

RE-VISIONING
HISTORIES
IN DER
GEGENWARTS-
KUNST

*Die Arbeiten
von Hiwa K und
Petrit Halilaj*

JULIA WOLF

[transcript] IMAGE

Julia Wolf
Re-Visioning Histories in der Gegenwartskunst

JULIA WOLF (Dr. phil.), Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften sowie Curatorial Studies in Karlsruhe, Zürich und Wien, arbeitet als Kunstwissenschaftlerin sowie Kuratorin zu Fragen von Geschichts- und Erinnerungspolitiken zeitgenössischer Kunst sowie ihren Wissenspraktiken, zu Performancekunst und ihrer Archivierbarkeit und zu Ausstellungs- und Darstellungspolitiken im 21. Jahrhundert. Lehre an der Zürcher Hochschule der Künste und Hochschule der Künste Bern.

RE-VISIONING
HISTORIES
IN DER
GEGENWARTS-
KUNST

*Die Arbeiten
von Hiwa K und
Petrit Halilaj*

JULIA WOLF

[transcript]

EINLEITUNG

- 19 Kritische Arbeit an den Regimen von Historizität
- 24 Gegenwartskunst und ihre Aufbrüche in neue Geschichtlichkeiten
- 29 Zu den Kapiteln

METHODISCHE (SELBST-)REFLEXION

- 35 Partikulare Sichtweise im *close reading*
- 38 Künstlerische Arbeiten als *theoretical objects* bzw. ›Denken (mit) der Kunst‹
- 40 Zeitgenoss*innenschaft – ein zur Positionierung verpflichtendes Geschichtsbewusstsein

ZUR GESCHICHTS- BEZOGENHEIT VON GEGENWARTS- KUNST

- 45 Spurensicherung als künstlerisches Verfahren
- 52 Impulse aus dem Archiv
- 56 Der Geschichte verschrieben
- 65 Das ›historisch Imaginäre‹ bzw. der ›Möglichkeitssinn‹ von Geschichte

RE-VISIONING HISTORIES

- 74 ›Vision‹ und ›Re-Vision‹ – eine begriffliche Verortung und Abgrenzung
- 77 Zeitgeschichte
- 80 Kontext zu Hiwa K: Postmigration, Mimikry und Geschichte als *entanglement*
- 83 Kontext zu Petrit Halilaj: *Liberating Histories* und *Haunting*

›ANACHRONISCHE‹
INTERVENTIO-
NEN IN DIE
WAHRNEHMUNG
VON MIGRATION
UND KRIEG – DIE
VIDEOARBEITEN
VIEW FROM ABOVE
(2017) UND
*PRE-IMAGE (BLIND
AS THE MOTHER
TONGUE)* (2017) VON
HIWA K

-
- 97 *VIEW FROM ABOVE* AUF
DER DOCUMENTA 14 –
EINE ERSTE, FLÜCHTIGE
BETRACHTUNG
-
- 103 UNSAGBARES, UN-
SICHTBARES – EINE
DOPPELT ›ENTLIEHENE‹
ERINNERUNG IN
VIEW FROM ABOVE
- 105 Das Kassler Trümmermodell
des Zweiten Weltkriegs als
eine ›entliene‹ Erinnerung
des Verlusts
- 118 Eine für Person ›M‹ ›entliene‹
Identität als Form der Mimikry
-
- 128 KRIEG ALS
ANSCHAUUNGSRAUM
- 130 Blick ›von oben‹ – ein ›Neues
Sehen‹ von Kriegszerstörung
- 142 Auswirkungen veränderter
Kriegsbetrachtung

- 143 Zur (De-)Konstruktion des
dominierenden Blicks in
View from Above und zur
Notwendigkeit, Geschichte
subjektiv zu erzählen
-
- 153 BEDEUTUNGSDIMENSIO-
NEN DER GROßAUS-
STELLUNG DOCUMENTA
FÜR *VIEW FROM ABOVE*
- 154 documenta 14 (2017)
- 160 documenta 1 (1955)
-
- 166 *PRE-IMAGE (BLIND AS THE
MOTHER TONGUE)*
AUF DER DOCUMENTA 14
– EINE VERFLOCHTENE
BETRACHTUNG
-
- 175 *RE-VISIONING HISTORIES*
IN *VIEW FROM ABOVE*
UND *PRE-IMAGE (BLIND
AS THE MOTHER TONGUE)*
- 179 ›Migrantisches‹ Wissen
- 187 Von ›anachronischen‹
Interventionen und dem
›empathischen‹ Möglichkeits-
sinn von Geschichte

›WIEDER(-)HOLEN-
DES‹ ERINNERN
AN EINE PREKÄRE
GESCHICHTE –
DIE ARBEITEN
JULY 14TH? (2013)
UND *POISONED
BY MEN IN NEED
OF SOME LOVE*
(2013) VON PETRIT
HALILAJ

272 (In-)Stabilitäten, (Un-)Schärfen
– zu den destabilisierenden
Effekten der Kamera und den
›wackeligen‹ Momenten des
Erinnerns in *July 14th?*

282 *RE-VISIONING HISTORIES
IN JULY 14TH?* UND
*POISONED BY MEN IN NEED
OF SOME LOVE*

288 Effekte der Heimsuchung

294 Vom ›wieder(-)holenden‹
Erinnern und dem ›reparativen‹
Möglichkeitssinn von
Geschichte

207 EINE WAND, DIE ETWAS
VER-/ENTHÜLLT. ODER:
DAS (UN-)EIGENTLICHE
DER GESCHICHTE

207 Das Motiv der ›falschen‹ Wand

217 Praktiken der ›Wieder(-)holung‹

221 »Petrit, this act of opening...
don't film it« – kulturhistori-
sche Codierung des Akts
der Öffnung

235 SPURENSUCHE IM
MUSEUM DES KOSOVO

251 DIORAMEN ALS MEDIEN
DER ZURSCHAUSTELLUNG

263 HERVORHOLEN, OFFEN-
LEGEN, UMARBEITEN
IN *JULY 14TH?*

263 Zu Walter Benjamins
archäologischer Denkfigur
des Erinnerns

VERWICKLUNGEN
MIT KÜNSTLERI-
SCHEN PRAKTIKEN
SOWIE THEORETI-
SCHEN KONZEPTEN
ZUR VERSCHIE-
BUNG VON
GESCHICHTE(N) –
EIN RESÜMEE

- 316 Hiwa K – audio-visuelle
Überlagerungen von distinkten
Geschichtskontexten
- 321 Petrit Halilaj – Imagination von
Geschichte(n) über das bereits
Verständliche hinaus
- 325 Geschichte als vielschichtiges
und unabschließbares Gebilde
für komplexe Zukünfte –
Abschlussbemerkungen

331 ABBILDUNGSNACHWEIS

334 LITERATURVERZEICHNIS

DANK

Die Beschäftigung mit *Re-Visioning Histories* führt mich am Ende meiner Reise zurück zu den Menschen, die mich auf meinem Weg begleitet und diese Arbeit möglich gemacht haben. Ganz herzlich danken möchte ich allen voran meinen beiden Betreuerinnen Sigrid Adorf und Elke Krasny. Ihr fortwährendes Interesse an meiner Arbeit, ihr Vertrauen, ihr aktives Mitdenken und ihr Engagement haben mich immer wieder aufs Neue ermutigt, meine eigenen Grenzen zu überwinden und neue Perspektiven einzunehmen. Die kritischen inhaltlichen Impulse, die mir die beiden über die Jahre mitgegeben haben, prägen diese Arbeit maßgeblich mit.

Diese Arbeit entstand zu großen Teilen im Rahmen des von Sigrid Adorf geleiteten Forschungsprojekts *Insert Citation: Kulturelle Übertragungsprozesse künstlerisch_wissenschaftlich analysieren*, welches vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert wurde. Neben dem Schweizerischen Nationalfonds danke ich ebenso dem Institute for Cultural Studies in the Arts und dem Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten der Zürcher Hochschule der Künste für die finanzielle und ideelle Förderung während der letzten Jahre meiner Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin.

Ich schätze mich glücklich, in einem sehr motivierenden und inspirierenden Netzwerk der Akademie der bildenden Künste Wien und der Zürcher Hochschule der Künste gearbeitet zu haben. Ein großer Dank gilt dem durch Elke Krasny und Sigrid Adorf ermöglichten inhaltlichen Austausch während der Dissertant*innen-Kolloquien, die die Möglichkeit zur Verhandlung relevanter Kunst- und Theoriepositionen boten. Vielen Dank außerdem für die Unterstützung, den wissenschaftlichen Austausch, nützliche Informationen und anregende Gespräche an Noëmie Stähli, Julia Weber, Marisa Godoy, Ruth Lang, Simon Graf, Sigrid Schade, Susanne Leeb, Sønke Gau, Susanne Hefti, Jana Thierfelder, Katja Gläss, Sarina Admaty, Michael Hiltbrunner, Eunjeong Gross und Dora Borer. Für das sorgfältige Lektorat bzw. Korrektorat danke ich herzlich Angela Wittwer und Anette Nagel. Die sehr stimmige Gestaltung des Buches verdanke ich Nadine Wüthrich. Dem transcript Verlag danke ich für den professionellen Austausch und die Begleitung bis zur Drucklegung.

Mein innigster Dank gilt schließlich meiner Familie – meinen Eltern und Geschwistern für die Unterstützung und den Glauben daran, dass ein solches Projekt möglich ist, meiner Schwiegermutter für ihre große Hilfe bei der Kinderbetreuung und allen voran meinen größten Unterstützern Philip und Nils, die mein Leben auf ganz unakademische Weise bereichern.

»Let's assume that something, one day, will be possible,
and perhaps it will come to be.«

Hiwa K zit. nach Downey 2017a, S. 188

»And in doing so it opens up spaces of possibilities,
and maybe even utopian moments.«

Petrit Halilaj zit. nach Rhomberg 2014, S. 86

EINLEITUNG

Gegenwartskünstler*innen, deren Fokus die Auseinandersetzung mit Geschichte ist, sind häufig an einer Dekonstruktion von Setzungen über die Vergangenheit interessiert und wirken an der Verschiebung von vermeintlichen Gewissheiten mit. Geschichte hat sich zu einem transdisziplinären Diskursfeld gewandelt, woran auch meine Arbeit partizipieren möchte, indem sie sich der geschichtspolitischen Perspektiven der künstlerischen Arbeiten von Hiwa K (*1975) und Petrit Halilaj (*1986) annimmt. Beide Künstler wenden sich in ihrer Praxis bestimmten Dringlichkeiten unserer Gegenwart zu, arbeiten zu einzelnen ›Fundsachen‹ von Zeitgeschichte¹ und artikulieren ihre Geschichtsnarrative in (video-)installativen, transmedialen Settings. Die künstlerischen Arbeiten *View from Above* (2017) und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* (2017) von Hiwa K sowie *Poisoned by men in need of some love* (2013) und *July 14th?* (2013) von Petrit Halilaj, die den Gegenstand meiner Auseinandersetzung bilden, beschäftigen sich insbesondere mit Geschichte(n)², die mit kriegsbedingter Gewalt, Zerstörung, Flucht und Verdrängung in der jüngeren Zeit in Verbindung stehen. Während Hiwa K eine kriegsbedingte Fluchterfahrung aus Kurdistan/Nordirak in den 2000er Jahren und daran anschließende Asylaufnahmeverfahren in Europa thematisiert, unternimmt Petrit Halilaj eine Spurensuche nach einer nach dem Kosovokrieg 1998/99 versteckt gehaltenen und irreversibel beschädigten, naturhistorischen Sammlung. Die Arbeiten der beiden Künstler teilen meine Beunruhigung angesichts reduktionistischer und universalisierender Mechanismen von Geschichtsbildungsprozessen. In einer umgekehrten Bewegung dazu sehe ich in ihrer künstlerischen Bearbeitung der Themen ein Spektrum an geschichtspolitischen Fragen zur Bedeutsamkeit von Geschichte(n) für die Gegenwart adressiert. Diesen Themenkomplexen geht meine Untersuchung nach und stellt allen voran die folgenden Fragen:

1 Im deutschsprachigen Raum hat sich gemäß Gabriele Metzler der Begriff der ›Zeitgeschichte‹ etabliert, während im Englischen der Begriff *contemporary history* und im Französischen der Begriff *histoire contemporaine* verwendet wird. Der deutsche Begriff, dem ich hier folge, kam erstmals um die Zeit des Ersten Weltkriegs auf. Siehe Kapitel: Zeitgeschichte, S. 77 ff.

2 Die Verwendung des Begriffs ›Geschichte(n)‹ in der doppelt implizierten Lesbarkeit im Singular ›Geschichte‹ sowie im Plural ›Geschichten‹ soll den machtvollen Konstruktionscharakter von Geschichtsschreibung markieren. Entgegen einem singulären Geschichtsverständnis, im Sinne *einer* Meistererzählung, geht diese Arbeit von einem

multiperspektivischen Geschichtsverständnis aus, welches mit der seit Mitte des 20. Jahrhunderts einhergehenden Anerkennung einer Pluralisierung historischer Narrative und der Aufweichung eines klassischen Geschichtsbegriffs einhergeht. Wenn in meinem Text in der Folge von Geschichte im Singular die Rede ist, so kennzeichnet dieser Singular in der Regel die Auffassung einer als ›gängig‹ bzw. ›offiziell‹ betrachteten Geschichte. Die Schreibweise mit der Plural-Ergänzung in Klammern, respektive Geschichte(n), hebt hingegen die Notwendigkeit einer Mehrstimmigkeit und Öffnung des Geschichtsbegriffs hervor. Siehe Einleitung: Kritische Arbeit an den Regimen von Historizität, S. 19 ff.

Wie bringen diese künstlerischen Arbeiten die Konstruiertheit von Geschichte(n) zum Vorschein? Welche Möglichkeiten zur Verschiebung von Geschichte(n) entwickeln ihre ästhetischen Verhandlungen? Welchen Beitrag zum Diskursfeld, wie Geschichte(n) aktuell gedacht, diskutiert, geschrieben und/oder gemacht werden (können), leisten sie damit?

In einer nahe an den künstlerischen Arbeiten geführten Analyse arbeite ich die ästhetischen Praktiken ›*anachronische*‹ *Intervention* und ›*wieder(-)holendes*‹ *Erinnern* heraus, welche durch die beiden Künstler eingesetzt werden, um Gespräche mit Ereignissen naher Vergangenheit herzustellen und diese zur Verhandlung zu bringen. Zur Beschreibung der künstlerischen Wiederaufnahme bzw. des Neuentwurfs von Geschichte(n) führe ich die Figur *Re-Visioning Histories* ein. Diese Figur dient mir dazu, in der interaktiven Beziehung zu den künstlerischen Arbeiten sowie insbesondere den Theoriekonzepten *Postmigration* (vgl. Yildiz 2016), *Mimikry* (vgl. Bhabha 2000), *Liberating Histories* (vgl. Norton/Donnelly 2019) und *Haunting* (vgl. Gordon 2008) sowie weiteren philosophischen, kunst- und kulturwissenschaftlichen Konzepten mögliche Antworten auf die künstlerisch adressierten Fragen zur Bearbeitung von prekären und unterdrückten Geschichte(n) zu finden, die aus kriegsbedingter Gewalt, Zerstörung, Flucht und Verdrängung resultieren. Auf der Basis der sich gegenseitig befruchtenden Lektüren arbeite ich heraus, wie sich die künstlerischen Arbeiten an der Herstellung von Erkenntnissen über das, was in der Gegenwart als *die* Geschichte kursiert, beteiligen und ihr einen anderen »Möglichkeitssinn« (Leeb 2009, S. 33; Musil 1930, S. 20) zuführen. Letzteren, den Möglichkeitssinn, präzisiere und diskursiviere ich für die Arbeiten schließlich als ›*empathischen*‹ bzw. ›*reparativen*‹ *Möglichkeitssinn* (vgl. Schmetkamp 2018; Best 2016; Leeb 2009). Dieses In-Beziehung-Setzen von Kunstbetrachtung, Theoriearbeit sowie eigener reflexiver Verwicklung möchte ich den Leser*innen für die Weiterentwicklung eines geschichtspolitisch engagierten, kunstwissenschaftlichen Arbeitens an die Hand geben, welches auf die Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Arbeiten sowie Theorie- und Geschichtskontexten übertragen werden kann.

In meiner Untersuchung gehe ich davon aus, dass künstlerische Arbeiten die Art und Weise, wie wir die Welt erfahren, mit ihr umgehen und sie uns vorstellen, verändern können. In diesem Sinn schreibe ich den thematisierten Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj eine epistemische Dimension zu, welche ich näher herauszuarbeiten beabsichtige. Hierbei suche ich im Verlauf meiner Auseinandersetzung nach einem dialogischen Verhältnis mit den künstlerischen Arbeiten und bringe sie mit erinnerungspolitischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Theoriekonzepten in Beziehung. Diese Konzepte aktiviere ich lesend, einordnend und deutend,

um so schließlich zu einer Diskursivierung der ästhetischen Praktiken beizutragen. Dialog bedeutet dabei auch, ein Spektrum einer Konversation aufzumachen, das vielfältige Perspektiven in einen Austausch miteinander bringt und konventionelle historische Sinnkonzepte, die zeitlichen und/oder räumlichen Trennungen im Verstehen von Geschichte(n) folgen, in Bewegung geraten lässt und andersartige Verwicklungen vorschlägt.

Feministischen Traditionen des ›situieren‹ Wissens (vgl. Haraway 1988) folgend, sehe ich mich als kulturwissenschaftlich arbeitende Kunstwissenschaftlerin einem Wissensbegriff verpflichtet, dem es um ein gegenwartsbezogenes, sich in die Welt einmischendes Engagement geht.³ Hierbei bemühe ich mich in meiner Diskursproduktion zum Thema Geschichte(n), wie sie im zeitgenössischen Kunstfeld verhandelt wird (werden), um ein verschränktes Denken von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und widme mich dabei auch der Fragestellung, inwiefern die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj als politisch aktivierend begriffen werden können. Des Weiteren frage ich danach, wie ihre künstlerische Aktivität der Wiederaufnahme bzw. des Neuentwurfs von Geschichte(n) imstande ist, einen Prozess in Gang zu bringen, der von uns Rezipient*innen verlangt, uns zu den aufgeworfenen geschichtspolitischen Themen zu positionieren. Wie helfen uns Arbeiten wie diejenigen von Hiwa K und Petrit Halilaj dabei, die Züge jener Gegenwart, aus der wir blicken, sprechen, uns künstlerisch oder schreibend artikulieren, zu fassen zu bekommen? Durch den Dialog mit den künstlerischen Arbeiten und mit theoretischen Konzepten möchte ich einen kritischen Raum betreten, in dem ich durch meine schreibende Aktivität eine Haltung zu geschichtspolitischen Themen entwickeln kann. Auf diese Weise hoffe ich einen Beitrag zu einer verantwortungsbewussten und differenzierten Kontextualisierung von bis in die Gegenwart anhaltenden prekären und unterdrückten Geschichte(n) sowie zur Weiterentwicklung eines dekonstruktiven Geschichtsdiskurses zu leisten.

Bei den behandelten künstlerischen Arbeiten handelt es sich nicht nur um solche, die zeitgeschichtliche Themen adressieren. Auch ihre Form – als (video-)installative, transmediale Settings, die mit Ausstellungsdisplays (Diorama, Vitrine, Modell) bzw. Ausstellungsarchitekturen (Wand, Treppenaufgang) in Verbindung stehen – hat einen entscheidenden Einfluss auf einen verändernden Zu- und Umgang mit dem Thema Geschichte(n). So lassen diese Settings Rezipient*innen

3 Der Ansatz des ›situieren‹ Wissens hat eine fruchtbare Fülle von Forschungen in unterschiedlichen Wissenschaftsfeldern hervorgebracht, die z. B. Konzepte zu Partialität, Relationalität, Spezifität, Positionalität, Subjektivität, Reflexivität,

Affiziertheit und Performativität erproben sowie weiterentwickeln. Vgl. hierzu den Aufsatz »Feminist Epistemology and Philosophy of Science« (2020) von Elizabeth Anderson. Siehe Kapitel: Methodische (Selbst-)Reflexion, S. 33 ff.

sich in komplexen Medien-Zeit-Räumen bewegen und fordern zu raumzeitlich multiperspektivischen bzw. multikausalen Wahrnehmungen auf, welche die Arbeiten konstitutiv mit herstellen.

