinstallation, in der die Einfühlung

gleichermaßen durch die Kombinatorik von visueller und akustischer Narration adressiert wird, gibt es diese Momente der Mimikry. Das Konzept der Mimikry wird im postkolonialen Diskurs als eine spezifische Form der subversiv-transformierenden Tarnung begriffen, durch die eine Möglichkeit entsteht, in ein Spiel mit vorgegebenen Identitäten und Vorstellungen zu treten und diese zu entlarven.¹⁸ Überträgt man das Konzept der Mimikry auf *View from Above*, so fädelt sich die Erzählung von Person ›M‹ – getarnt innerhalb des kollektiven Bildgedächtnisses von Kriegszerstörungen, das über die Bildebene der Trümmerlandschaft von Kassel abgerufen und mit einem perspektivischen Überblick ›von oben‹ präsentiert wird – fast unbemerkt in ein anderes visuelles Narrativ ein und projiziert dieses auf die persönliche Kriegs- und Fluchterfahrung von Person ›M‹. Zusammen mit einem aus dem kollektiven Vorrat an Bildern aufgerufenen Bild von Kriegstrümmern aus der Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs, das Parallelen zu gegenwärtigen Bildern von kriegerischer Zerstörung aufweist, wird eine für die meisten Betrachtenden wohl unbekannte Fluchterfahrung sowie eine mit dem europäischen Exil verbundene Asylverfahrensnahe Erfahrung nahegebracht und nachvollziehbarer gemacht.

Die Mimikry wird in der Arbeit primär durch die akustisch vernehmbare Narration gesteuert, indem diese die subjektive Perspektivierung der Geschichte vorgibt und sich einer Erkundung des zu Erinnernden zuwendet. So projiziert Person ›M‹ eine fingierte Geschichte auf die eigene Identität. In einem solchen aneignenden Zitieren einer konventionellen bzw. gemeinhin anerkannten Sicht liegt ein subversives Potenzial, das sich auch für Person ›M‹ auszahlt. Da die eigene Identität von Person ›M‹ den zuvor aufgesuchten Asylbehörden in anderen Staaten Europas nicht für die Vergabe eines Asyls ausreicht, nimmt ›M‹ eine andere, ›glaubwürdigere‹ Identität an, die in die Raster der Behörden passt, um ein Asyl zu erhalten.

Die Einteilung von Kriegsgebieten durch die Asylbeamt*innen in ›sichere‹ bzw. ›unsichere‹ Zonen kann dabei, um auf Josts Aufteilung formaler und materialer Topoi zurückzukehren, als ein materialer Topos, also ein ›Gemeinplatz‹ betrachtet werden. Der materiale Topos stellt sich als fester Bestandteil einer Asylpolitik dar und soll den Behörden beim Auffinden von Argumenten für ihre Entscheidung über eine Genehmigung oder Ablehnung eines Asyls behilflich sein. Mit diesem materialen Topos wird eine gesellschaftliche Ordnung über ›sichere‹ und ›unsichere‹ Zonen hergestellt, die eine westlich dominierende Weltbetrachtung und Urteilsfällung zementiert. Diese Urteilsfähigkeit führt die Arbeit ad absurdum, überführt sie

18 Siehe Kapitel: Kontext zu Hiwa K: Postmigration, Mimikry und Geschichte als *entanglement*, S. 80 ff.

diese nämlich als oberflächlich und fehlerbehaftet – was man in der Mimikry von Person ›M‹ sieht, wie diese die Behörden durch ihren eintrainierten Blick überlistet, indem sie Geschichte modellhaft, wie von den Beamt*innen erwartet, erzählt. Damit bringt *View from Above* die Fiktionalität von Kategorien wie ›sicheren‹ und ›unsicheren‹ Kriegszonen zum Vorschein. Sie stellt damit die fehlende Legitimität eines bestimmten Vorgehens bei der Entscheidung über die Vergabe eines Asyls bloß und deckt auch die Tarnung der Asylbeamt*innen und damit der konkreten Entscheidungsträger*innen hinter einem System auf und wie sich diese auf geltende Einteilungen über vermeintlich ›sichere‹ und ›unsichere‹ Gebiete stützen.