Für meine schreibende Perspektive wird es im Deutungsprozess immer wieder aufs Neue darum gehen, mit den Werkzeugen der transdisziplinären Forschungsperspektive der *Visual Culture Studies* (vgl. Elkins 2008; Mitchell 2008) bzw. der *Studien visueller Kultur* (vgl. Schade/Wenk 2011) eine ethische Dimension des genauen Sehens bzw. Lesens der künstlerischen Arbeiten sowie zur damit adressierten Welt herzustellen. Dies soll beinhalten, dass ich mich als Rezipientin mit meinen Wahrnehmungsgewohnheiten und (vorbewussten) Wahrnehmungsurteilen in eine Beziehung zu den durch die künstlerischen Arbeiten hergestellten Medien-Zeit-Räumen setze und den dazwischen aufgeworfenen Fragen nachgehe. Hierbei begreife ich meine Arbeit als eine kritische Erweiterung dieser künstlerischen Settings, indem ich durch die methodische Anlage des *close readings* (vgl. Bal 1996; 2002; 2006) und durch die damit gesuchte Nähe zu den künstlerischen Arbeiten die Leser*innen mit in den Ausstellungsraum hineinführe und diesen – in der Verwicklung mit Theorien und mit mir als reflektierender Rezipientin – gleichzeitig dialogisch ausdehne.

Mein Insistieren auf Kontextualisierungen, welche parallel zur Auseinandersetzung mit den ästhetischen Praktiken vorgenommen werden, möchte dem kritischen Engagement einer Zeitgenoss*innenschaft nachkommen, das gegenüber den künstlerisch adressierten, bis in die Gegenwart *anhaltenden* prekären und unterdrückten Geschichte(n) eine *Haltung* abverlangt und eine*n als Rezipient*in der Arbeiten verpflichtet, diese nicht nur zu betrachten, sondern auch zu spiegeln, zu diskutieren und anderweitig zu bearbeiten, um gleichermaßen zu *Re-Visioning Histories* beizutragen. Ein solches kritisches Engagement einer Zeitgenoss*innenschaft lese ich auch bei der Literaturwissenschaftlerin, Kulturanalytikerin und Filmemacherin Mieke Bal heraus, wenn sie schreibt: »[...] a commitment to stay engaged with the present seems to me to be the only responsible way to be historical.« (Bal 2007, S. 25) Wenn man die von Bal formulierte Notwendigkeit einer verantwortungsvollen Praxis, die die Gegenwart als einen Ausgangspunkt begreift, um sich aus ihr heraus Aufgaben einer historisch verpflichteten Zeitgenoss*innenschaft zu stellen, folgendermaßen wendet – »a commitment to stay engaged with the *past* seems to me to be the only responsible way to be in the *present*« –, so gewinnt man hinsichtlich der Behandlung von Geschichte(n) eine zusätzliche Perspektivierung: nämlich, dass prekäre und unterdrückte Geschichte(n) durch ihr Tradieren und Erfahrbarmachen eine verstärkte Vergegenwärtigung und damit Gegenwartsrelevanz erhalten und sich so für eine zukunftsgerichtete Beeinflussung von Welt öffnen lassen. Das Gegenwärtigsein besorgniserregender Erfahrungen und Ereignisse, wie sie

in den Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj akzentuiert werden, möchte ich mit Bal als etwas verstehen, das uns konstant in ein Netz von gegenseitigen Verantwortlichkeiten verstrickt. Auch wenn wir die Stimmen dieser vergangenen Zustände, die die Gegenwart anrufen, nicht immer hören (können), so sind sie doch präsent und Zeugnisse, die uns danach fragen, in welchem *Verhältnis* wir überhaupt zu dieser(n) Geschichte(n) stehen und wie wir uns ihr/ihnen gegenüber *verhalten* wollen.

Es wird mir in dieser Arbeit um eine Verschränkung von zweierlei Denkrichtungen gehen: einerseits darum, dem geschichtspolitischen Potenzial zeitgenössischer Kunst am Beispiel der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj auf die Spur zu kommen, andererseits darum, mich an deren *Re-Visioning Histories* in einem kritisch erweiternden Sinn zu beteiligen und derart Möglichkeiten anderer Betrachtungsweisen auf Geschichte(n) zu eröffnen. Auch wenn meine schreibende Perspektive auf das Weiterbestehen der prekären und unterdrückten Geschichte(n) dieser Welt nicht direkt Einfluss nehmen kann, so möchte ich mit meiner Arbeit nichtsdestotrotz den Versuch unternehmen, ein «Wissen-im-Werden» (Bal 2016, S. 177) zu erzeugen, das im gleichzeitigen Analysieren und Theoretisieren künstlerischer Arbeiten etwas in das Diskursfeld der Geschichte(n) hineinträgt, das wiederum einen Effekt auf eine mögliche Gegenwartsgestaltung haben könnte. So verstehe ich meine Arbeit *mit* diesen und *durch* diese künstlerischen Arbeiten auch als einen Beitrag zum Diskurs um die Gegenwart. In der Zeitgenoss*innenschaft mit den künstlerischen Arbeiten und globalen Ereignissen ›historisch‹ bzw. ›gegenwärtig‹ zu sein, stellt dabei eine Selbstverpflichtung für mein geschichtspolitisch engagiertes, kunstwissenschaftliches Arbeiten dar, das gleichzeitig eine Einladung an die Leser*innen sein soll, es nicht als abgeschlossen zu betrachten, sondern es auf Lücken hin zu überprüfen und zu erweitern.

Diese Einleitung eröffnet im Folgenden das Diskursfeld um ein aktualisiertes Verständnis von Geschichte seit Mitte des 20. Jahrhunderts, welches die Kontingenz, die Brüche und die grundlegend mehrperspektivische Interpretationsbedürftigkeit von Geschichte(n) anerkennt. Hierbei konkretisiere ich anschließend das Interessensfeld dieser Arbeit an künstlerischen Verschiebungen gegenwärtiger Geschichtsnarrative, welche sich einer kritischen Arbeit an den Regimen von Historizität annehmen, um schließlich die Arbeit, die die einzelnen Kapitel leisten, einleitend einzuführen.

KRITISCHE ARBEIT AN DEN REGIMEN VON HISTORIZITÄT

Geschichte ist weder etwas Wertfreies, noch kann sie lediglich als eine Zusammentragung sogenannter Fakten verstanden werden. Doch lange Zeit strebte die traditionelle Geschichtswissenschaft nach einer chronologisch kohärenten, verbindlichen Erzählung von Geschichte, anstatt situierten Praktiken Vorzug zu geben und partiale Beziehungen zur Vergangenheit herzustellen. Spätestens mit dem *linguistic turn* als »Mega-Turn« (Bachmann-Medick 2009, S. 33), der durch die gleichnamige Publikation von Richard M. Rorty, *The Linguistic Turn* (1967), bekannt wurde und welcher die »Sprachabhängigkeit jeglicher Erkenntnis« (Bachmann-Medick 2010) konstatierte, geriet der Diskurs um Geschichte und historisches Denken in Bewegung. Dies bedeutete für die Geschichtswissenschaft eine Legitimationskrise, da die sprachliche Verfasstheit von Geschichte und mit ihr die Prozesse von Geschichtsschreibung grundlegend problematisiert wurden. Insbesondere der im Zuge des *linguistic turn* neu in die Diskussion hinzugekommene Aspekt der Narrativität von Geschichte, der ein Verständnis dazu entwickelte, dass ein Gegenstand aus einer bestimmten Perspektive konturiert ist, führte die Konstruiertheit von Geschichte vor Augen und beeinflusste auch geschichtswissenschaftliche Methoden.

Dieser Perspektivenwechsel im Geschichtsdiskurs, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzog, interessiert sich für die Vertiefung der Kritik an hegemonialen Formen von Geschichtsschreibung. Gemäß dem Literaturwissenschaftler und Historiker Hayden White, der als eine zentrale Figur im Zusammenhang des *linguistic turn* angeführt wird und der sich kritisch gegenüber sprachlichen Vermittlungsformen als angeblich transparenten Medien einer Wirklichkeitsdarstellung äußert, kann Geschichte nicht ausschließlich auf Faktizität reduziert werden, da es nicht möglich ist, Geschehenes nach ausschließlich objektiven Wahrheitskriterien abzubilden. Stattdessen ist Geschichtsschreibung von einer »historischen Einbildungskraft« (White 1991) oder, wie White es an anderer Stelle bezeichnet, der »Fiktion der Darstellung des Faktischen« (White 1986, S. 145) durchdrungen und konstruiert die sogenannte Wirklichkeit. Geschichtswiedergabe ist in seinen Augen also durch fiktive Erzählstrukturen geprägt, welche Geschichte nicht nur als vorgefunden wiedergeben, sondern erfinden und somit zur Konstruiertheit historischer Arbeit beitragen. Damit führt White eine disruptive Perspektive auf den traditionellen Begriff von Geschichte fort und entwickelt schließlich den Begriff der »Metahistory« (White 1973), mit dem er beschreibt, wie sich Historiker*innen des 19. Jahrhunderts in der Theorie am historischen Realismus orientierten, in der Praxis Geschichte jedoch auf eine literarische Weise erzählten bzw. schrieben.

White hebt in seinem Ansatz insbesondere die Perspektivität der Erzählenden hervor, die Ereignisse in einen narrativen Zusammenhang übertragen und dabei eine bestimmte Interpretation vornehmen, die eine mythische Form annimmt:

»Jedes Geschichtswerk besitzt einen Mythos, und wenn es verschiedene Formen von Fiktion gibt, deren Grundlage verschiedene identifizierbare mythische Archetypen sind, so gibt es auch verschiedene Formen der Geschichtsschreibung – verschiedene Weisen des hypotaktischen Ordners der ›Fakten‹, die in der Chronik der Ereignisse, die zu einem bestimmten räumlichen und zeitlichen Punkt vorgefallen sind, enthalten sind, dergestalt, daß Ereignisse innerhalb der gleichen Ereignisfolge verschiedene Funktionen haben können, um verschiedene *Bedeutungen* – moralische, kognitive oder ästhetische – innerhalb verschiedener fiktionaler Matrices darzustellen.«
(White 1986, S. 151, Hervorh. im Orig.)

Damit unterstreicht der Literaturwissenschaftler, dass die Erzählweise nicht nur eine Darstellungsform für historisches Material ist, sondern bestimmte Erkenntnisse erst hervorbringt, Bedeutungen produziert, und versteht Geschichte somit als Narration. Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerinnen Sigrud Schade und Silke Wenk merken an, dass der Begriff *linguistic turn*

»zu einer vereinheitlichenden Bezeichnung eines wissenschaftlichen Paradigmenwechsels [wurde], der sich grundsätzlich auf ein neues Denken von Subjektivität im Verhältnis zu Gesellschaft bezog. Die Sprache als Repräsentant gesellschaftlich-sozialer Konventionen ist in dieser Konzeption als das gedacht, was dem Subjekt vorausgeht und Subjektivität als etwas, was sich in der Versprachlichung als unhintergebar Teilprozess der ›Vergesellschaftung‹ erst vollzieht: Sprache als vorgängige Voraussetzung für die Sozialität des Subjekts.« (Schade/Wenk 2011, S. 43–44)

Mit einer selbstkritischen Reflexion von Sprache und der Subjektivität von Erzählungen innerhalb von Geschichtsschreibung geht in der jüngeren Geschichtswissenschaft auch die Vorstellung einher, Geschichte als Resultat sozialer Praktiken anzuerkennen, wozu insbesondere der diskursanalytische Ansatz des Philosophen, Historikers und Soziologen Michel Foucault beigetragen hat. So wurde von Foucault die mit dem Gesagten verbundene »tiefe Zusammengehörigkeit der Sprache mit der Welt« (Foucault 1971, S. 75) in *Die Ordnung der Dinge*.

Eine Archäologie der Humanwissenschaften angesprochen. Foucaults Ansatz betont den konstruierten und konstruierenden Charakter von Geschichte, indem er von ihr annimmt, dass sie »eine bestimmte Art für die Gesellschaft [ist], einer dokumentarischen Masse, von der sie sich nicht trennt, Gesetz und Ausarbeitung zu geben« (Foucault 1981, S. 15). Sein Verständnis von Geschichte basiert auf Einschnitten, auf der Diversität von Rationalitäten sowie auf Diskontinuitäten wissenschaftlicher Entwicklungen. Methodologische Herausforderungen kennzeichnen dabei die »neue Geschichte« (ebd., S. 59), wie Foucault sie bezeichnet, und führen dazu,

»daß man gezwungen ist, die Werke aufzulösen, die Einflüsse von Tradition zu ignorieren, definitiv die Frage nach dem Ursprung aufzugeben, die beherrschende Präsenz der Autoren verschwinden zu lassen, und daß so all das verschwindet, was im eigentlichen die Geschichte der Ideen bildete.« (ebd.)

Diese Aussage liest sich nicht ohne Ironie, ist Foucault doch selbst zu einem zentralen Ideengeber bzw., um mit seiner Terminologie zu sprechen, »Diskursivitätsbegründer« (Foucault 1974, S. 24) geworden. Seiner Auffassung nach räumen Diskursivitätsbegründer*innen jedoch auch die Möglichkeit »für etwas anderes [ein,] als sie selbst [geschaffen haben], das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben« (ebd., S. 25). Es ist ein darin angelegtes Verständnis, das Diskurse als von Wandlungen durchzogene betrachten lässt, durch welche vorangehende Ansichten in den Hintergrund treten und neue Einzug halten können. In diesem Sinn Geschichte als nicht-linear verlaufenden Prozess zu denken, war ihm ebenso ein Anliegen wie Herrschaftsansprüche von Erzählperspektiven zu unterminieren, die nach Kontinuität streben. So resümiert der Historiker Hans-Jürgen Goertz: »Foucaults historische Arbeit [ist] nicht an dem interessiert [...], was gedacht und gesagt wurde, ihm gehe es vielmehr um die Bedingungen, unter denen dieses oder jenes zu sagen möglich war.« (Goertz 2001, S. 107–108) Geschichte, präzisiert Goertz weiter, »ist der Versuch, ein Verhältnis zur Vergangenheit herzustellen [...], nicht die Vergangenheit als solche« (ebd., S. 118).

Die geschichtsphilosophischen Ansätze von White und Foucault stehen hier notwendigerweise ausschnitthaft für eine Debatte um das Thema Geschichte in der Postmoderne und sollen an dieser Stelle vor allem einen kursorischen Einblick in zwei diskursorientierte Perspektiven gewähren, die – gemeinsam mit anderen Akteur*innen – zu einer Überarbeitung eines traditionellen Geschichtsverständnisses beigetragen haben. Der *linguistic turn* war nicht zuletzt auch Anstoß für jene theoriebildenden Ansätze, die unter dem Begriff des

Poststrukturalismus diskutiert, weitergeführt bzw. »radikalisiert« (vgl. Rehmann 2014, S. 83) wurden. Er war richtungsweisend für die parallel seit den 1970er Jahren stattfindenden Auseinandersetzungen zu Fragen von historisch gewachsenen, vergeschlechtlichten und identitätspolitischen Konstruktionsmechanismen wie u. a. von Stuart Hall, Edward Said, bell hooks, Gayatri Chakravorty Spivak, Donna Haraway, Judith Butler oder Homi K. Bhabha.⁴ Diese Ansätze stellen in ihren feministischen, postkolonialen und transnationalen Weiterführungen bis heute die historiografische Operation, welche man verkürzt mit den Aktivitäten der Dokumentation, Auswahl, Bewertung, Kommentierung und schliesslich Textwerdung von Geschichte beschreiben kann, infrage. Sie problematisieren moderne Erkenntnis-haltungen, dekonstruieren die darin innewohnenden Macht- und Herrschaftsmechanismen und vertreten eine Geschichtsauffassung, die sich von einem Kontinuitätsdenken und einer Bewegung des Fortschritts abwendet sowie historisches Wissen hinsichtlich der Dominanz von Meistererzählungen und damit verbundenen Konstruiertheiten von Geschichte befragt (vgl. Sandl 2002, S. 332–333).⁵

Allesamt stellen diese Ansätze wirksame Einflüsse im (Um-) Denken und bei der (Neu-)Herstellung von Historizität dar und verbinden sich mit gesellschaftlichen Formationen und politischen Ereignissen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Komplexität der von ihnen bewirkten epistemologischen Umbrüche und wie diese mit bestimmten historischen Umbrüchen zusammenhängen, kann an dieser Stelle kaum hinreichend nachgegangen werden. Zu einigen solchen historischen Umbrüchen zählen unter anderem die entsetzlichen geopolitischen Geschehnisse, Grausamkeiten und Erfahrungen

4 Vgl. hierzu exemplarisch folgende Publikationen: Texte von Stuart Hall seit den 1970er Jahren, übersetzt in den Sammelbänden *Ausgewählte Schriften 1: Ideologie, Kultur, Rassismus* (1989); *Ausgewählte Schriften 2: Rassismus und kulturelle Identität* (1994a); *Ausgewählte Schriften 3: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt* (2000); *Ausgewählte Schriften 4: Ideologie, Identität, Repräsentation* (2004), außerdem Publikationen von Edward Said, *Orientalism* (1978), bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center* (1984), Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics* (1987), Donna Haraways Aufsatz »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective« (1988), die Publikationen von Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) und Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (1994).

5 Einen Vorläufer einer solchen Geschichtsauffassung findet man bereits bei Walter Benjamin Anfang des 20. Jahrhunderts. Benjamin distanziert sich davon, das Erinnerungswürdige an den einseitigen, erfolgsbehafteten und dominanten »Sieger«-Erzählungen festzumachen. Er entfernt sich von den Narrativen des Erfolgs und macht sich stattdessen zur Aufgabe, »Geschichte gegen den Strich zu bürsten« (Benjamin 1991a, S. 697). Benjamins Geschichtsauffassung wird im Kapitel zu Petrit Halilaj einen größeren Stellenwert einnehmen, siehe Kapitel: Zu Walter Benjamins archäologischer Denkfigur des Erinnerns, S. 263 ff. Siehe zur Unterscheidung von »expliziten« und »impliziten« Meistererzählungen auch Gabriel Motzkin (2002, S. 371–374).

des Zweiten Weltkriegs, ein in der Nachkriegszeit existentes Bedürfnis nach einer Überwindung rassistischer, diskriminierender und hegemonialer Strukturen und die Forderungen nach sozialer Gleichheit sowie nach einer Aufarbeitung des kolonialen Erbes.

Diskursive Perspektiven wie diese hatten Effekte auf eine methodische und thematische Pluralisierung von Geschichtsschreibung, die sich vom Singular *einer* Geschichte entfernte und den Historiografiediskurs von seiner dominant wissenschaftlichen hin zu einer »memorialen« (Assmann 2006, S. 143) Dimension verschoben hat und inzwischen vermehrt verschiedene transdisziplinäre Dimensionen miteinander verknüpft. Dies hat gemäß der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll unter anderem zur Folge, dass die geschichtspolitische Debatte eine Erweiterung um die Fokussierung von »Erinnerung« und »Gedächtnis« erfahren hat, welche sowohl von kollektiven als auch individuellen Gedächtnisprozessen beeinflusst sind sowie sozialen und kulturellen Bedingtheiten unterliegen (vgl. Erll 2017, S. 4, 38–39). Die Historiker Joachim Eibach und Günther Lottes betonen in ihrem Sammelband *Kompass der Geschichtswissenschaft* die »Pluralisierung der Zugänge zur Vergangenheit« (Eibach/Lottes 2002, S. 7), die aus ihrer Sicht vor allem durch die »kulturelle Dynamik der Gegenwart« (ebd.) bewirkt wird. Die fortwährenden Diversifizierungen der Ansätze unterziehen insbesondere die westlich geprägte Geschichtswissenschaft und deren traditionelles Verständnis von Geschichte als Fortschrittserzählung einer Re-Perspektivierung und rücken neue Themenfelder in den Fokus der Geschichtsschreibung, welche den Referenzgegenstand Geschichte aus feministischen, postkolonialen und transnationalen Perspektiven adressieren und neue Sinnstrukturen in historiografische Prozesse hineintragen.

Laut Goertz hat auch die Loslösung von eindeutigen Gegenständen und Methoden in der Geschichtswissenschaft zu einer Verunsicherung der traditionellen Geschichtsschreibung geführt; dies veranlasst ihn zu der Annahme, dass »[d]ie Bemühung um die Vergangenheit [...] immer eine »unsichere Geschichte« bleiben« (Goertz 2001, S. 104) wird. Angesichts der Tatsache, dass unterschiedlich gelebte Gegenwarten koexistieren, kann gemäß Goertz Geschichte also als etwas »Unsicheres« aufgefasst und zum Gegenstand der Verhandlung werden. Mit Schade formuliert, stellt die Auffassung von der »grundsätzliche[n] Unabschließbarkeit« (Schade 2013, S. 12) ein für die Geschichte voraussetzendes Prinzip dar und bildet eine Prämisse für den Umgang *mit* und die Anordnung *von* historischem Material. Gerade die »Anordnungsmodalitäten« (Hartog 2010, S. 85) von Vergangenheit, aber auch von Gegenwart und Zukunft betrachtet der Historiker François Hartog unter dem Aspekt eines »Geschichtlichkeitsregimes« (*régime d'historicité*), das für ihn ein Instrument darstellt,

»mit dem man die diversen Zeiterfahrungen und sogar Zeitkrisen untersuchen kann, also die Momente, die Hannah Arendt ›Lücken‹ genannt hat und in denen die Evidenz des Laufs der Zeit zu verschwimmen beginnt. [...] Mit Hilfe dieses Instruments kann man die *Zeitkrisen* in der Vergangenheit mit denen in der Gegenwart vergleichen, in der wir leben.« (ebd., Hervorh. im Orig.)

Nach Hartog ist das Konzept des Geschichtlichkeitsregimes eine Möglichkeit, ein Mischverhältnis zwischen den drei Kategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herzustellen und dabei etwas über ›*Zeitkrisen*‹ in Erfahrung bzw. zum Vorschein zu bringen. Es handelt sich dabei um eine zeitdiagnostische Betrachtung, bei der Hartog insbesondere die Wichtigkeit zeitgenössischer Zeiterfahrung von Gegenwart hervorhebt, weil die Gegenwart omnipräsent geworden sei und vermehrt zu ihrem eigenen Betrachtungshorizont werde, wofür er den Begriff des ›Regimes des Präsentismus‹ (*le régime du présentisme*) vorschlägt. (vgl. ebd., S. 85–86) Der damit eröffnete Fragenhorizont zur Krisensymptomatik einer Gegenwart und eine darin mögliche Handlungsfähigkeit wird für meine Beschäftigung mit den künstlerischen Arbeiten von besonderem Interesse sein. Dies betrifft sowohl Fragen eines Geschichtsbegriffs als auch die im Zeitalter der Globalisierung eminent wichtig gewordenen Fragen nach der Verflochtenheit von Geschichte(n).

GEGENWARTSKUNST UND IHRE AUFBRÜCHE IN NEUE GESCHICHTLICHKEITEN

Text wird als alleiniger Vermittler von Wissen seit dem auslaufenden 20. Jahrhundert kritisch verhandelt und erfährt im Hinblick auf andere geschichtsherstellende Medien eine transdisziplinäre Erweiterung. Dies zeitigt insbesondere die Etablierung der epistemologischen Funktion von ›Bildern‹ durch die Kulturwissenschaften in der Diskussion des *pictorial* bzw. *iconic* bzw. *visual turns* in den 1990er Jahren, welche seither in den englischsprachigen *Visual Culture Studies* bzw. in den deutschsprachigen *Studien visueller Kultur* verhandelt wird.⁶

6 Vgl. im englischsprachigen Raum zu den *Visual Culture Studies* die Schriften von James Elkins (2008) und William J. Thomas Mitchell (2008) oder im deutschsprachigen Raum zu den *Studien visueller Kultur* bei Sigrid Schade und Silke Wenk (2011). Schade und Wenk betonen in ihrer Publikation, dass es sich bei der Wende vom *linguistic turn* hin zum *pictorial* bzw. *iconic* bzw. *visual turn* in den 1990er Jahren

um ein Projekt der Bildkritik in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Bildkulturen handelt. Durch den vorgeschlagenen Paradigmenwechsel wird »beansprucht bzw. gefordert, innerhalb wissenschaftlicher Konstellationen oder Diskursformationen Fragen nach dem Status des Bildes auf eine gänzlich neue, innovative Weise zu stellen« (Schade/Wenk 2011, S. 42). Die Beschäftigungen

Der Geschichtsdiskurs ist damit schon länger kein reiner Fachdiskurs der Geschichtswissenschaft mehr. An der Frage, wie historische Arbeit geleistet wird respektive wie Geschichte(n) gedacht, diskutiert, geschrieben und/oder gemacht werden (können), beteiligen sich neben anderen Disziplinen auch freiere Erzählweisen mit ihren verschiedenartigen Medien – z. B. Romane, Erzählfilme, Dokumentationen, Illustrationen, Comics, Ausstellungen oder auch künstlerische Arbeiten, welche sich historische Gegenstände zum Fokus nehmen.

Mit einer solchen »Idee der vielen Geschichten« (Motzkin 2002, S. 386) sind unterschiedliche, teilweise konkurrierende Erzählhaltungen verbunden, die selbst einen historischen Prozess in der Postmoderne darstellen. Ende der 1990er Jahre schreibt der Historiker Bernhard Jussen:

»In der bildenden Kunst, in der Literatur, im Film, in der Musik und in den historischen Wissenschaften werden sehr unterschiedliche Verfahrensweisen zur Erkenntnis des Vergangenen hervorgebracht, – sehr unterschiedliche Verfahrensweisen, Historie zu betreiben, an den Geschichtsbildern (oder: dem kulturellen Gedächtnis) einer Gesellschaft zu arbeiten. Alle diese Formen des historischen Arbeitens haben ihre spezifischen Qualitätsstandards, ihre Leistungsfähigkeit, ihre Grenzen, ihre spezialisierten internen Diskurse.« (Jussen 1999, S. 9)

Aus Sicht der Geschichtswissenschaft erkennt Jussen in seiner Betrachtung historisch operierender Gegenwartskunst auch ein Potenzial für seine eigene Disziplin, weil Kunst im Gegensatz zur Geschichtsforschung, welche insbesondere im wissenschaftlichen Schreiben mündet, freiere Formen beim Nachdenken *über* und Darstellen *von* Geschichte finden kann (vgl. Jussen 2010, S. 129–130). Jussen folgend kann sich die mediale Transformation historischer Gegenstände durch Kunst also als mögliches Transferwissen für andere Bereiche erweisen, auch weil darüber hinausgehend von künstlerischen Zugängen angenommen werden kann, dass ihre selbstkritische Arbeit an der Form respektive an der Medialität und Materialität eine immer schon am Inhalt

in diesem Zusammenhang, so argumentieren Schade und Wenk weiter, »können über die Beziehungen und das Verhältnis von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Zeit-Diagnostikerinnen und Diagnostikern am Beginn des 21. Jahrhunderts zum Bild und zum Visuellen, über die Wünsche an das und die Ängste vor dem Bild ebenso viel aussagen wie über die Beziehungen zur Sprache, zur

Schrift und zu den jeweiligen Annahmen, wie alle diese Dinge Bedeutung erzeugen« (ebd.). Es sind die mit diesen *turns* angesprochenen Formen medialer Welterschließung und -vermittlung durch die künstlerischen Arbeiten, die auch im Zusammenhang meiner Betrachtung eine Rolle spielen werden.

bzw. an der Vermittlung von Bedeutung orientierte Reflexion darstellt. Damit unterscheidet sich Kunst, die einen solchen kritischen Anspruch an sich stellt, von der traditionellen Geschichtswissenschaft oder anderen Formen der positivistischen Vermittlung historischer Ereignisse.

Die Frage der Geschichtsverbundenheit von Gegenwartskunst verknüpft die Philosophin Juliane Rebentisch in ihren *Theorien der Gegenwartskunst* (2013) insbesondere mit dem Aspekt der Zeitgenoss*innenschaft, die eine Bedingung dafür darstellt, mit Geschichte in Interaktion zu treten: »[...] der Anspruch der Kunst auf die eigene Zeitgenossenschaft [artikuliert sich] heute nicht selten vermittels des Anspruchs, bestimmten Momenten der Vergangenheit zu einer konkreten Präsenz in der Gegenwart zu verhelfen« (Rebentisch 2013, S. 193). Jedoch, so möchte ich daran anknüpfend argumentieren, geht es bei dieser Aufgabe der Zeitgenoss*innenschaft mit Blick auf die Geschichte nicht nur um das Anliegen einer erinnernden Re-Präsenz von Vergangenem im Heute, sondern auch um eine politische Haltung, die den konstruktiven Charakter von Geschichtsschreibung sichtbar macht: »Das gelingt ihr [der Kunst] durch vielfältige Verfahren, die uns die Dokumente der Vergangenheit als *zu interpretierende* Gegenstände vor Augen führt.« (ebd., S. 202, Hervorh. im Orig.)

Gegenwartskünstler*innen, die sich mit Geschichte auseinandersetzen, sind häufig an einer Dekonstruktion von Setzungen über die Vergangenheit interessiert und wirken an der Verschiebung von vermeintlichen Gewissheiten mit. Damit verbinden sich historiografische Anliegen einer Einschreibung *in* bzw. Neuschreibung *von* bestehenden Geschichtsnarrativen. Von besonderem Interesse für meine Auseinandersetzung wird es sein, zu untersuchen, auf welche Weise die ästhetisch-medialen Möglichkeiten von Kunst einen Beitrag zum dekonstruktiven Geschichtsdiskurs leisten. Anhaltspunkt hierbei ist die seit den 1990er Jahren im kunstwissenschaftlichen Diskurs zirkulierende Feststellung, dass es sich bei der künstlerischen Beschäftigung mit historischem Material um eine Perspektive handelt, die sich spezifisch für die Aufdeckung von Mechanismen historischer Gewordenheit interessiert sowie deren Auswirkungen auf die Gegenwart bearbeitet.⁷ Dabei untersuche ich, wie Künstler*innen mittels ihrer ästhetischen Praktiken die Konstruiertheit und Wirkungsmächtigkeit sogenannter Meistererzählungen sichtbar machen und sich für eine Pluralität von Erklärungsversuchen historischer Gegenstände einsetzen.

Die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj, die den Gegenstand dieser Publikation bilden, beschäftigen sich mit Zeitgeschichte, die mit kriegsbedingter Gewalt, Zerstörung, Flucht und Verdrängung in Zusammenhang steht. Vor diesem Hintergrund

7 Siehe Kapitel: Zur Geschichtsbezogenheit von Gegenwartskunst, S. 43 ff.

befasse ich mich eingehender mit der Frage, auf welche Weise solche zeitgeschichtlichen künstlerischen Auseinandersetzungen mit jüngeren Kriegszusammenhängen einen »gegenwärtigen Zustand« (Hashagen 1915, S. 19) beforschen, der durch eine »Vorgeschichte« (ebd.) geprägt ist. Darüber hinausgehend frage ich danach, wie die beiden Künstler mit ihren ästhetischen Praktiken gängige Geschichtsnarrative in Frage stellen, dominante Erzählungen inhaltlich beeinflussen und damit Diskurse neu konturieren.

Mittels ästhetischer Praktiken, die im Verlauf meiner Analyse der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj genauer herausgeschält werden, untersuche ich, wie Kunst festgeschriebener Geschichte transformierend begegnet. Damit möchte ich außerdem herausstellen, wie eine solche Kunst als Teil eines dekonstruktiven Geschichtsdiskurses und seiner erinnerungspolitischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Weiterentwicklung begriffen werden kann. Hierbei betrachte ich, welche spezifischen Zugänge diese Kunst in ihren Vergangenheitsbezügen bietet, um über das Aktuelle anders, als es die »offizielle« Geschichtsschreibung möglich macht, nachzudenken.

Die im Fokus stehenden Videoarbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* von Hiwa K sowie die Installation *Poisoned by men in need of some love* und die 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* von Petrit Halilaj werden nach ihrem Potenzial befragt, auf gesellschaftspolitische Ereignisse und Zustände zu reagieren, deren bestehende Behandlung und historische Einordnung den Künstlern unzureichend erscheinen. Genauer gesagt handelt es sich bei den beiden Arbeiten von Hiwa K um verflechtungsgeschichtliche Perspektiven, die Beispiele dafür sind, dominierende Sichtweisen auf Narrative zu durchkreuzen – was der Künstler beispielsweise durch die Verflechtung einer aktuellen Fluchtgeschichte aus Kurdistan/Nordirak mit kriegerischen Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg vornimmt. Bei den thematisierten Arbeiten von Petrit Halilaj handelt es sich um eine erinnerungspolitische Auseinandersetzung, die anhand einer Spurensuche im Museum des Kosovo Kontexte gesellschaftlicher Zerrüttung und Verdrängung in der Geschichte im ehemaligen Jugoslawien sichtbar macht. Die beiden Künstler lassen ihre Gegenstände in einem neuen Licht in Erscheinung treten, wobei ich ihre Arbeiten hinsichtlich ihrer Priorisierung singulärer Erzählungen und ihrer politischen Teilhabe an Geschichtsbildungsprozessen untersuche. So sehe ich in den Arbeiten ein ästhetisch-politisches Potenzial für eine Verschiebung konventioneller Betrachtungsweisen eingeschrieben und die Aufforderung an uns Betrachter*innen, diesen Geschichten nicht gleichgültig gegenüberzutreten, sondern uns von ihnen betroffen zu lassen – Wirkungen, die ich im Rahmen dieser Auseinandersetzung eingehend untersuchen werde.

Die Geste von Kunst, wie Jussen bemerkt, besteht insbesondere darin, das »Problematische historischer Entwürfe« (Jussen 2010, S. 133), das in kollektive Geschichtsvorstellungen eingegangen ist, zu reflektieren. In dieser Publikation werde ich darauf eingehen, wie die dabei von künstlerischer Seite entwickelten ästhetischen Argumente an die Ausrufung einer »historischen Einbildungskraft« (White 1991), wie vom Literaturwissenschaftler Hayden White formuliert, geknüpft werden können bzw., mit der Kunstwissenschaftlerin Susanne Leeb gesprochen, als das »historische Imaginäre« (Leeb 2009, S. 40) bzw. als »Möglichkeitssinn« (ebd., S. 33) von Geschichte oder wiederum mit Jussen als »historische Imaginarien« (Jussen 2010, S. 130) bezeichnet werden können.⁸ Solche künstlerischen Passagen vom Historischen ins Imaginäre und vice versa sowie die Frage, wie vorherrschende Erzählungen damit eine alternative Gegenwartsbestimmung erfahren und einer Kritik unterzogen werden, stehen im Zentrum meiner Beschäftigung. Anhand der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj werde ich auffächern, wie sie sich bei ihrer Wiederaufnahme von Geschichte mit andersartigen Darstellungsformen und jenseits *einer* historiografischen Ordnung an Neuentwürfen von Geschichte(n) bzw. an *Re-Visioning Histories*, wie der Titel dieser Publikation lautet, beteiligen. Dabei werde ich auch erörtern, welche politischen Anliegen Hiwa K und Petrit Halilaj im Umgang mit Geschichte(n) verfolgen und wie sie diese anhand ästhetischer Formfindungen öffentlich machen und sich damit an historiografischen Prozessen beteiligen.

Bisher standen die künstlerischen Praktiken von Hiwa K und Petrit Halilaj, auch wenn es sich bei ihnen inzwischen um international bekannte Positionen handelt, deren Arbeiten in verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen bekannter Ausstellungshäuser oder Kunstfestivals präsentiert werden, nicht im Fokus detaillierter Analysen. Meine Auseinandersetzung nimmt eine detaillierte Lektüre einzelner Arbeiten vor und möchte damit einen Beitrag dazu leisten, die Verschiebungsprozesse und Vervielfältigung bestehender Geschichtsnarrative zu verstehen, an denen sich die Arbeiten beteiligen. Dabei wird es darum gehen, die ästhetischen Praktiken, die dabei zum Einsatz gebracht werden, zu konzeptualisieren und künstlerische Prozesse zur Herstellung von Wissen über Geschichtsbildung sichtbar zu machen.

8 Siehe Kapitel: Das »historisch Imaginäre« bzw. der »Möglichkeitssinn« von Geschichte, S. 65 ff.

ZU DEN KAPITELN

Die nachfolgende Untersuchung gliedert sich in sechs Kapitel. Die »Methodische (Selbst-)Reflexion« gibt eine auf der Basis eines *close readings* entwickelte, partikuläre Sichtweise zu erkennen, die sich dessen annimmt, *mit* den und *durch* die künstlerischen Arbeiten zu denken. Hierbei vertiefe ich die Rolle der Zeitgenoss*innenschaft als ein zur Positionierung verpflichtendes Geschichtsbewusstsein.

Daran anknüpfend rolle ich im nächsten Kapitel den in Kunsttheorie und kuratorischer Praxis geführten Diskurs »Zur Geschichtsbezogenheit von Gegenwartskunst« auf. Dies dient mir dazu, den geschichtsreflexiven Kontext von Kunst aufzuspannen und ihn mithilfe der später behandelten, künstlerischen Arbeiten weiterzudenken sowie die je spezifischen Verfahrensweisen zur Verschiebung von Geschichte(n) auszuformulieren.

Nachfolgend widme ich mich in einem Kapitel einer begrifflichen Verortung und Klärung der konzeptuellen Figur *Re-Visioning Histories*, welche den Rahmen für die Betrachtung der künstlerisch hervorgerufenen Verschiebung von Geschichte(n) bildet. Bezogen auf die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K werden von mir die Konzepte Postmigration und Mimikry sowie für Petrit Halilaj die Konzepte *Liberating Histories* und *Haunting* eingeführt, die als Aufbrüche in neue Geschichtlichkeiten verstanden werden und die beabsichtigen, zu erweiterten Narrativen von Geschichte(n) beizutragen.

Im Folgekapitel »Anachronische« Interventionen in die Wahrnehmung von Migration und Krieg« steht die Arbeit *View from Above* von Hiwa K im Zentrum, zu der eine zweite Arbeit des Künstlers, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, in einer verflochtenen Betrachtung aufgegriffen wird. In diesen Videoinstallationen, die auf der documenta 14 (2017) zu sehen waren, adressiert der Künstler auf unterschiedliche Weise das Thema der politisch bedingten Flucht. Im Verlauf dieses Kapitels wird es mir zum einen um die Frage gehen, mit welchen erzählerischen Mitteln und Bildern Hiwa K operiert und dabei um eine andere, selbstermächtigende »Vernehmbarkeit« (Seibel 2019, S. 56) von Migration und ihren Folgen ringt. Zum anderen behandle ich die Frage, welche Perspektive auf Migration Hiwa Ks Arbeiten einnehmen und wie diese in bestehende Wahrnehmungspolitiken, die von Medien, aber auch konkreten Institutionen wie Asylbehörden hergestellt werden, intervenieren und dominierende Blickweisen auf Krieg und Migration zu dekonstruieren vermögen. Diese Fragen zielen darauf, zu untersuchen, zu welchen geschichtsbildenden Verschiebungen die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K einen Beitrag leisten.