Erinnerung erfährt in der Videoarbeit *View from Above* unterschiedliche Inszenierungsweisen, wobei sich Hiwa K imaginativ-fiktiver Strategien bedient, um im Versuch der Bewältigung einer Vergangenheit, die die Gegenwart immer wieder neu zu konfigurieren scheint, sowohl subjektive als auch kollektive historische Erinnerungsanteile miteinander zu verschmelzen. Es verdichten sich erfahrene und nicht-erfahrene Anteile der Vergangenheit, also individuelle Lebenserfahrung, die sich mit einem kollektiv konstruierten Wissen über die Vergangenheit überlagert. Das ›Entleihen‹ von Erinnerung führt in der Narration der Videoarbeit dahin, dass die persönliche Erinnerung so weit verdrängt wird respektive die Person ›M‹ die erfundene Identität so sehr als eigene annimmt, dass man in diesem Fall von einer ›geflüchteten‹ Erinnerung sprechen kann. Mit dem Motiv einer solchen ›geflüchteten‹ Erinnerung wird die Videoarbeit auch zu Beginn eingeführt, wenn die Erzählerstimme beschreibt:

›The last time I saw ›M‹ was one year ago. It was to be our last exchange after living together for 15 years.

He asked me: Do you ever feel like you forgot the city where you come from?

The irony in this question went unnoticed as it was I who told him where he came from. I even gave him his name ›M‹ on the day we first met.«¹⁹

Die gewählte Erzählform einer mündlichen Überlieferung aus der Ich-Perspektive konfrontiert die Rezipient*innen mit einer fiktiven, historisch jedoch möglichen Situation.

19 Transkribierte Aussage des Erzählers in Hiwa K, *View from Above*, 2017.

»And now I have to help ›M‹ to create a new fiction in which he was in fact not unsafe in a safe zone but unsafe in an unsafe zone. [...]

I told ›M‹: ›M‹, in order for you to be accepted as a refugee we will need to give vision to your hand, a voice that can reach as far as the eye. [...]

I told him: Here in this country you must change your story. And you have to say that you come from an unsafe zone. [...]

He said: That shouldn't be a problem. My mother comes from the city ›K‹. It's considered unsafe. I was there many times to visit her family.

He was not aware that I gave him that mother as well.«²⁰

In einer Art kafkaesken Narration berichtet Hiwa K von der Flucht von Person ›M‹ und deren traumatisierender Odyssee durch verschiedene Asylbehörden Europas bis zum Zeitpunkt der Erlangung eines Status als Geflüchteter. Das erzählerische Mittel, mit der Anonymität von Initialen zu arbeiten, taucht als literarische Form beispielsweise in Franz Kafkas Roman *Der Prozess* auf, in welchem der Protagonist ›K‹ in die Mühle einer undurchdringlichen Gerichtsbarkeit gerät, deren Vorgehensweisen nicht durchschaubar sind und in der elementare Menschenrechte verletzt werden, was von der Gesellschaft lediglich hingenommen wird (vgl. Joern Hinkel nach Schönholtz 2019). So ist es in Hiwa Ks Videoarbeit die fiktionalisierte Erzählung der geflüchteten Person ›M‹, welche den Mühlen der Asylbehörden und den teils realitätsverzerrten Ansichten europäischer ›Bürokrat*innen‹, wie sie der Erzähler in der Videoarbeit bezeichnet, über ›sichere‹ und ›unsichere‹ Kriegszonen ausgeliefert ist. Der Künstler Hiwa K trägt selbst eine solche Initiale in seinem Namen, über die er jedoch in Interviews keine Auskunft erteilt (vgl. Stoeber 2019). In einem Gespräch mit dem Kurator Jens Maier-Rothe merkt er jedoch Folgendes an: »A lot of my work is a mix between personal experiences and stories about a person who goes by the name K.« (Hiwa K zit. nach Maier-Rothe 2017) Hiwa K ist nämlich selbst, wenn man sich mit biografischen Informationen zu seiner Person auseinandersetzt, in den 1990er Jahren aus dem nordirakischen Kurdistan nach Europa geflohen und hat seine ganz persönlichen Erfahrungen mit dem Aufenthalt in Flüchtlingsheimen