In anschließenden Kapitel »Wieder(-)holendes« Erinnern an eine prekäre Geschichte« wende ich mich zwei Arbeiten der Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* von Petrit

Halilaj in der Bundeskunsthalle Bonn zu: der Installation *Poisoned by men in need of some love* und der 3-Kanal-Videoinstallation *July 14th?*. Diese Arbeiten sind das Resultat einer Nachforschung des Künstlers, bei der er einen Sammlungsbestand des mittlerweile nicht mehr existierenden Naturhistorischen Museums des Kosovo in Pristina aufspürte. Das Öffnen eines geheim gehaltenen Kellerverschlags, in dem Museumsexponate jahrelang unsachgemäß eingelagert waren, wird hinsichtlich eines Zugänglichmachens von Erinnerungen an eine prekäre Geschichte fokussiert. In diesem Zusammenhang beschäftige ich mich mit den »past-talks« (Norton/Donnelly 2019, S. 2) mit dieser prekären Geschichte, welche Petrit Halilaj über seine künstlerischen Praktiken herstellt, und frage danach, welchen Raum sie für Zeug*inenschaft sowie für Reflexion eröffnen. Gleichzeitig werde ich dabei betrachten, wie die Arbeiten Fragen an Geschichtsbildung und die darin innewohnenden machtvollen Mechanismen anstoßen und wie sie durch Prozesse der Transformation die Brüchigkeit von Geschichte(n) markieren. Das Ziel dieses Kapitels ist es, die kritischen Impulse von Petrit Halilajs künstlerischen Arbeiten herauszuschälen ebenso wie ihr Vermögen, geschichtsbildende Verschiebungen zu erzeugen.

Den Abschluss dieser Auseinandersetzung bildet ein »Resümee«, das meine Verwicklungen, die sich *mit* den künstlerischen Praktiken sowie theoretischen Konzepten in der Analyse eingestellt haben, in einem Kapitel beleuchtet und welches den künstlerischen sowie kunsttheoretischen Beitrag an das Diskursfeld um geschichtsreflexive Kunst und ihre Verschiebung von Geschichte(n) reflektiert.

METHODISCHE (SELBST-)REFLEXION

Installative Arbeiten sind aufgrund ihrer transmedialen sowie räumlichen Anlage imstande, einen »Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff« (Rebentisch 2003, S. 15) bzw. gegen einen »kunsttheoretischen [...] Objektivismus« (ebd., S. 16) zu leisten, so die Philosophin Juliane Rebentisch. Das Sehen und Erfahren solcher Arbeiten stellt dabei bereits eine konstituierende Aktivität dar, denn sehend nehmen wir nicht nur Informationen auf, sondern lesen bzw. interpretieren zugleich aus einer Subjektposition heraus Zeichen, die in den künstlerischen Arbeiten angelegt sind. In meiner reflexiven Auseinandersetzung mit den (video-)installativen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj geht es um eine vorwiegend rezeptionsästhetisch motivierte Betrachtungsweise, die davon ausgeht, dass nicht nur die eigene Zeit der Rezeption die Arbeiten mitbestimmt, sondern ebenso kulturelle Erinnerungen wie auch subjektiv konstituierte Mikroerinnerungen, die sich mit den künstlerischen Arbeiten verbinden. Dabei ist es mir wichtig, mich als Subjekt nicht über die ästhetischen Gegenstände zu stellen, sondern diese vielmehr als Dialogpartner zu verstehen, die Einfluss auf meine Theorieproduktion haben.

»Nur durch detaillierte (>close<) Analyse« kann ein Gegenstand »genügend Feedback bieten« (Bal 2016, S. 16, Hervorh. im Orig.), so schreibt es Mieke Bal in ihrem *Lexikon der Kulturanalyse*. Eine Analyse, die von Intensität gekennzeichnet ist und mit Sorgfalt vorgenommen wird, soll es mir möglich machen, den künstlerischen Gegenstand »auf den Status eines dialogischen Subjekts zu heben« (ebd., S. 54) und es ihm erlauben »zu antworten« (ebd., S. 16). »Doch was ist ein Gegenstand«, fragt Bal,

»in welcher Beziehung steht er zu uns und wir zu ihm; er selbst zu seiner Zeit und wir sowohl zu seiner Zeit als auch zu unserer eigenen? Solche Gegenstände [deren Geschichten Kulturwissenschaftler*innen zu verstehen und zu entwirren versuchen] sind keine stummen Dinge, mit denen wir umspringen und die wir drehen können, wie wir nur wollen. [...] in den Details wehren sie sich gegen verquere Interpretationen; doch um diese und den Widerstand wahrzunehmen, müssen wir uns verpflichtet fühlen, wirklich hinzusehen. Sie stimmen sinnvollen, relevanten Interpretationen zu, indem sie in der Folge weitere Einsichten ermöglichen.« (ebd., S. 15)

Eine solche Annäherung an einen künstlerischen Gegenstand durch ein »wirkliches Hinsehen« soll eine Theoriepraxis darstellen, der ich in meinen Betrachtungen der künstlerischen Arbeiten von Petrit Halilaj und Hiwa K nachgehen werde. Diese Theoriepraxis soll dazu beitragen, »sich gegen pauschale Aussagen, Parteinahme

und reduktionistische Klassifikationen zu wehren« (Bal 2002, S. 17). Meine damit verbundene Analyse beabsichtigt Kunstwerke als eine Art Subjektposition zu verstehen, auf die aufmerksam eingegangen wird und deren Antworten geschätzt werden.

PARTIKULARE SICHTWEISE IM *CLOSE READING*

Meine Untersuchung basiert auf einem *close reading* einzelner künstlerischer Arbeiten von Petrit Halilaj und Hiwa K, deren inhaltliche Schwerpunkte von einigen wenigen, weiteren Arbeiten der beiden Künstler flankiert werden, welche punktuell aufgegriffen werden. Das *close reading* kommt ursprünglich aus den angloamerikanischen Literaturwissenschaften und stellt ein deskriptiv-analytisches, werkimmanentes Lektüre- und Interpretationsverfahren dar, das bestrebt ist, historische Kategorisierungen zu vermeiden, und stattdessen einen genauen, prozessualen und damit weniger vereinnahmenden Zugang bei der Interpretation von literarischen Werken verfolgt (vgl. Rusterholz 1996, S. 368). Mieke Bal, deren wissenschaftliche Herkunftsdisziplin die Literaturwissenschaften sind, überträgt in ihrem Aufsatz »Reading Art« (1996) das Konzept des Lesens von der Literatur auf die Kunst. Sie führt aus, dass beim Verfahren des »Lesens« von Kunst Bedeutung (*meaning*) entsteht und dass dieses Verfahren, sichtbaren Elementen Bedeutungen zu attribuieren respektive Interpretationen (*interpretations*) vorzunehmen, von Regeln (*codes*) gesteuert wird. Das Subjekt solcher Bedeutungsherstellung, der*die Leser*in bzw. Betrachter*in, ist dabei ein entscheidendes Element in diesem Prozess, so Bal weiter – auch der Akt des »Lesens« wird innerhalb eines soziohistorischen Rahmens (*frame*) vollzogen, der die möglichen Bedeutungen zusätzlich absteckt. (vgl. Bal 1996, S. 26) Das Attribut *close* möchte ich für meinen Zusammenhang wörtlich übersetzen (*nah*)¹ und stärker an das Feld des Visuellen anbinden (*sichten*). Der Rahmen meiner *nahsichtigen Lektüre* ist derjenige einer kunst- und kulturwissenschaftlich trainierten Rezipientin, die nach Ende des Kalten Krieges kulturell sozialisiert wurde und die sich seit der Jahrtausendwende durch den aktiven Besuch von zeitgenössischen Kunstanlässen ästhetisch informiert – bei Anlässen, wie sie sowohl von stärker konventionellen Formaten wie der documenta oder europäischen und asiatischen Biennalen sowie Kunstmuseen ausgerichtet werden,

1 Brita Pohl, die Übersetzerin von Mieke Bals *Lexikon der Kulturanalyse*, übersetzt *close* mit »detailliert«, siehe Zitat aus Bals Publikation im vorangehenden Kapitel, S. 34.

als auch bei weniger konventionellen Ausstellungen unabhängiger Kunsträume. Daneben hat meine diskursive Beschäftigung, die an den dekonstruktiven Geschichtsdiskurs und seine erinnerungspolitischen, feministischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Erweiterungen anknüpft, den Anspruch, einen dialogischen Denkraum zwischen *ästhetischen* Praktiken und theoretischen Konzepten entstehen zu lassen, um daraus neue Geschichte(n) ableiten und aufzeichnen zu können. Es geht mir bei meiner *nahsichtigen Lektüre* der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj um die Herausarbeitung der jeweils spezifischen Praktiken, durch die die Künstler »past-talks« (Norton/Donnelly 2019, S. 2) mit Ereignissen naher Vergangenheit herstellen, diese zur Verhandlung bringen und damit Verschiebungen in der Betrachtungsweise der adressierten (Geschichts-)Kontexte vornehmen.

Beim Verfahren des *close readings* von künstlerischen Arbeiten begreift Mieke Bal das ›Sehen als Lesen‹, weil im Sehen bereits eine semiotische Aktivität der Bedeutungsherstellung angelegt ist:

»I am contending that every act of looking *is* – not only, not exclusively, but always also – a reading, simply because without the processing of signs into syntactic chains that resonate against the backdrop of a frame of reference an image cannot yield meaning.« (Bal 2006, S. 298, Hervorh. im Orig.)

Daran anknüpfend wird das *close reading* von mir als ein Verfahren der *nahsichtigen Lektüre* begriffen, das in meiner ›Lesearbeit‹ der künstlerischen Arbeiten visuelle, darüber hinaus aber auch auditive, räumliche, historische sowie soziopolitische Aspekte miteinander verbindet, um unter den Bedingungen der Nähe den künstlerisch thematisierten Gegenständen Sorge zu tragen.² Ich verstehe mich als ›lesende‹ Interpretin, deren (eigene) Erinnerungen beim Rezipieren der künstlerischen

2 Die Nähe, die beim *close reading* zum künstlerischen Gegenstand hergestellt wird, stellt ein Verfahren dar, das sich auch an die *thick description* anknüpfen lässt, welche Clifford Geertz in den frühen 1970er Jahren für die ethnologische Feldforschung entwickelte und die in die Geisteswissenschaften übertragen wurde. Zur Reformulierung des Verfahrens der ›dichten Beschreibung‹ in den Geisteswissenschaften schreiben Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch: »[...] Geisteswissenschaften zu betreiben gleicht dem Versuch, eine Feldforschung zu unternehmen (im Sinne von ›eine dichte Beschreibung entwi-

ckeln‹), die in ein entlegenes Terrain entführt und im Umgang mit unterschiedlichsten Texten und Bildern während eines langwierigen Prozesses, voll von Besetzungen des eigenen Imaginären, ein fremdes kulturelles System erschließt, das sich nicht nur in gesellschaftlichen Institutionen und sozialem Verhalten, sondern in den fragilen Formen ikonischer und symbolischer Zeichen niederschlägt.« (Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 49) Solche ›dichten Beschreibungen‹ bilden gemäß Muttenthaler und Wonisch, die sich auf Meinrad Ziegler berufen, »nicht nur physisch Beobachtbares ab, sondern arbeiten be-

Arbeiten von Petrit Halilaj und Hiwa K mobilisiert werden und dabei an kollektiven Erinnerungen teilhaben (können). Im Zuge meiner Lektüre wird es für mich von Bedeutung sein, meine partikulare Position und auch Subjektivität, die meine Analysen bedingen, zu kennzeichnen. Mit dieser Bewegung der Theoriearbeit möchte ich die Situiertheit der eigenen Position sichtbar machen und markieren, dass wissenschaftliches Arbeiten immer auch eine partikulare Sichtweise beinhaltet und damit ein Wissen produziert, das nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat. Vielmehr geht es mir darum, mich von den meist »euro- und westzentrierten Projektionen von imaginiertes universeller Verständlichkeit« (Schade/Wenk 2011, S. 34), wie es Sigrid Schade und Silke Wenk für die Deutung visueller Kulturen festgestellt haben, abzugrenzen. Durch eine Praxis der Annäherung, in welcher auch die Art und Weise meines Sehens der künstlerischen Arbeiten expliziert werden soll, möchte ich eine erweiterte Kunstwissenschaft praktizieren, die durch analytische Perspektiven der *Visual Culture Studies* bzw. der deutschsprachigen *Studien visueller Kultur* beeinflusst ist und damit Fragen kultureller Konstruktionen in den Blick nimmt sowie das von Donna Haraway aus feministischer Perspektive in Stellung gebrachte »sitierte« Wissen hervorhebt und damit einer »Verortung und Verkörperung von Wissen« (Haraway 1995, S. 83) Rechnung tragen möchte.

Für meine schreibende Perspektive wird es im Deutungsprozess immer wieder aufs Neue um den Versuch gehen, eine ethische Dimension des genauen Sehens bzw. Lesens meiner gewählten künstlerischen Gegenstände, verstanden als *theoretical objects*, herzustellen – sowie zur damit adressierten Welt. Dies möchte ich als eine Aufgabe von Zeitgenoss*innenschaft begreifen, was beinhalten soll, dass ich mich als Rezipientin mit meinen Wahrnehmungsgewohnheiten und (vorbewussten) Wahrnehmungsurteilen in eine Beziehung zu den durch die künstlerischen Arbeiten hergestellten Erfahrungsräumen setze und den dazwischen aufgemachten Spannungsverhältnissen nachgehe.

stimmte Bedeutungsstrukturen heraus, legen am Konkreten auch Allgemeines offen. Nicht durch Abstraktionen und formale Modelle könne ein gewisser Grad an Allgemeinheit erreicht werden, sondern durch Genauigkeit der Einzelbeschreibungen, wobei unter Einbeziehung unterschiedlichster wissenschaftlicher Perspektiven der Gegenstand der Untersuchung immer wieder neu befragt und ständig neue Schichten von Interpretationen an[ge]lagert werden.« (ebd., S. 51) Damit bietet Geertz' Analyseverfahren, das sich schon in den 1970er Jahren den Merkmalen, »mikroskopisch« und »deutend« zu sein, verschreibt, »einen

interpretativen Zugang zu sozialen und kulturellen Phänomenen« (ebd., S. 50). »Mikroskopisch« bedeutet »die Reduktion auf einen Teilbereich des Untersuchungsgegenstandes, der aber unter vielfältigsten Perspektiven genau analysiert wird, so dass davon ausgehend weit reichende Schlussfolgerungen auf ein größeres System gezogen werden können« (ebd.). »Deutend« meint, »dass sich die Forschenden bewusst sind, dass bereits die Beschreibung eines kulturellen Phänomens ebenso eine Interpretation und Positionierung beinhaltet wie die Analyse – auch eine Aufzeichnung ist eine Deutung.« (ebd.)

KÜNSTLERISCHE ARBEITEN ALS
THEORETICAL OBJECTS BZW.
›DENKEN (MIT) DER KUNST‹³

Das genaue Sehen, der »microscopic view of close reading« (Bal 1999a, S. 138), von dem Mieke Bal spricht, soll in meiner Auseinandersetzung eine Theoriepraxis darstellen, durch die eine dialogische Situation entsteht und durch die dem ästhetischen Gegenstand gegenüber ein eigenes Denken zugestanden wird, für das Bal andernorts die Kurzformel »Kunst denkt« (Bal 2016, S. 172) anführt. Mit einer solchen methodologischen Haltung wird Kunst, so der Kunsthistoriker Marcel Finke, »keineswegs nur [als] ein Objekt, *über* das man spricht oder *von* dem man handelt«, begriffen, sondern »sie fungiert darüber hinaus auch als ein Gegenstand, *mit* dem gedacht und *durch* den Wissen generiert wird« (Finke 2014, Hervorh. im Orig.).

Das ›Denken‹ von Kunst bezeichnet die Philosophin, Kunst- und Kulturtheoretikerin Kathrin Busch als ein »anderes« Denken« (Busch 2016b, S. 14), welches auch ein »andersgeartetes Wissen« (ebd., S. 11) produziert. Dabei kommt künstlerischem Wissen »zuerst in Absetzung zur wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion« eine Andersheit zu, »insofern es sich um eine eigenständige Form der Wissensbildung handelt, die mit anderen Forschungsverfahren, Darstellungsformen und auch Rezeptionsweisen als die Wissenschaft operiert« (ebd.). Kunst möchte ich im Anschluss daran als einen Ort verstehen, von dem aus alternatives Wissen produziert werden kann.

Eine detaillierte Deutungsarbeit, in der eine dialogische Situation entsteht und die mich in meiner kunsttheoretischen Praxis einem »Denken (mit) der Kunst« (Finke 2014) annähert, verknüpft sich mit dem Konzept des *theoretical objects*.⁴ Anstatt den Begriff der *case study* für kulturelle oder künstlerische Gegenstände der Analyse zu verwenden, auf die eine Theorie lediglich angewendet wird und die damit einer »*einseitigen Applikation*« unterliegen, bei der »die Theorie den Horizont des Kunstwerks absteckt« (ebd., Hervorh. im Orig.), verwendet Bal den Begriff *theoretical object*, den sie von Hubert Damisch aufgreift und präzisiert (vgl. Bal 2010, S. 7). In einem Interview in der Zeitschrift *October* erklärt Damisch das *theoretical object* folgendermaßen:

3 Vgl. den Titel des Aufsatzes von Marcel Finke: »Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?« (2014).

4 Marcel Finke verweist auf mehrere Autor*innen, die mit diesem Konzept arbeiten, darunter Mieke Bal (2010, 2002, 1999a, 1999c), Giovanni Careri (1995),

Hubert Damisch (2010), Martina Dobbe (2007), Rosalind E. Krauss (1985), Louis Marin (2004) (vgl. Finke 2013; 2014). Ich konzentriere mich in meiner Auseinandersetzung auf Bal.

»[First] A theoretical object is something that obliges one to do theory [...]. Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory.« (Damisch zit. nach Bois/Hollier/Krauss/Damisch 1998, S. 8)

In dieser von Damisch formulierten Konzeption vom *theoretical object* artikuliert sich die Potenzialität künstlerischer Arbeiten, mit ihren eigenen ästhetischen Fähigkeiten die Rezipient*innen »mit anschaulichen Mitteln« (Finke 2013, S. 40) zur Theoriebildung zu veranlassen und damit Auswirkungen auf die Theorie zu haben – wodurch Kunst zu einer wechselseitigen Beeinflussung und Reflexion beitragen kann. Auch Bal macht sich in ihren Analysen immer wieder dafür stark, das epistemische Potenzial künstlerischer Arbeiten erkennbar werden zu lassen. Analyse versteht sie dabei nie als bloße »Anwendung« einer theoretischen Maschinerie« (Bal 2002, S. 17), bei der Kunst der Theorie untergeordnet wird, sondern sie betont ihrerseits auch die Notwendigkeit einer Beweglichkeit und Wandelbarkeit von Theorie:

»Theorie treiben« ist eine Art des Umgangs mit theoretischen Begriffen und Objekten; es ist ein Versuch, die Objekte mit Hilfe der Begriffe zu analysieren und außerdem das Umgekehrte zu leisten, ohne Begriffe wie Werkzeuge »anzuwenden«, sondern indem man sie mit Begriffen in Verbindung bringt und sie nötigenfalls mit ihnen kollidieren lässt.« (ebd., S. 68)

Diese andere Art der »Kontaktaufnahme« (Finke 2014) zwischen künstlerischem Gegenstand und Theorie möchte ich in der Analyse der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj erproben. Das Verständnis von Kunst als *theoretical object* folgt dabei zwangsläufig keinem eindeutigen methodologischen Leitfaden, »[d]enn wie die Inanspruchnahme eines theoretischen Objekts jeweils aussieht, muss sich im Grunde jedes Mal neu zeigen – und zwar in unmittelbarer Abhängigkeit vom individuellen Gegenstand, der jeweiligen Theorie sowie des Problemfeldes, auf dem sich beide begegnen« (ebd.). Das Konzept des *theoretical objects* begreife ich für mein Schreiben insbesondere als eine wissenschaftsethische Haltung, die gegenüber den künstlerischen Arbeiten eingenommen wird, um deren Eigenständigkeit zu respektieren und um in einem dialogischen Verhältnis ihren epistemischen Potenzialen nachzuspüren. Die künstlerischen Arbeiten werden

zu Reflexionsmitteln erklärt, um über die eingangs formulierte Frage nachzudenken – nämlich, auf welche Weise sich künstlerische Arbeiten daran beteiligen, Geschichte(n) zu verschieben.

ZEITGENOSS*INNENSCHAFT – EIN ZUR POSITIONIERUNG VERPFLICHTENDES GESCHICHTSBEWUSSTSEIN

Ein kritisches Anliegen, das sich dem Prüfen und Interpretieren von festgeschriebener Geschichte verpflichtet und Geschichtsentwürfe problematisiert, die von blinden Flecken behaftet sind, kann sich nicht nur in ein Verhältnis zur Vergangenheit bringen, sondern muss sich in die »historischen Bedingungen [...] [der] eigenen Gegenwart« (Rebentisch 2013, S. 195) involvieren, um in das Feld der Geschichtsschreibung hineinzuwirken. Dies soll sowohl für die Wissensproduktion der künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj als auch für mich als Theoretikerin gelten, die in der Praxis des Schreibens (Be-)Deutungen und Wissen hervorbringen möchte. Eine mit einer solchen Annahme in Verbindung stehende Zeitgenoss*innen-schaft verstehe ich mit Juliane Rebentisch nicht als »neutrale Gegebenheit denn als anspruchsvolle Aufgabe« (ebd., S. 186). Unter Bezugnahme auf den Kunsthistoriker Terry Smith führt die Philosophin aus, dass das

»zeitgenössische In-der-Welt-sein [...] indes nicht nur von der Überlagerung unterschiedlicher kultureller und sozialer Milieus, Traditionen und Produktionsverhältnisse und den zwischen ihnen entstehenden Widersprüchen bestimmt [ist], sondern ebenso von der Erfahrung eines engen Nebeneinanders von Differenzen sowie von einem durch diese Differenzenerfahrung vermittelten Bewusstsein von einer gleichwohl geteilten Zeit, einer Con-Temporalität« (ebd., S. 185–186).

Die Beschäftigung mit der unmittelbaren Geschichte der eigenen Zeit setzt, wie von Rebentisch angemerkt, eine gewisse Anstrengung voraus, denn einerseits herrscht nirgends sonst so wenig Distanz wie zur Zeitgeschichte selbst. Andererseits liegt in ihr auch genau diese ambivalente Wendung, die sie trotz oder insbesondere wegen ihrer Nähe schwer greifbar macht. Der Philosoph Giorgio Agamben hat diese Ambivalenz folgendermaßen umschrieben:

»Zeitgenossenschaft ist [...] ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart: Man gehört ihr an, hält jedoch gleichzeitig

Abstand zu ihr; genauer gesagt ist sie *jenes Verhältnis zur Zeit, in dem man ihr durch eine Phasenverschiebung, durch einen Anachronismus angehört.*« (Agamben 2010, S. 23, Hervorh. im Orig.)

Dieses Verständnis von Zeitgenoss*innenschaft definiert er noch weiter aus:

»Zeitgenössisch ist derjenige, der seinen Blick fest auf seine Zeit richtet, um nicht deren Glanz, sondern deren Finsternis wahrzunehmen. Für denjenigen, der ihre Zeitgenossenschaft erfährt, sind alle Zeiten dunkel. Zeitgenosse ist, wer diese Dunkelheit sehen kann, wer zu schreiben vermag, indem er die Feder in die Finsternisse der Gegenwart taucht.« (ebd., S. 26)

Dunkelheit zu sehen, so Agamben weiter, ist kein passiver Schvorgang, der durch die Abwesenheit von Licht entsteht. Im Gegenteil, es handelt sich bei der Zeitgenoss*innenschaft, welche imstande ist, Dunkelheit wahrzunehmen, um ein Einnehmen einer aktiven Rolle. Deshalb bezeichnet Agamben die Zeitgenoss*innenschaft als eine »besondere Sehweise [...], die wir Dunkelheit nennen« (ebd.), die bedingt, dass ein solches Sehen erst aktiv hergestellt werden muss.⁵ Dunkelheit zu sehen heißt – zusammen mit den zuvor erwähnten Thesen von François Hartog gedacht –, eine zeitdiagnostische Betrachtung zuzulassen, die etwas über die Zeit und im Besonderen auch über ihre »Krisen« aussagt. Die Anspruchshaltung an die Zeitgenoss*innenschaft, die dabei – wie auch schon Rebentisch feststellt – nicht einfach gegeben ist, ist eine, die eine Stellungnahme erfordert, weil eine*n etwas angeht, betrifft bzw. betroffen macht. »Zeitgenosse ist derjenige, dem die Strahlen der Finsternis seiner Zeit frontal ins Gesicht fallen« (ebd., S. 27), so Agamben weiter, und Zeitgenossin ist diejenige, die nicht anders kann, als die blinden Flecken zu markieren und sichtbar werden zu lassen. Die Bruchlinien in der eigenen Zeit stellen für mich einen Anlass dar, die von Agamben beschriebene Dunkelheit respektive bestimmte »Krisen« aktiv wahrzunehmen, sie zu erfassen, zu beurteilen und zu ihnen Position zu beziehen. Dieser Aufgabe möchte ich mich mit meiner Arbeit im Dialog mit den künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj stellen.

5 Giorgio Agamben nimmt sich bei seinem Erklärungsansatz zur Sichtbarkeit von Dunkelheit die Neurophysiologie des Sehens zur Hilfe. Der Erklärungsansatz der Neurophysiologie geht davon aus, dass bei der Abwesenheit von Licht Reti-

nazellen aktiviert werden, sogenannte *off-cells*, durch die das Wahrnehmen von Dunkelheit überhaupt erst möglich wird und sich nicht schon von vorneherein entfaltet (vgl. Agamben 2010, S. 26–27).

ZUR GESCHICHTS- BEZOGENHEIT VON GEGENWARTSKUNST

Die Diskussion über künstlerische Arbeiten, die in kunsttheoretischen und kuratorischen Kontexten seit den 1970er Jahren unter den Stichworten Spur, Archäologie, Archiv und Geschichte stattgefunden hat und auf die ich in der Folge näher eingehe, bietet die Grundlage für eine Vertiefung und Erweiterung der für diese Publikation zentralen Frage nach den Möglichkeiten von Kunst, zu einer Verschiebung von Geschichte(n) beizutragen. Es wird in diesem Zusammenhang zu fragen sein, mit welchen spezifischen ästhetischen Praktiken solche Arbeiten zu einer multiperspektivischen Auffächerung von Betrachtungsweisen auf geschichtliche Themen beitragen.

Kunst kann, so meine These, zu einer differenzierenden Erfahrbarkeit partikularer Sichtweisen und zu kontextverorteten Aufmerksamkeiten beitragen. Sie ist imstande, durch bestimmte ästhetische Praktiken und mediale Grenzgänge auf ganz unterschiedliche Weise Geschichte(n) zu erkunden, eingeübte Wahrnehmungsweisen zu verhandeln und damit zu neuen Formen historiografischer Wissensbildung beizutragen. Die nachfolgende Betrachtung beschäftigt sich mit verschiedenen Ansätzen, die zu einer Differenzierung künstlerischer Verfahren mit spurensicherndem, archiv- und/oder geschichtsbezogenem Impetus beigetragen haben. Nicht selten haben in einer solchen Kunstproduktion konkrete materiale Bezugspunkte ein generatives Moment, wie es auch in den später behandelten Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj der Fall ist. Ich werde in der Folge einige Diskursstränge erörtern, an die sich die künstlerischen Verfahrensweisen und Denkmodelle der *Re-Visioning Histories* anschließen und diese erweitern. Im Besonderen möchte ich mich im ersten Teilkapitel zunächst mit den Aspekten der vom Kunsthistoriker und Kurator Günter Metken aufgebrachten ›Spurensicherung‹ (vgl. Metken 1977) als einer Art und Weise des künstlerischen Entbergens und Festhaltens von Spuren der Vergangenheit beschäftigen, wie sie in den 1970er Jahren im deutschsprachigen Raum diskutiert wurde. Deren erweiterte Lesart werde ich in der Folge bezogen auf Fragen des archäologischen Blicks in der Gegenwartskunst betrachten, wie er durch Lambert Schneider, Knut Ebeling und Cornelius Holtorf in der Jahrtausendwende untersucht wurde. Daran anknüpfend geht es mir um den Stellenwert von archivbezogenen Praktiken für die Gegenwartskunst, wie sie mit dem *archival impulse* (vgl. Foster 2004) vom Kunsthistoriker und -kritiker Hal Foster in den 2000er Jahren aufgebracht wurden und unter der erweiterten Formel *artist as historian* (vgl. Godfrey 2007) vom Kunsthistoriker und Kurator Mark Godfrey diskutiert wurden. Diesen Beschäftigungen füge ich den in der Gegenwartskunst vom Kunstkritiker und Kurator Dieter Roelstraete proklamierten *historiographic turn* (vgl. Roelstraete 2009a; 2009b) an, welchen ich kritisch befrage und dem gegenüber ich schließlich ein Verständnis von Geschichtsbezogenheit in der Gegenwartskunst starkzumachen

beabsichtige, welches sich dem von Susanne Leeb formulierten »historisch Imaginären« (Leeb 2009, S. 40) bzw. dem »Möglichkeitssinn« (ebd., S. 33; vgl. auch Musil 1930, S. 20) von Geschichte anschließt und Geschichte als erweiterbares Gebilde begreift.¹

SPURENSICHERUNG ALS KÜNSTLERISCHES VERFAHREN

Im Bereich der zeitgenössischen Kunst haben spurensichernde Verfahrensweisen seit den 1970er Jahren eine vermehrte theoretische Verhandlung erfahren. In diesem Kontext wurde die Bezeichnung »Spurensicherung« im deutschsprachigen Raum mit der Gruppenausstellung *Spurensicherung – Archäologie und Erinnerung* (1974) bedeutsam. Die Ausstellung wurde von Günter Metken und Uwe M. Schneede im Kunstverein Hamburg co-kuratiert und versammelte die zeitgenössischen Künstler*innen Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brod-wolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier, in deren Arbeiten die beiden Kuratoren archäologische und ethnologische Bezugspunkte ausmachten (vgl. Kunstverein Hamburg 1974).² Metken stellte für die Kunst der frühen 1970er Jahre fest, dass diese bei ihrer Spurensuche insbesondere »nach innen« (Metken 1977, S. 11) gerichtet sei – im Vergleich zu einer in den 1960er Jahren überwiegend »nach

1 Neben den genannten kunsttheoretischen und kuratorischen Referenzen können in diesem Zusammenhang einige weitere Bestrebungen angeführt werden, die an dieser Stelle jedoch ausgeklammert bleiben, wie z. B. die zweiteilige Ausgabe von Kunstforum mit den Titeln *Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I* (1994) und *Zwischen Erinnerung und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II* (1994), die Ausstellungen *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung* (1997) im Haus der Kunst, München (vgl. Schaffner/Winzen 1997) und *Archiv X – Ermittlungen in der Gegenwartskunst* (1998) im O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz (vgl. O.K. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich 1998) oder auch das Forschungsprojekt *Archive der Vergangenheit. Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten* (2002–2004) an der Humboldt Universität Berlin (vgl. URL: <http://www.archive-der-vergangenheit.de>, Stand: 7.6.2023) ebenso wie die Publikation *Figuring It Out, What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists* (2003)

(vgl. Renfrew 2003) sowie die jüngeren Ausstellungen *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) im International Center of Photography, New York (vgl. Enwezor 2008), *Goldene Zeiten* (2010) im Haus der Kunst, München (vgl. URL: <https://hausderkunst.de/ausstellungen/goldene-zeiten-teil-1-steven-claydon-diango-hernandez-mai-thu-perret-teil-2-sung-hwan-kim>, Stand: 7.6.2023), *Arkhaiologia. Archäologie in der zeitgenössischen Kunst* (2011) im Centre PasquArt, Biel (vgl. Denaro/Centre PasquArt 2011) oder *The Way of the Shovel* (2013–2014) im Museum of Contemporary Art Chicago (vgl. Roelstraete 2013b), ebenso wie die Antrittsvorlesung von Susanne Leeb an der Leuphana Universität Lüneburg zum Thema »Die Archäologie der Kunst der Gegenwart« (vgl. Pressemitteilung Leuphana Universität Lüneburg 2016).

2 Die Ausstellung wanderte anschließend in die Städtische Galerie im Lenbachhaus München weiter (vgl. Metken 1996, S. 9).

außen« (ebd.) gewandten Kunst des »Pop-Jahrzehnts« (ebd.). Einen Grund dafür sieht er in der desillusionierten Stimmung über das Abflachen der Aufbruchsbewegung von 1968 oder auch im Unbehagen mit den gesellschaftlich wirksamen Mechanismen des Vergessens und Verdrängens der Schrecken des Zweiten Weltkriegs in der Nachkriegszeit. Nach Metken bezieht sich Spurensicherung auf die Praxis von um 1940–45 geborenen Künstler*innen in hochindustrialisierten Gebieten wie Europa, Amerika und Japan, die »am stärksten von Amnesie bedroht« (ebd., S. 17) seien. So wurden gemäß Metken von den unter der Spurensicherung versammelten Künstler*innen neue »Kulturtechniken« (Metken 1996, S. 12) entwickelt, die ähnliche Impulse markieren und im Aufsuchen von Marginalien, Winzigkeiten und Fragmenten des Alltags bzw. »[k]aschiert hinter ärmlichen Spuren wie Putzbrocken, Kieseln, Federn, Spielzeugteilen, Unkraut, Scherben« (ebd.) größere gesellschaftliche Tiefenschichten freizulegen suchen. (vgl. Metken 1977, S. 11, 19; Metken 1996, S. 12) Deren künstlerische Zugänge äußern sich in archäologie- bzw. archivnahen Verfahren:

»Man gräbt aus, legt Inventare und Bestände an, die klassifiziert, etikettiert und durchfotografiert werden. Die Aufbereitung des Materials orientiert sich an Herbarien, Schaukästen und -tafeln, unter betonter Auslassung der Kunstsammlung; der [...] Hang zum Archiv schlägt durch.« (Metken 1977, S. 12)

Die Bezeichnung Spurensicherung, die mit einer Praxis der Kriminalistik korrespondiert und auch in der Archäologie angewendet wird,³ erfuhr gemäß einer späteren Selbsteinschätzung von Metken eine schnelle Verbreitung: »Bald war *Spurensicherung* in aller Munde.« (Metken 1996, S. 13, Hervorh. im Orig.) Wie rege dieser Begriff tatsächlich innerhalb des Kunstkontextes verwendet wurde, lässt sich nur schwer nachzeichnen. Jedoch legt eine Ausstellungsbesprechung im Magazin *Der Spiegel* ein ausschnitthaftes Bild von dieser künstlerischen Tendenz ab, wenn hier von einer »neue[n] Kunst-Disziplin« (o.V in *Der Spiegel* 1974, S. 120), die um sich greife, die Rede ist. Dabei klingt der im *Spiegel* formulierte Anspruch, dass es sich bei der Spurensicherung bereits um eine Kunstrichtung handle, nach einer

3 Cornelius Holtorf formuliert für die Wissenschaft der Archäologie, welche bestrebt ist, einer Vergangenheit auf die Spur zu kommen, eine Ähnlichkeit zum Vorgehen der Spurensicherung im Bereich der Kriminalistik, in der mit der Spurensicherung eine Tätigkeit gemeint ist, bei der kriminalistisch relevante Spuren gesichert werden. Holtorf stellt fest,

dass es sich sowohl die Kriminalistik als auch die Archäologie zum Ziel machen, auf der Basis einer konkreten Indizienlage Vorgänge, welche sich in einer vergangenen Zeit ereignet haben, zu rekonstruieren bzw. aufzudecken und dadurch Lebensumstände und Tatsachen verständlich zu machen (vgl. Holtorf 2004, S. 306).

etwas eigentümlichen kategorialen Einfassung, waren die Arbeiten der Ausstellung, wenn man den einzelnen Arbeiten gerecht werden will, nämlich durchaus von vielfältigen Ansätzen, Medien und Verfahrensweisen geprägt, die nicht ohne weiteres als Disziplin subsumiert werden können. Vielmehr handelte es sich bei der Spurensicherung um ein kuratorisches Konzept, das künstlerische Arbeiten einbezog, die in dieser thematisch-methodischen Tendenz gruppiert werden konnten (vgl. Hengst 2016, S. 148). Was die künstlerischen Arbeiten, wie die in der Hamburger Ausstellung gezeigten, als Gemeinsamkeit tatsächlich aufweisen, ist eine dezidierte Archäologie- und damit auch Geschichtsbezogenheit in ihrer Produktion, wie der Archäologe Lambert Schneider festhält (vgl. Schneider 1999, S. 55). Drei Jahre nach der Ausstellung griff Metken den Begriff in seiner Publikation *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst* (1977) zur Kassler documenta 6 wieder auf, in welcher er »Raumarbeiten und Werkfolgen« (Metken 1996, S. 9) von zehn Künstler*innen wiederholt mit dem Begriff der *Spurensicherung* in Verbindung brachte.⁴ Das Interessante an den Arbeiten war für Metken ihre Erkundung alltäglicher kultureller Zusammenhänge und eine damit verbundene Form der Selbsterkundung. So ist in Metkens Schlussfolgerung »die persönliche Erinnerung, die die Erlebnisschichten des einzelnen aufruft und vergleichend mit anderen in Verbindung bringt [...] einer der Impulse, die von der Spurensicherung ausgehen können.« (Metken 1977, S. 12) An anderer Stelle formuliert er: »Letztlich sind Ruinen, Reste, Spuren ein Anlaß zur eigenen Positionsbestimmung. Die Suche nach dem scheinbar Vorgegebenen wird vor allem eine Suche nach sich selbst, nach einem Standpunkt in der rasch wechselnden Gegenwart.« (ebd., S. 14) Die Vorstellung einer Spurensicherung durch künstlerische Arbeiten führt Metken ganz konkret auf eine Vorliebe für archäologische Prozesse im Umgang mit der Vergangenheit zurück. Dies verwundert nicht, genießt die Archäologie als entbergende und spurensichernde Kulturtechnik von Vergangenen eine hohe Popularität in verschiedenen Wissensgebieten. Bereits während des 19. Jahrhunderts zirkulierten archäologische Bilder, weil die Disziplin der Archäologie zunehmend wuchs und ihre Praxis auch in der Öffentlichkeit an Bedeutsamkeit gewann. Daran waren laut Archäologin Ruth Beusing unter anderem die Darstellungen der historischen

4 Bei der documenta 6 war Günter Metken Mitverantwortlicher der Arbeitsgruppe »Plastik/Environment« der von Martin Schneckenburger künstlerisch geleiteten Kasseler Ausstellung (vgl. documenta archiv 2014). Bei den gezeigten Arbeiten dieser Sektion handelte es sich um diejenigen von Jean-Marie Bertholin, Claudio Costa, Jochen Gerz, Paul-Armand

Gette, Nikolaus Lang, Anna Oppermann, Anne und Patrick Poirier, Charles Simonds und Dorothee von Windheim, die im linken Flügel des Museum Fridericianum in Kassel ausgestellt wurden (vgl. Metken 1996, S. 9–10).