20 Transkribierte Aussage des Erzählers in Hiwa K, *View from Above*, 2017.

und mit Asylbehörden gesammelt. Diese Erfahrungen fließen immer wieder in seine künstlerischen Arbeiten ein, wie dies auch in der später besprochenen Arbeit *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* noch expliziter der Fall ist.²¹ Außerdem speisen sich die Arbeiten von Hiwa K aus Geschichten von Freund*innen und Familienangehörigen (vgl. Pressemitteilung documenta-Stadt Kassel 2016), die er auch in sogenannten Anekdoten verschriftlicht und auf seiner Website und in einer Monografie veröffentlicht hat (vgl. Hiwa K 2021a; Downey 2017a).

Die Initiale ›M‹ in der Videoarbeit *View from Above* dient in ihrer Anonymität nicht nur dem politischen Schutz der Person ›M‹ im Bezug auf realpolitische Asylverfahren, vielmehr lässt ihre Verwendung als literarische Form etwas Parabelhaftes anklingen, weil sie die im Vordergrund stehende subjektive Geschichte der fiktiven Person ›M‹ auf die existenzielle Situation zahlreicher Geflüchteter übertragbar macht und damit sowohl im engeren, expliziten als auch im weiteren, impliziten Sinn Bedeutung stiftet. Die kafkaeske Abkürzung als literarische Form lässt Momente entstehen, die über die persönliche Erfahrung hinausgehen und zu Übersetzungsprozessen beitragen, welche ein Betroffen-Sein und ethisch-moralisches Angehen möglich machen. Für die fiktive Narration werden Person ›M‹ und der Erzähler gewissermaßen funktionalisiert, um eine Geschichte auszubreiten, die äußerst großes Leid adressiert und aus asylpolitisch gefährdenden Gründen sonst nicht erzählbar ist respektive ›unsagbar‹ ist, zugleich wird durch diese subjektive Narration auch symptomatisch aufgezeigt, was sonst ›unsichtbar‹ ist, nämlich die starren Entscheidungsapparate im Asylbereich. Die erzählte Geschichte ist der Ausdruck einer Sehnsucht nach Auflehnung gegenüber solchen Mechanismen. An dieser Stelle ist es der Künstler selbst, dessen Suche nach politischer Transformation hörbar wird, weil seine persönlichen, realen Erfahrungen von Flucht in der Fiktion verstrickt sind. Dieser Eindruck wird insbesondere auch von der Stimmqualität der Arbeit getragen, die mit der ruhig-einfühlsam sprechenden Stimme von Hiwa K selbst operiert, im Englischen einen deutlichen Akzent hat und damit authentifizierend wirkt. Es ist auch dieses Rollenverhältnis zwischen ›er‹ (>he<) und ›ich‹ (>me<), das sich an eine*n als Betrachtende*n wendet und als Teilhabende*n dieser ›Mit-Teilung‹ adressiert.

Das von Hiwa K hergestellte Bildmaterial betrachte ich im weiteren Verlauf in einem historisch verorteten Kontext und frage danach, wie der Künstler in seiner Arbeit verschiedene Zeitschichten miteinander verflucht und auf welche Weise er sich das Nachleben von Bildformulierungen von Luftaufnahmen vergangener Kriege zunutze macht.

21 Siehe Kapitel: *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* auf der documenta 14 – eine verflochtene Betrachtung, S. 166 ff.

Das nächste Kapitel richtet seine Aufmerksamkeit deshalb insbesondere auf die Visualität und auf die Frage, wie Krieg durch die technische Entwicklung der Luftaufklärungskamera zum Anschauungsraum wurde und welche Veränderungen in der medialen Betrachtung von Krieg dies nach sich führte. Die Analyse nähert sich damit der Referentialität der künstlerischen Arbeit zu historischen Bildern an, untersucht hierbei jedoch Hiwa Ks (de-)konstruierenden Umgang mit einem solchen dominierenden Blick ›von oben‹.