Genremalerei in Europa beteiligt, welche der Öffentlichkeit einen Blick auf historische und archäologische Stätten ermöglichten. Wie Beusing erörtert, wurden diese insbesondere durch archäologische Entdeckungen aus dem Mittelmeerraum und Ägypten beeinflusst. Das über diese Entdeckungen gestiegene Wissen über prähistorische Kulturen hat dann während des 19. Jahrhunderts mittels der Präsentation von archäologischem Fundmaterial Einzug in historische und volkswissenschaftliche Museen gefunden. Ausgrabungsfunde wurden anschließend unter wissenschaftlicher Begleitung auch auf den Weltausstellungen in Paris 1867 und 1889 sowie Wien 1873 unter noch größerer öffentlicher Aufmerksamkeit präsentiert. (vgl. Beusing 2016, S. 335–336)

Der Kulturwissenschaftler Knut Ebeling spricht von der Archäologie sogar als einer »Leitwissenschaft« (Ebeling 2004a, S. 11). Dabei begründet sich die »Aktualität des Archäologischen« (ebd., S. 9) für ihn offenbar darin, »ein Potenzial und ein Instrumentarium zur Erkenntnis der unmittelbaren Gegenwart« (ebd., S. 11) zu bieten.⁵ Damit ist ebenfalls ein metaphorischer Gehalt dieser Wissenschaft angesprochen, der die Archäologie auch zu einer kulturwissenschaftlichen Figur einer alternativen Geschichtsschreibung werden ließ, wozu Anfang des 20. Jahrhunderts insbesondere der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin sowie der Psychoanalytiker und Kulturtheoretiker Sigmund Freud beigetragen haben. Beide adressierten die Archäologie als Grabungswissenschaft und gebrauchten den archäologischen Spatenstich sowie die Tiefenschichten der Grabung als Metaphern für ihre Betrachtungen (vgl. Freud 2004; Benjamin 1991c, S. 400–401).

So verglich Freud, wie Metken schildert, das Freilegen des verschütteten Pompeji durch die Archäologie »mit der Aufdeckung verdeckter Triebfedern des Unbewußten durch die Psychoanalyse« (Metken 1977, S. 12). Aufgrund dieser als substanziell erklärten Nähe zwischen der Archäologie und Psychoanalyse war es für Freud wertvoll, auch die »kleinen Anzeichen« zu untersuchen, denn »vielleicht gelingt es, von ihnen aus Größerem auf die Spur zu kommen« (Freud zit. nach Holtorf 2004, S. 309). Freuds Untersuchungsobjekt war die menschliche Psyche und seine »Ausgrabungen« nahm er insbesondere in den Erinnerungen seiner Patient*innen vor, in deren sedimentierten Schichten des Verdrängten bzw. Unbewussten er psychische Konstellationen freizulegen und zu rekonstruieren suchte. Freuds

5 Knut Ebeling führt an anderer Stelle den Status archäologischer Techniken zur Herstellung von Vergangenheit und damit verbundenem Wissen aus: »Weil die Archäologie die Vergangenheit im Moment ihres Auffindens zerstört, konstituiert sie diese als mediale Repräsentation neu« (Ebeling 2004a, S. 22). Die Qualitäten der damit adressierten Tech-

niken und Medien, wie z. B. Abgüsse, Modelle, Grabungszeichnungen, kartographische Materialien, welche die Archäologie zur Sichtbarmachung einer verschwundenen Vergangenheit nutzt, um Wissen herzustellen und zu entfalten, können daher als »Nebenschauplatz« (ebd., 23) und ebenso als reflexionsbedürftig betrachtet werden.

Anknüpfung an die kraftvolle Metapher der Archäologie wird insbesondere in seinem Text *Konstruktionen in der Analyse* (1937) offensichtlich. Hier beschreibt er die Analogie von Archäologie und Psychoanalyse, um damit Letztere mit einem erklärenden Bild auszustatten:

»Seine Arbeit [die Arbeit des Analytikers] der Konstruktion oder, wenn man es so lieber hört, der Rekonstruktion, zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit der des Archäologen, der eine zerstörte und verschüttete Wohnstätte oder ein Bauwerk der Vergangenheit ausgräbt. Sie ist eigentlich damit identisch, nur daß der Analytiker unter besseren Bedingungen arbeitet, über mehr Hilfsmaterial verfügt, weil er sich um etwas noch Lebendes bemüht, nicht um ein zerstörtes Objekt, und vielleicht auch noch aus einem anderen Grunde. Aber wie der Archäologe aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandungen des Gebäudes aufbaut, aus Vertiefungen im Boden die Anzahl und Stellung von Säulen bestimmt, aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt, genauso geht der Analytiker vor, wenn er seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysierten zieht. Beiden bleibt das Recht zur Rekonstruktion durch Ergänzung und Zusammenfügung der erhaltenen Reste unbestritten.«
(Freud 1999, S. 396)

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger folgert daraus ein topologisches Gedächtniskonzept und erwähnt in diesem Zusammenhang den Aspekt der Erinnerungsspuren, die nach Freud im psychischen Apparat des Menschen abgelagert seien (vgl. Öhlschläger 2005, S. 231). Freud arbeitete nämlich mit der Annahme, »daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt« (Freud zit. nach Koller 1995, S. 133, Hervorh. im Orig.). Die Nachträglichkeit bestimmter psychischer Prozesse bringt eine Umstrukturierung von Erfahrungen mit sich und macht eine Nähe zwischen Freuds und Benjamins archäologischer Anschauung erkennbar.⁶

Eine maßgebliche Beeinflussung durch die Psychoanalyse Freuds, aber auch durch Giovanni Morellis Kunstgeschichte und durch die spurensichernden Verfahren der Kriminalistik lässt sich

6 Benjamins Perspektive behandle ich im Zusammenhang von Petrit Halilaj noch eingehender und gehe an dieser Stelle deshalb nicht weiter auf ihn ein.

Siehe Kapitel: Zu Walter Benjamins archäologischer Denkfigur des Erinnerns, S. 263 ff.

auch für die kulturwissenschaftliche und historische Praxis von Carlo Ginzburg feststellen, wie auch der Untertitel seines Aufsatzes »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst« bereits ahnen lässt. Sein 1979 publizierter Aufsatz über sein Verständnis von Spurensicherung stellt ein erkenntnistheoretisches Modell vor, das sich im Spurenlesen betätigt: das Indizienparadigma. Ginzburg führt in seiner Beschreibung des Paradigmas verschiedene Beispiele an, für die das Lesen von Spuren bereits bedeutsam sei, wie z. B. in der Kriminalistik, Kunstgeschichte, Jagd und Wahrsagung,⁷ in denen »unendlich feine Spuren, eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen« (Ginzburg 1995, S. 17) erlaubten. Der in Ginzburgs Indizienparadigma thematisierte Kunsthistoriker Giovanni Morelli entwickelte Ende des 19. Jahrhunderts eine Methode zur Auslegung der Autor*innenschaft antiker Bilder. So sollten gemäß Morelli Werke anhand der Darstellung von wenig auffälligen Bildelementen wie Ohren, Fingernägeln, Händen und Füßen ihren Autor*innen zugewiesen werden können. Die Beachtung solcher nebensächlichen Details stellte für ihn eine hilfreiche Methode dar, um Kopien von Originalen zu unterscheiden, und führte zu einer Nachprüfung der Zuordnung vieler Gemälde in europäischen Museumssammlungen, wie z. B. in der Dresdner Gemäldegalerie. (vgl. ebd., S. 8–9) Der Methode wurde nicht ohne Grund Kritik zuteil: Diese ist, wie Ginzburg bewertete, »mechanisch und grob positivistisch« oder huldigt »der Unmittelbarkeit des Genies« (ebd., S. 10), was er auf die Selbstsicherheit zurückführt, mit der Morelli sie anscheinend auch referierte. Dem entgegen beurteilt Ginzburg die Implikationen der Methode durchaus als reichhaltiger, und auch für Freud sollte sie von Interesse werden, weil sie imstande sei, die »charakteristische Bedeutung von untergeordneten Details« hervorzuheben und »aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem ›refuse‹ – der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten« (ebd., S. 12, Hervorh. im Orig.). So argumentiert auch Ginzburg, dass in Morellis Modell die wenig beachteten »Nebensächlichkeiten« einen »Offenbarungswert« besäßen – durch sie kämen (individuelle) Züge zum Ausdruck, die »entschlüpfen« (Morelli zit. nach ebd., S. 16) und damit von kulturellen Traditionen abweichen würden. Derart würden diese Nebensächlichkeiten, neben dem, dass das Unbewusste zum Vorschein komme, ebenfalls Elemente indizieren, die auf das jeweils Individuelle verwiesen (vgl. ebd., S. 16–17). In Ginzburgs Indizienparadigma ging es also mittels Spürsinn und Intuition um das

7 Wahrsagung meint ein Spurenlesen in umgekehrter Richtung, also zukunftsorientierte Vorhersage (vgl. Holtorf 2004, S. 308).

Erkenntnispotenzial vielschichtiger und verborgener Realität. Es ist erstaunlich, dass Ginzburgs Aufsatz sich nicht dezidiert auf die Wissenschaft der Archäologie bezieht, trotz ihrer methodischen Nähe beim Lesen von Spuren. So resümiert der Archäologiewissenschaftler Cornelius Holtorf auch, dass Ginzburgs Indizienparadigma durchaus als »archäologisches Paradigma« (Holtorf 2004, S. 309) begriffen werden könne.

Die Aspekte des Spurenlesens und der Details in den Tiefenschichten, die von Freud und Ginzburg verhandelt wurden, werden im weiteren Verlauf meiner Auseinandersetzung für die Analyse der künstlerischen Arbeiten eine hilfreiche Perspektive bilden. Die Vorstellungen der beiden Autoren, vor allem aber von Freud, prägen bis heute psychoanalytisch informierte Gedächtnistheorien und sind vor allem für die Kultur- und Kunstwissenschaft in ihrer Wendung hin zu einer erweiterten Bildwissenschaft, welche mit kulturgeschichtlichen Fragestellungen eng verwoben ist, relevant. Um hier nochmals auf den Aspekt der Spurensicherung bezüglich der von Metken mitverantworteten Ausstellungen zurückzukommen, sei es der Zweifel an geradlinigem Fortschrittsglauben gewesen, der Künstler*innen dazu brachte, sich mit ländlichen, städtischen, aber auch persönlichen Umgebungen zu beschäftigen und dortige Veränderungen zu untersuchen. Er vergleicht sie mit den Verfahren archäologischer oder auch ethnologischer Feldforschung – unter der Bemühung, Schichten freizulegen, sowie von dem Versuch geprägt, Rückschlüsse über die Vergangenheit zu ziehen (vgl. Metken 1977, S. 11–12). Es handelt sich Metken zufolge bei solchen Vorgehensweisen um eine subjektiv geprägte »Nahsicht« (ebd., S. 11), »die man nicht mit weltfremder Innerlichkeit verwechseln sollte. So begrenzt das Sehfeld ist: es fördert Strukturen zutage, die übertragbar scheinen.« (ebd.)

Trotz der konzeptuellen Schwäche – Metken selbst spricht bei der Spurensicherung von einem »Hilfsbegriff« (Metken 1996, S. 10) – konnte die Spurensicherung zu einem überzeugenden Konzept im deutschsprachigen Raum werden, weil sie einem Bedürfnis, das weit über das Diskursfeld der Bildenden Kunst hinausreichte, eine Bezeichnung gab. Zeitgleich zu den beiden Ausstellungen hat sich nämlich, so Schneider, eine politisch-pädagogische und wissenschaftliche Szene etabliert,⁸ die sich von hochkulturellen Behauptungen abwandte, wie sie beispielsweise durch Monumentalarchitektur als ein vermeintliches Zeugnis der Vergangenheit verkörpert wird, weil sie aufgrund ihrer Monumentalität dem Verfall und der Zerstörung der Zeit besonders trotzt. Schneider fasst dieses gegenteilige Interesse an

8 Vgl. hierzu neben den Publikationen von Metken (1977; 1996) auch die Publikationen von Frei (1984), Heer/Ullrich (1985), Hoffmann (1984), Schneider (1985).

Alltagswissen unter der Formel »Grabe, wo du stehst« (Schneider 1999, S. 56) zusammen, worunter er ein »Aufsuchen des Nahen und Unscheinbaren« (ebd.) versteht. Dieses Bedürfnis nach einem Aufspüren des Unmittelbaren und das Anliegen, Geschichte anders zu lesen und zu schreiben, durch Alltägliches neu zu denken und dem darin Unbekannten und als selbstverständlich Erscheinenden nahe-zukommen, wurde zu einem geschätzten Mittel verschiedener Felder. (vgl. ebd., S. 55–56)

An dieser Stelle möchte ich noch auf eine Publikation des Archäologen Colin Renfrew verweisen, der aus der Perspektive der aktuellen Archäologiewissenschaft in seiner Publikation *Figuring It Out, What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists* (2003) die Praktiken der Archäologie ebenfalls mit denjenigen der Kunst zusammenbringt. Hier rechnet es Renfrew der Gegenwartskunst hoch an, dass sie sich vermehrt des Vergangenen annimmt. So habe die Bildende Kunst mehrfach Projekte entwickelt, die mit Betrachtungsweisen aus der Archäologie arbeiteten, dabei jedoch deren Regime reflektierten und darüber hinaus neue archäologische Dokumentations- bzw. Arbeitsformen zutage brächten (vgl. Renfrew nach Balm 2015, S. 265). Neben Renfrew sind es weitere Protagonist*innen aus der Archäologiewissenschaft wie Michael Shanks, Jeffrey Schnapp oder Ruth Tringham, die die Beziehung zwischen Kunst und Archäologie gestärkt haben, weil sie ein Interesse daran hegten, Gepflogenheiten ihrer eigenen Disziplin zu erweitern und neue kritische Zugänge in Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen, wie auch der Kunst, zu unterstützen, um zu einer Aktualisierung von Vergangenem beizutragen. (vgl. Russell 2013, S. 312)⁹

IMPULSE AUS DEM ARCHIV

Die Kunst- und Kulturwissenschaften wandten sich im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht nur den Methoden der Spurensicherung zu, sondern verstärkt auch den Praktiken des Archivs als eines Ortes der Organisation von Wissen, der bestimmten Überlieferungsbedingungen unterliegt. Diese vertiefte Beschäftigung wird unter dem Begriff des *archival turns* gefasst (vgl. Stingelin 2016, S. 21–22; Messner 2014, S. 283). Die kritische Betrachtung und Thematisierung des Archivs

9 Eine Publikation dieser Autor*innen mit Bezugnahme auf künstlerische Praktiken aus der Perspektive der Archäologie ist *Experiencing the Past. On the Character of Archaeology* (Shanks 1991). Des Weiteren können auch Aufsätze wie »It may be art, but is it archaeology? Science as art and art as science« (Renfrew 1999), »Archaeology, Modernism, Modernity« (Schnapp/Shanks/Tiews 2004) oder »Senses of Places: Remediations from text to digital performance« (Tringham/Ashley/Mills 2007) angeführt werden.

als Organisationseinheit für Geschichtskontexte lässt sich insbesondere auf den poststrukturalistischen Diskurs zurückführen. Hierfür steht stellvertretend Michel Foucault, der in seiner Diskursanalyse die Funktion der Sprache als realitätsherstellend herausgearbeitet hat und sein Augenmerk auf ihre repräsentative Funktion für Ereignisse, Strukturen und Prozesse, die historisches Wissen strukturieren, lenkte. Das Archiv stellt bei Foucault eine abstrakte Vorstellung von Regeln dar, die Diskurse formen. Wie er in *Archäologie des Wissens* (2007 [frz. Orig.: 1969]) formuliert, ist es »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann« (Foucault 2007, S. 187), womit er nicht das Archiv als tatsächlich physische, institutionelle Organisationseinheit meint, sondern ein »Aussagesystem« (Foucault 2007, S. 186). So wählt Foucault für sein Konzept den im Französischen ungebräuchlichen Singular *archive*, um sich von konkreten Archiven abzugrenzen (vgl. Stingelin 2016, S. 21–23; Messner 2014, S. 283–284).

Das Archiv als Aussagesystem wurde im Zuge des *archival turns* schließlich mit der tatsächlichen Einrichtung des Archivs in Verbindung gebracht, wozu vor allem der Philosoph Jacques Derrida mit seiner Schrift *Dem Archiv verschrieben. Eine Freud'sche Impression* (1997 [frz. Orig.: 1995]) einen wesentlichen Beitrag geleistet hat, in welcher er Foucaults Konzept wieder aufgreift und in den Kontext von Freuds psychoanalytischer Betrachtung der Nachträglichkeit von Erinnerungen und ihren Verdrängungsprozessen stellt. In dieser verstränkten Betrachtung erachtet er das Archiv als wirkmächtiges Medium von Geschichtsschreibung, weil die Bedingungen und Formen der Überlieferung die Betrachtung und Auslegung historischer Quellen erheblich beeinflussen. Das Archiv im poststrukturalistischen Verständnis stellt, so folgert der Archivar Philipp Messmer, nicht nur einen Speicherort dar, sondern es ist damit auch ein Produzent von Wissen (vgl. Messner 2014, S. 284). In ihm wird Erinnerung nicht nur abgebildet, sondern gebildet.

Ausgehend vom Archiv lassen sich verschiedene Fäden zu spurensichernden Praktiken von Künstler*innen ziehen, wobei sich insbesondere Methoden wie das Suchen, Sammeln, Aufbewahren, Sortieren, Katalogisieren u. a. in der zeitgenössischen Kunst finden lassen. Der Aufsatz »An Archival Impulse« von Hal Foster,¹⁰ der 2004 in der Zeitschrift *October* veröffentlicht wurde, eröffnete für den Kunstdiskurs eine bis heute nachhallende internationale Diskussion.

10 Hal Foster merkt an, dass der Titel seines Aufsatzes Craig Owens Text zur Appropriation Art »The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism« (1980) sowie Benjamin Buchlohs Aufsatz »Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive« (1999) nachklingen lässt (vgl. Foster 2004, S. 4, 21).

Foster skizziert ein Gerüst ›archivalischer‹¹¹ Praktiken in der zeitgenössischen Kunst seit den 1990er Jahren und widmet sich im Detail den Arbeiten von Thomas Hirschhorn, Sam Durant und Tacita Dean, deren ›idiosynkratische‹ künstlerische Praxis er unter dem Zeichen eines ›archivalischen Impulses‹ untersucht.¹² Dabei handelt es sich, so Foster, um keinen grundsätzlich neuen Impuls, sondern um einen, der bereits in der Vorkriegszeit vorhanden war und in der Nachkriegszeit eine noch größere Aktivität nach sich gezogen hat. (vgl. Foster 2004, S. 3)¹³

Das Interesse ›archivalisch‹ arbeitender Künstler*innen liegt darin, so Foster weiter, »to make historical information, often lost or displaced, physically present« (ebd., S. 4). Um eine solche gegenständliche Präsenz herzustellen, bedienen sie sich gefundener Bilder, Objekte und Texte und präsentieren sie bevorzugt in Form von Installationen, weil sich Raum darin in einem nichthierarchischen Sinne vorteilhaft nutzen lässt (vgl. ebd.). Damit unterscheidet sich eine solche Vorgehensweise von derjenigen einer klassischen geschichtswissenschaftlichen Herangehensweise. Die Arbeitsweise dieser und anderer zeitgenössischer, ›archivalisch‹ arbeitender Künstler*innen beschreibt Foster weiter als eine, die ihren Ausgangspunkt oft in Archiven der Massenkultur nimmt, dann aber eine Störung (›*détournement*«, ebd., S. 7, Hervorh. im Orig.)¹⁴ erfährt oder mit der Geste bzw. mit dem Begehren von alternativer Wissensherstellung oder Gegen-

11 Das englische Adjektiv *archival*, das Hal Foster zur Beschreibung ausgewählter künstlerischer Arbeitsweisen verwendet, lässt sich im Deutschen sowohl mit ›archivalisch‹ als auch mit ›archivarisch‹ übersetzen, was unterschiedliche Praktiken bezeichnet. Wenn man der Beschreibung des Historikers und Archivars Norbert Reimann folgt, so bezieht sich »*archivalisch* [...] auf das Archivgut selbst, also die *Archivalien*, [...] *archivarisch* [...] auf die Tätigkeit in Archiven, vor allem auf die Arbeit der *Archivarinnen und Archivare*« (Reimann 2004, S. 20, Hervorh. im Orig.). Da das Englische zwischen diesen Praktiken nicht unterscheidet, verwende ich in meiner folgenden Darstellung von Fosters Konzeptualisierung die deutsche Übersetzung ›archivalisch‹ und setze sie in Anführungszeichen, weil nicht eindeutig ermittelt werden kann, auf welche der beiden Perspektiven Foster in seinen Erörterungen im Einzelnen abzielt. An dieser Stelle sei der Vollständigkeit halber noch darauf verwiesen, dass Reimann noch eine dritte archivbezogene Perspektive vom Substantiv ›Archiv‹ ableitet, nämlich das Adjektiv

›*archivisch*«, das sich »auf das Archiv als Institution oder das *Archivwesen* im allgemeinen« (ebd., S. 20, Hervorh. im Orig.) bezieht.

12 Des Weiteren führt Hal Foster Künstler*innen wie Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion und Renée Green auf, auf die er jedoch in der Folge nicht detailliert eingeht.

13 Hal Foster verwendet die Begriffe *prewar* und *postwar*. Im Zusammenhang mit *prewar* führt er die Fotoordner von Alexander Rodschenko und die Fotomontagen von John Heartfield auf, deren Repertoire er als politisch und technisch bewertet. Als *postwar*-Beispiele erwähnt Foster »approprierte« Bilder und serielle Formate wie diejenigen der Independent Group, von Robert Rauschenberg, Richard Prince sowie Ansätze aus der Konzeptkunst, Institutionskritik und feministischer Kunst. (vgl. Foster 2004, S. 3)

14 Den Begriff des *détournement* verwendet später auch Mark Godfrey in seinem Aufsatz »The Artist as Historian« (vgl. Godfrey 2007, S. 167).

erinnerung («counter-memory», ebd., S. 4) arbeitet. Eingesetzte Verfahren solcher Künstler*innen seien etwa die Bestandsaufnahme («inventory»), Sampeln («sample») oder das (Ver-)Teilen («share») (ebd.). Und obwohl das Internet als »Mega-Archiv« (vgl. ebd.) hierfür eine geeignete Plattform zu bieten scheine, merkt Foster an, dass die Medien, die in der Kunst mit »archivalischen« Verfahrensweisen zum Einsatz kämen, und die »relationalen« Bezüge sich durch taktilere und direktere Mittel ausdrücken und sich derart von webbasierten Datenbanken und Interfaces unterscheiden würden. Eine solche Kunst zeichne sich laut Foster also auch durch ihre Widerspenstigkeit, Materialität und Fragmentarität aus und bedürfe dadurch einer aktiven menschlichen Interpretation durch ein Gegenüber («engaged discussant», ebd., S. 6). Zudem ermittelt Foster, dass solche Kunst nicht mehr dezidiert oder ausschließlich mit institutions- und repräsentationskritischen Ansätzen arbeite, denn er geht von der Annahme aus, dass die Reputation des Museums als »kohärentes« System bereits zerstört sei.¹⁵ Stattdessen führe diese Tatsache dazu, dass einige dieser Künstler*innen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Museums andere Ordnungsformen vorschlugen. So sei »archivalische« Kunst heute eher »institutiv« als »destruktiv«, mehr »legislativ« als »transgressiv«. (vgl. ebd., S. 4–6)¹⁶ Als »archivalisch« bezeichnet Foster ebenfalls Arbeiten, wenn sie sich nicht nur auf »informelle« Archive stützen, sondern diese auch selber produzieren. Dabei heben sie die Eigenschaften »archivalischer« Materialien – Fundobjekte und doch Konstrukte, faktisch und doch fiktiv, öffentlich und doch privat zu sein – hervor. Darüber hinaus würden die Materialien von den Künstler*innen häufig in einer quasi-»archivalischen« Dialektik gezeigt, genauer gesagt, in zitierenden und nebeneinanderstellenden Strukturen und Anordnungen, die archiv-ähnliche Architekturen aufweisen sowie mit der Komplexität des Zusammenspiels von Texten und Objekten arbeiten. Hierbei verweist er insbesondere auf die Arbeiten von Dean, die von ihrer Methode der »Sammlung« spricht, auf Durant, der mit dem Begriff der »Kombination« operiert, oder auf Hirschhorn, der mit dem Denkmodell der »Verzweigung« arbeitet. (vgl. ebd., S. 5)

In seiner abschließenden Betrachtung führt Foster einen für meine spätere Analyse relevanten Aspekt an. Es geht ihm darum, eine »verstellte« («misplaced», ebd., S. 21) und damit wenig betrachtete Vergangenheit und deren Zeichen zu untersuchen und zu befragen, was für die Gegenwart abgeleitet werden könne. Diese Frage nach dem

15 Vgl. auch Douglas Crimps Publikation *On the museum's ruins* (1996).

16 Beim Begriffspaar »institutiv« und »destruktiv« bezieht sich Hal Foster auf Jacques Derridas Konzept der wirksamen Kräfte im Archiv, die er in *Dem Archiv*

verschrieben. Eine Freudsche Impression (1997) behandelt. »Legislativ« und »transgressiv« sind Begriffe, um die Gegensätze, die in der Geschichte der Avantgarde zugegen seien, zu beschreiben. (vgl. Foster 2004, S. 4–6)

Gegenwartsbezug wird im Zusammenhang dieser Publikation wiederholt relevant sein. Sie wird ebenfalls von Mark Godfrey in »The Artist as Historian« mit der Frage nach der historischen Repräsentation angesprochen sowie von Dieter Roelstraete im Kontext des von ihm ausgerufenen *historiographic turn* mit dem Aspekt der »Krise der Geschichte« (vgl. Godfrey 2007, S. 141; Roelstraete 2009a, S. 3). Auch Foster bespricht bereits die Möglichkeit einer »general crisis« (Foster 2004, S. 21) gesellschaftlicher Regelhaftigkeit und symbolischer Ordnungen von öffentlichen Archiven, die durch die »verdrehen« (»perverse«, ebd.) Ordnungen künstlerischer, »archivalischer« Verfahrensweisen überhaupt sichtbar sowie kritisierbar werden und das kulturelle Gedächtnis mit Formen der »Gegenerinnerung« (»counter-memory«, ebd., S. 4) konfrontieren. (vgl. ebd.) In der Folge möchte ich nun näher auf die Aspekte der Geschichtsbezogenheit von Gegenwartskunst eingehen, wie sie von Mark Godfrey und Dieter Roelstraete diskutiert werden.

DER GESCHICHTE VERSCHRIEBEN

Die Befragung des Verhältnisses von Erinnerung und Geschichte in der Gegenwartskunst war zwar schon in den 1970er Jahren im Zusammenhang spurensichernder Verfahrensweisen, wie sie von Günter Metken beschrieben wurden, von Bedeutung. Ihre Potenzialität innerhalb zeitgenössischer künstlerischer Praxis nahm jedoch seit den 1990er Jahren deutlich zu, insbesondere durch die Diskussion um die Inhalte des Archivs und dessen Konstruktionscharakter im Zusammenhang des von Hal Foster festgestellten *archival impulse*. Obwohl das Archiv als ein prominentes Medium der Geschichtsbildung begriffen werden kann, stellen neben der Archivarbeit auch andere kulturelle Praktiken historische Narrative her, wenn sich historische Erfahrung beispielsweise durch die selektiven Verfahren von Berichten durch Zeitzeug*innen oder durch populäre Medien vermittelt, die ihre jeweils eigene Perspektivität mit sich bringen. Mark Godfrey geht in seinem Aufsatz »The Artist as Historian« (2007) über den von Foster diskutierten künstlerischen Umgang mit dem Archiv hinaus:¹⁷

17 Zur Unterscheidung von Hal Fosters und Mark Godfreys Ansatz schreibt Godfrey folgende Bemerkung: »Foster's notion of an archival impulse has much in common with the subject of my essay, but there are important differences. Though he writes that »archival artists seek to make historical information, often

lost or displaced, physically present« [...], his concept of »archival« practice is not restricted exclusively to artists concerned with historical representation. [...] My examples are all of art works specifically concerned with history.« (Godfrey 2007, S. 143)

»Fast-forward from 1979 to the present, however, and historical research and representation appear central to contemporary art. There are an increasing number of artists whose practice starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of inquiry leading to another). These varied research processes lead to works that invite viewers to think about the past; to make connections between events, characters, and objects, to join together to memory; and to reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture.« (Godfrey 2007, S. 142–143)

So bezieht sich Godfrey dezidiert auf den Stellenwert von Geschichte und auf Fragen nach ihrer Repräsentation, »the way in which such events have formerly been narrated or indeed ignored in received historical writing« (ebd., S. 149), die er später in einer Überblicksdarstellung nach unterschiedlichen künstlerischen Arbeitsweisen auffächert. Als zwei historische Beispiele künstlerischer Bezugnahme auf zeithistorische Ereignisse und die Thematisierung von damit verbundenen geschichtsbildenden Mechanismen führt er die Serien von Gerhard Richter *18. Oktober 1977* (1988) und von On Kawara *Today* (1966–) an (vgl. ebd., S. 141–142).¹⁸ Beide Künstler beschäftigen sich mit der Frage der Mediatisierung von historischen Ereignissen und problematisieren deren konventionelle Repräsentation in den Massenmedien. Richter fokussiert die fotografische Berichterstattung über den kollektiven Selbstmord der Baader-Meinhof-Gruppe im Stuttgarter Gefängnis in der sogenannten Todesnacht von Stammheim. Seine Malerei neutralisiert den Bildinhalt durch eine schlichte Schwarz-Weiß-Schattierung und weist somit nicht die der Historienmalerei häufig zugesprochenen Kennzeichen einer ahistorischen Verdichtung und absichtsvollen Verklärung von geschichtlichen Ereignissen auf. Die Schwierigkeiten des gemeinschaftlichen Erinnerens werden von Kawara mit seiner konzeptuellen Serie einfarbiger Bilder mit der weißen Aufschrift des Datums, an dem das Bild entstanden ist, adressiert. So unterziehen die beiden Künstler die Mediatisierung jüngster Ereignisse einer kritischen Betrachtung. Ihre Beschäftigung und der zeitliche Horizont ihrer Bezugnahme auf historische Kontexte lässt sich auch mit Metkens Perspektive in Verbindung bringen, die wie Godfrey auf das künstlerische Adressieren gesellschaftlich wirksamer Mechanismen des Vergessens und Verdrängens eingeht.

18 Vgl. auch die Beschäftigung von Kai-Uwe Hemken (1996) oder Benjamin Buchloh (1989; 1999) mit Gerhard Richters Serie, ebenso wie die Beschäftigung

von Jeff Wall (1996) mit On Kawaras Serie, die in eine ähnliche Richtung weisen.

Godfrey konzentriert sich in seinen Ausführungen in der Folge vor allem auf filmische und fotografische Arbeiten und die Frage, wie sie die narrativen Konventionen von Geschichtsschreibung befragen. Der Ausgangspunkt der von ihm besprochenen künstlerischen Praktiken ist es, nicht nur in der Vergangenheit zu suchen, sondern – wie z. B. in den von Godfrey detailliert behandelten multimedialen Arbeiten von Matthew Buckingham – vor allem Auslassungen in der Geschichtsschreibung kritisch zu betrachten und »revisionistische« (»revisionist«, ebd., S. 149)¹⁹ Narrative herzustellen. (vgl. ebd.) Die Praktiken zeitgenössischer Kunst im vielgestaltigen Feld historischer Repräsentation unterteilt Godfrey, auf einzelne Arbeiten verweisend, in sieben verschiedene Tendenzen: Als Erstes führt er künstlerische Filme auf, die Orte porträtieren, welche von bestimmten vergangenen, vor allem tragischen Ereignissen in der Geschichte wie Tod, Mord oder Krieg geprägt sind (z. B. Zarina Bhimji, Tacita Dean, Steve McQueen). Als weitere Tendenz bezieht er sich auf künstlerische Arbeiten, in denen gefundenes Archivmaterial in Form von Fotografien oder Filmen sorgfältig auf die darin aufgezeichneten Geschichten untersucht wird, während diese Arbeiten zugleich die Fehlbarkeit des Archivs thematisieren, ebenso wie die letztlich Unergründlichkeit des entdeckten (Bild-)Materials (z. B. Santu Mofokeng, Fiona Tan). Eine andere Tendenz stellen Arbeiten von Künstler*innen dar, die Berührungspunkte der eigenen Biografie mit Geschichte herstellen und persönliche Narrative in die Arbeiten integrieren (z. B. Fiona Tan, Laura Horelli, Anri Sala). Godfrey merkt an, dass vor allem Künstler*innen, die im Kontext US-amerikanischer Kultur arbeiten, die Hollywood'sche Repräsentation von Vergangenheit und ihre Fiktionalisierung von Geschichte kritisieren (z. B. Omer Fast). In anderen Arbeiten hingegen greifen Künstler*innen zu fiktionalen Mitteln, um zu einer Einschätzung der Vergangenheit zu gelangen (z. B. Walid Raad/The Atlas Group). Eine weitere von Godfrey erwähnte Praxis bezieht sich auf performative Arbeiten, die die Geschichte von Orten behandeln und in Form von Reenactments bzw. aneignender Mimikry wiederaufführen (z. B. Jeremy Deller, Francis Alÿs). Neben diesen Tendenzen führt Godfrey zusätzlich Künstler*innen auf, die explizit Kunstgeschichtsbezüge zu künstlerischen Arbeiten auf tun (z. B. Renée Green, Sam Durant, Pierre Hyghes, Dave Muller, Matthew Antezzo, Jonathan Monk), wie z. B. zu Gordon Matta Clarks *Conical Intersect* (1975), Ed Ruschas Fotobüchern (1960er Jahre) und Sol LeWitts *Incomplete Open Cubes* (1974). (vgl. ebd., S. 143–148)

19 Im Gegensatz zum deutschsprachigen Gebrauch wird der Revisionismus-Begriff im englischsprachigen Raum für Geschichtsumdeutung verwendet und weniger mit Geschichtsleugnung oder -fälschung assoziiert (vgl. Academic 2021).

Siehe Kapitel: »Vision« und »Re-Vision« – eine begriffliche Verortung und Abgrenzung, S. 74 ff.

Mit seinen Beobachtungen, die sich vor allem auf die naturalisierenden Prozesse von Geschichte, auf ihre Gemachtheit, Verbreitung und Rezeption beziehen, legt Godfrey eine anschauliche Betrachtung für eine geschichtsbezogene Betätigung in der Kunst vor. Zwar mag Godfreys ›als‹-Formel in »The Artist as Historian«, welche die künstlerische Profession mit derjenigen von Historiker*innen gleichzusetzen sucht, die auktoriale Rolle von Künstler*innen im Produktionsprozess von historischem Wissen bekräftigen, doch hält Susanne Leeb Godfreys Bezeichnung auch für irreführend. Sie argumentiert, dass »die meisten Künstler/innen, die sich mit Geschichte befassen, weniger an einer verbindlichen Erzählung interessiert [sind], wie sie noch immer als vornehmliches Ziel von Historiker/innen firmiert, als an deren Unterminierung.« (Leeb 2009, S. 29)

Dieter Roelstraete setzt thematisch im Spannungsfeld zwischen Fosters »An Archival Impulse« (2004) und Godfreys »The Artist as Historian« (2007) an und bringt erneut den Begriff der Archäologie in die Diskussion ein. Dabei trägt er in seinen 2009 erschienenen Aufsätzen »The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art« sowie »Wessen ›Ende der Geschichte‹?« und in der 2013/2014 von ihm im Museum of Contemporary Art Chicago kuratierten Ausstellung *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* einerseits Fosters Beobachtung weiter, dass zahlreiche zeitgenössische Künstler*innen bemüht seien, mit ›archivalischer‹ Praxis historische Informationen zugänglich zu machen.²⁰ Andererseits thematisiert er, wie bereits durch Godfrey angesprochen, die künstlerische Befragung repräsentativer Strukturen und Mechanismen von Geschichte und ihre Betätigung an einer anders lautenden Geschichte, die fixierenden Narrativen entgegenarbeitet (vgl. Roelstraete 2009b, S. 3, 7). Mit Praktiken des Storytelling und vor allem »history-telling« (ebd., S. 1) hinterfragen Künstler*innen Geschichte als eine monolithische Einheit und fügen den Narrativen dominanter Geschichtsschreibung andere Erzählungen hinzu. Des Weiteren nehmen sie mit ihrem retrospektiven Blick eine kritische Verortung in der Zeitgenoss*innenschaft vor bzw. setzen »a sign of standing in one's own time« (Roelstraete 2013a, S. 21).

Roelstraete führt zur historischen Bezüglichkeit künstlerischer Arbeiten Folgendes aus: »[...] art finds itself *looking* back, both at its own past [...], and at ›the‹ past in general.« (Roelstraete 2009b, S. 1, Hervorh. im Orig.) Dabei beschäftigen sich auf diese Art arbeitende Künstler*innen »with the castaways and the downrodden, the abandoned and the deserted, those forgotten or otherwise left behind by mainstream history; they look at the overlooked and conjure the voices

20 Dieter Roelstraete führt in seiner Publikation zur Ausstellung Beispiele von über 50 Künstler*innen auf (vgl. Roelstraete 2013a, S. 20).

of the stifled and the unheard« (Roelstraete 2013a, S. 29). Dieses ausgeprägte historische Bewusstsein und das Bedürfnis bestimmter Künstler*innen, durch die Konsultation von Archiven und historischen Sammlungen mit einer Praxis des ›Wieder‹ bzw. ›Re‹ zu einer Wiederholung, Wiederaufnahme bzw. (Re-)Konstruktion, von Geschichte(n) beizutragen, bescheinige ihre Beteiligung an historischer Wissensproduktion, welche gemäß Roelstraete ein qualitativ neues, kritisches Niveau erreicht habe (vgl. Roelstraete 2009b, S. 3). Einen Grund für ein gestiegenes Geschichtsbewusstsein in der Kunst führt er mit hin auf die Akademisierung der Kunstausbildung und das relativ junge Feld der *artistic research* zurück. Er bezeichnet die *artistic research* als eine nahezu ›magische Formel‹ (vgl. ebd.), mit der die Anforderungen an Künstler*innen nach kunsthistorischer und breiter theoretischer Belesenheit gestiegen sei. Diese Entwicklung sieht er eng mit aktuellen Informations- und Wissensökonomien verzahnt, derer sich das Feld der Kunst annehme und sie sich aneigne. Jene ›Rekonfiguration‹ (vgl. Roelstraete 2013a, S. 21) der Kunst, wie Roelstraete sie bezeichnet, als eine Form der Forschung und die Rolle von Künstler*innen als Wissensproduzent*innen in heutigen Wissensökonomien, die ein solches Verständnis zur Folge hat, vollziehe sich häufig in Archiven, welche Roelstraete als Orte der Bewahrung und der Verbreitung von Wissen versteht und aus denen Bruchstücke des Nicht-Wissbaren hervorgeholt werden könnten. (vgl. Roelstraete 2009b, S. 3; Roelstraete 2013a, S. 19–21) Roelstraetes Urteil zu *artistic research* fällt knapp aus. Auch bleibt von ihm unkommentiert, dass das Feld der künstlerischen Forschung seit einigen Jahren intensiv diskutiert wird und inzwischen eine differenzierte Diskursivierung erfahren hat, die er unberücksichtigt lässt.²¹ So nimmt beispielsweise Kathrin Busch in ihrer Publikation *Anderes Wissen* (2016a), im Vergleich zu Roelstraetes verkürzter Darstellung, eine differenzierte Position entgegen einer vorschnellen Vereinfachung dieses Diskursfeldes ein und sucht die epistemischen Verschiebungsprozesse historisch zu lesen:

»Die heutigen bisweilen heftigen Auseinandersetzungen um künstlerische Forschung sind Symptom einer grundlegenden Verschiebung, durch die sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft neu figuriert und die wesentlich weiter reicht als die rezenten Debatten über künstlerische Promotionen. Die Subsumption künstlerischen Wissens

21 Vgl. allein im deutschsprachigen Raum die vielstimmigen Publikationen zu künstlerischer Forschung von Kathrin Busch (2016a), Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und

Germán Toro Pérez (2015), Dieter Mersch (2015), Sibylle Peters (2013), Corinna Caduff, Fiona Siegenthaler und Tan Wälchli (2010), Elke Bippus (2009) u. a.

unter den Forschungsbegriff verstellt daher den Blick auf die Brüche, Verlagerungen und Neuverteilungen im Feld der Episteme, deren Spuren man bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen kann.« (Busch 2016b)

Im weiteren Verlauf seiner Beschäftigung nimmt Roelstraete eine Verschiebung der Godfrey'schen Betrachtung vor:

»Als Reaktion auf Godfreys wegweisenden Aufsatz möchte ich ergänzen, dass die Arbeit des *Historikers* nicht notwendigerweise mit der des *Historiografen* zusammenfällt, eine Bezeichnung, die präziser im Hinblick auf die [...] zeitgenössischen Kunstpraktiken erscheint. Der »grafische« Akt des Schreibens (oder, weiter gefasst, des *Erzählens*), sorgt hier für eine wesentliche Unterscheidung.« (Roelstraete 2009c, S. 83, Hervorh. im Orig.)

Geht es Godfrey mit seiner »als«-Formel in »The Artist as Historian« um eine transdisziplinäre Übertragung historischer Methoden auf den Bereich der Ästhetik, so bevorzugt Roelstraete die Bezeichnung der Historiografie, die er in einem späteren Text nochmals näher ausführt:

»My preference for naming the artist a *historiographer* rather than a *historian* is related to the centrality of *writing* (or, more broadly, *narrating*) in the art practice [...]; one could also think of these practices' relationship to the act of *chronicling* – the production of texts as much as images, or the production of imagery conceived as text.« (Roelstraete 2013a, S. 20, Hervorh. im Orig.)

So subsumiert er die von ihm erwähnten künstlerischen Praktiken kurzerhand zu einem *historiographic turn* (vgl. Roelstraete 2009b, S. 5), legt sein Verständnis von einer historiografischen Praxis jedoch nur skizzenhaft aus, indem er sie als »a teeming, unruly methodological complex that includes archival research, the document, the act of excavating and unearthing (literally so in *faux*-archaeological digs), the historical account, the memorial, reconstructions and reenactments, the testimony« (Roelstraete 2013a, S. 21, Hervorh. im Orig.) beschreibt.

Im gleichen Jahr wie seine 2009 publizierten Texte führt Roelstraete den *historiographic turn* in der zeitgenössischen Kunst sogar programmatisch im Titel eines weiteren Aufsatzes, »After the Historiographic Turn: Current Findings« (2009). Folgt man hingegen der Definition des Historikers Massimo Mastrogregori im Sammelband *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*, so meint Historiografie »die Erzählung von

Tatsachen, die sich wirklich ereignet haben und nach einer Methode überprüft und interpretiert wurden (der historischen Methode)« (Mastrogregori 2010, S. 98). Damit stellt sie eine Aktivität dar, die »das Schreiben von wirklich geschehenen, methodisch rekonstruierten Tatsachen« (ebd.) perspektiviert. So möchte ich an dieser Stelle – insbesondere auch vor dem Hintergrund von Susanne Leeb's zuletzt zitierter, kritischer Beobachtung im Zusammenhang von Godfreys ›als‹-Formel, nämlich dass es sich bei künstlerischen Praktiken, die Geschichte adressieren, nicht zwingend um eine Suche nach Formen der Verbindlichkeit handelt – Roelstraetes Ausrufung eines *turns* als eine zu große und zugleich selbstreferentielle Geste bewerten. Auch wenn es eine auffallende Aktivität bestimmter Gegenwartskünstler*innen gibt, die narrative Konventionen von Geschichtsschreibung infrage zu stellen und sich den ethischen Herausforderungen von Zeitgenoss*innenschaft zuzuwenden, so stellt diese Aktivität vielmehr eine Tendenz im zeitgenössischen Kunstfeld dar denn eine übergreifende Wende.²² Eine von Roelstraete behauptete künstlerische Hinwendung zur Historiografie als umfassendes Phänomen kann zum einen nicht für das gesamte Feld der zeitgenössischen Kunstproduktion geltend gemacht werden, hierzu ist sie viel zu divers und nicht gleichermaßen kritisch orientiert. Zum anderen erachte ich es für ergiebiger, anders perspektivierte Fragen zu stellen, anstatt solcherart ›als‹-Formeln, wie sie von Godfrey und Roelstraete heraufbeschworen wurden, zu proklamieren. Solche Perspektiven könnten sich eher den konkreten Praktiken künstlerischer Transformation historischer bzw. historiografischer Operationen zuwenden und damit der Frage nachgehen, wie sich diese Praktiken z. B. durch die Herstellung von Zeug*innenschaft, durch die Suche in Archiven oder die Arbeit mit Fundsachen im Einzelnen auszeichnen. Denn zu wenig stark wird – weder bei Godfrey noch bei Roelstraete – in der ›als‹-Formel ein subversives Potenzial einer wissenschaftlichen Mimikry herausgestellt, die in diesem Zusammenhang interessant wäre und gerade in appropriierenden Verfahren eine verunsichernde Wirkung auf ein autoritäres Diskursfeld wie dasjenige um die Geschichte bzw. Historiografie sowie auf deren epistemische Machtverhältnisse haben könnte.

Nichtsdestotrotz liefert Roelstraete in seinen Texten aufschlussreiche Gedanken eines generativen Moments. So sieht er beispielsweise einen weiteren Grund für geschichtsbezogene künstlerische Aktivitäten in der aktuellen ›Krise der Geschichte‹ (vgl. Roelstraete

22 Folgende Ausstellungen bzw. Projekte, Welt in Berlin, die 10. Berlin Biennale, die diese Tendenz widerspiegeln, können beispielhaft angeführt werden: Die documenta 14, *Learning from Athens* (2017), *We don't need another hero* (2018) oder *Former West* (2008–2014) von BAK – basis voor actuele kunst in Utrecht. in Kassel und Athen, *100 Jahre Gegenwart* (2015–2018) im Haus der Kulturen der

2013a, S. 31) – sowohl als einer wissenschaftlichen Disziplin als auch als Grundlage zeitgenössischer Kultur –, welche er unter anderem darauf zurückführt, dass Historiografie aus extrem vielfältigen Perspektiven betrieben wird (»there is plenty of historiography out there«, Roelstraete 2009b, S. 3, Hervorh. im Orig.). Insbesondere bemerkt er diese Krise in der alltäglichen Auslagerung von Erinnerungsarbeit in Datenbanken von Computern, Online-Nachschlagewerken und Suchmaschinen. Kunst kann hierbei anhaltenden Prozessen des Vergessens entgegenwirken, so Roelstraete. Hierbei bezieht er sich auf eine Zeitenwende, die durch das Ende des Kalten Krieges sowie die Öffnung des Eisernen Vorhangs eingeläutet wurde und – gefolgt vom Fall der Berliner Mauer 1989 – den Kollaps kommunistischer Regierungen in Zentral- und Osteuropa nach sich zog. Diese einschneidenden historischen Ereignisse mit globalen Auswirkungen auf weltpolitische Machtverhältnisse sind gemäß Roelstraete Ursachen, die zu einer stärkeren historiografischen Betätigung in der zeitgenössischen Kunst geführt haben. (vgl. Roelstraete 2013a, S. 31–33) Dieser historische Wendepunkt wird auch von verschiedenen anderen Theoretiker*innen als Betätigungsfeld in der (zeitgenössischen) Kunst angeführt und hatte politische, ökonomische, soziale, kulturelle und räumliche Veränderungen in weiten Teilen Europas und darüber hinaus zur Folge (vgl. Moser 2011, S. 9; Pultz Moslund/Ring Petersen/Schramm 2015, S. 2; Osborne 2013, S. 20).

Ein anderes einschneidendes Ereignis zu Beginn des 21. Jahrhunderts stellen die Terroranschläge vom 11. September 2001 in New York und ihre mediale Omnipräsenz dar. Der sich daran anschließende, vom damaligen US-Präsidenten George W. Bush verkündete *war on terror* hatte, so Roelstraete, im künstlerischen Feld den Effekt, andere Dokumente, Repräsentationen und Zeugnisse »entgegen« (»counter-«, Roelstraete 2013a, S. 39) setzen zu wollen. Roelstraete verwendet das Präfix »counter-«, um künstlerische »Gegenartikulationen« zu beschreiben, die im Vergleich zu den in den historischen Hauptkanälen wenig differenzierten medialen Repräsentationen andere Annäherungen an diese Welterfahrungen ermöglichen. Mit dem Präfix bringt er etwas zur Sprache, das bereits bei Foster mit der Formulierung *counter-memory* (Foster 2004, S. 4) als eine Ästhetik des *détournement* (Foster 2004, S. 7) von historischen Informationen auftaucht. Dazu kann in einem erweiterten Sinn das von der Kulturwissenschaftlerin Svetlana Boym ausgeführte Konzept der *countermemory* in Beziehung gesetzt werden. In ihrer Publikation *The Future of Nostalgia* (2001) beschreibt sie mit dem Begriff der »Gegenerinnerung« die Bedeutung von Anspielungen und Witzen in den 1960er und 1970er Jahren für das intellektuelle Leben in Zentral- und vor allem Osteuropa und wie mit diesen Techniken historische Ereignisse gerade nicht explizit, sondern in Andeutungen und zwischen den Zeilen angesprochen und transformiert wurden:

»Countermemory was for the most part an oral memory transmitted between close friends and family members and spread to the wider society through unofficial networks. The alternative vision of the past, present and future was rarely discussed explicitly; rather it was communicated through half words, jokes and doublespeak. It could have been an anecdote about Brezhnev and Brigitte Bardot, a samizdat edition of *Gulag* or Nabakov's *Lolita* or a family photograph that might include an uncle or aunt who vanished in Stalin's camps that enforced an alternative version of historical events. Often countermemory resided in finding blemishes in the official narrative of history or even in one's own life. [...] Countermemory was not merely a collection of alternative facts and texts but also an alternative way of reading by using ambiguity, irony, doublespeak, private intonation that challenged official bureaucratic and political discourse.« (Boym 2001, S. 61–62, Hervorh. im Orig.)

Boym folgend kann »Gegenerinnerung« im Zusammenhang künstlerischer Praxis als ein Konzept der Umleitung bzw. Verkehrung bekannter, durch Tradierung festgeschriebener Narrative begriffen werden, die sich durch andere Praktiken und Formen der Artikulation und Bildproduktion sichtbar macht. So beleuchtet »Gegenerinnerung« einen Gegenstand abweichend von bestehenden Konventionen und kann so zu einer Verschiebung von Betrachtungen und Wahrnehmungen beitragen.

Das von Godfrey adressierte Verhältnis des*r Künstler*in als Historiker*in bzw. bei Roelstraete als Historiograf*in möchte ich abschließend und im Hinblick auf das folgende Teilkapitel nicht nur auf die künstlerische Fokussierung von Gegenständen der Geschichte und auf einen damit verbundenen Versuch, eine Deckungsgleichheit mit der Praxis von Historiker*innen und/oder Historiograf*innen herzustellen, bezogen wissen, sondern insbesondere auf diejenige Frage ausgeweitet denken, wie mithilfe ästhetischer Praktiken neue Möglichkeiten einer historisch relevanten Forschung gefunden und verfolgt werden können.

DAS ›HISTORISCH IMAGINÄRE‹ BZW. DER ›MÖGLICHKEITSSINN‹ VON GESCHICHTE²³

»Wenn es [...] Wirklichkeitssinn gibt [...], dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.« (Musil 1930, S. 20)

Der Schriftsteller und Theaterkritiker Robert Musil, der hier aus seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) zitiert wird, formuliert den folgenreichen Gedanken, dass das Denken einer Möglichkeit die vorhandene Wirklichkeit erweitere und neben sie eine andere Version, eine alternative Gegenwart stelle. Er beschreibt an anderer Stelle weiter:

»Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie.« (ebd., S. 22)

Während Menschen mit ›Wirklichkeitssinn‹ durch bestimmende Regeln der Wirklichkeit in ihrem Handlungsraum beherrscht werden, gibt es gemäß Musil für Menschen mit ›Möglichkeitssinn‹ im Grunde genommen keine Beschränkungen, so dass neue Denk- und Handlungsräume ge- bzw. erfunden werden können. Dabei wird die sogenannte Wirklichkeit unberechenbar, wenn ihre Kontingenzbehauptung ausgehebelt wird und Betrachtungspositionen sich nicht mehr in einer bedingungslosen Sicherheit wiegen können. Dem folgend kann das am ›Möglichkeitssinn‹ zunächst als hypothetisch Erscheinende im Hinblick auf künstlerische Arbeiten, die darauf insistieren, dass

23 Bei den Begriffen beziehe ich mich auf Susanne Leeb (2009, S. 40, 33) bzw. Robert Musil (1930, S. 20), auf die ich in der Folge näher eingehe.

Geschichte und damit verbundene bzw. daraus resultierende Situationen sich im Jetzt anders darstellen könnten, Vorstellungen und Dinge sich wenden könnten, als durchaus praktische bzw. zu praktizierende Angelegenheit betrachtet werden.

Die Bezeichnung »Möglichkeitssinn« (Leeb 2009, S. 33) von Geschichte, die von Susanne Leeb im Kunstdiskurs in ihrem Aufsatz »Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart« (2009) in *Texte zur Kunst* verwendet wird, oder ebenda die Bezeichnung das »historische Imaginäre« (ebd., S. 40) bzw. bei Bernhard Jussen »historische Imaginarien« (Jussen 2010, S. 130) bzw. bei Hayden White »historische Einbildungskraft« (White 1991) möchte ich als verwandte Anliegen beschreiben. Diese weisen in eine ähnliche Richtung, nämlich eine wie auch immer geartete sogenannte Wirklichkeit nach ihren Bedingungen zu befragen, sie zu verschieben und dadurch neue Zukunftsmöglichkeiten zu entwerfen. Diese Perspektive möchte ich für meine folgende Auseinandersetzung mit den künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj fruchtbar machen.

Die Diskussion darüber, wie Künstler*innen als Agent*innen gegenwärtiger Geschichtsschreibung wahrgenommen werden können, wird von Leeb aufgegriffen und weitergeführt. Gegenwartskünstler*innen, deren Fokus die Auseinandersetzung mit Geschichte ist, entziehen sich, so Leeb, der Logik einer wissenschaftlich »korrekten« Repräsentation von Geschichte. Dem entgegen seien sie häufig an einer Dekonstruktion von Setzungen interessiert und zersetzen durch exemplarischere und subjektivere Zugänge allgemein angenommene, vermeintliche »Gewissheiten der Gegenwart über die »Vergangenheit«« (Moshe Zuckerman zit. nach Leeb 2009, S. 29) und intervenieren in deren Vereinnahmung durch Meisternarrative. (vgl. ebd.)

Wenn man der Betrachtung der Kunstwissenschaftlerin Leeb weiter folgt, geht es aus künstlerischer Perspektive auch darum, »über Verfahren nachzudenken, wie ein Vergangenes erhalten werden kann, das nicht in ewiger Gegenwart mortifiziert ist, sondern für Gegenwart und Zukunft offen bleibt« (ebd., S. 31). Diese Fähigkeit zur Ausfaltung von Gegenwart und Adressierung von Zukunft aus der Vergangenheit heraus sowie das darin enthaltene imaginäre Potenzial, welches Leeb als die »retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns« (ebd., S. 35) ausformuliert und in künstlerischen Arbeiten von beispielsweise Deimantas Narkevičius, Christine Meisner und Henrik Olesen ausmacht, wirke einer nostalgischen Tendenz entgegen und trage dazu bei, linear geglaubte Geschichtsverläufe zu durchbrechen. (vgl. ebd., S. 31–35) Geschichte wird demnach von Leeb als ein Diskurs begriffen, in den eingegriffen werden kann. Sie beschreibt weiter, dass künstlerische Arbeiten, indem sie alternative Vergangenheitsbezüge auf tun und dabei keine nachweisliche Faktizität beanspruchen, Perspektiven verschieben und gleichzeitig unterschiedliche Ebenen

von Geschichtskonstruktion verhandeln, wie Formen der Erzählung, Institutionen als Orte der Bewahrung von Geschichte sowie Methoden und Medien der Geschichtsschreibung. Damit befragen sie Inhalte und Erzählformen sowie die Ansprüche von Autor*innenschaft in der Geschichte, also auch die Frage, »wer wessen Geschichte schreiben kann« (ebd., S. 33). Darüber hinaus kann solche Kunst, so Leeb weiter, in Institutionen wie Archiven und Museen, die für die Sicherung und Verwaltung von als geschichtsträchtig kategorisierten Materialien und Objekten verantwortlich sind und durch die Auswahl von Bewahrenswertem Ein- und Ausschlüsse produzieren, intervenieren. (vgl. ebd., S. 33–35) Arbeiten von Peggy Buth, Isaac Julian, Fred Wilson, die koloniales Erbe in Museen thematisieren, dienen Leeb hierbei als künstlerische Beispiele. Durch die künstlerische Auseinandersetzung mit institutionellen Strukturierungsweisen geraten auch die Methoden der Geschichtsschreibung in den Fokus künstlerischer Unternehmungen. Leeb beschreibt, dass diese Künstler*innen etabliertes Wissen, welches durch Institutionen wie Archive oder Museen befördert und manifestiert wird, einer Störung unterziehen und dabei alternatives Wissen herstellen. Zugleich markieren sie damit die *die* Geschichte konstruierenden Medien wie beispielsweise Fotografien und andere Dokumente. Hierbei spricht sich Leeb für einen Dreh aus, der von künstlerischer Seite zu leisten wäre, um nicht zu sehr einem »historischen Index« (ebd., S. 30) zu folgen, sondern »Faktizität selbst als historische Imagination zu beschreiben« (ebd., S. 42). So könnten nämlich auch die gegenwärtigen medialen Darstellungsmöglichkeiten immer wieder kritisch in den Blick genommen werden. (vgl. ebd., S. 30–42)

In Erweiterung dazu kann die Beschäftigung der Kunstwissenschaftlerin Eva Kernbauer angeführt werden, die in ihrem Aufsatz »Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung« (2015) in der von ihr herausgegebenen Publikation *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst* die produktiven Möglichkeiten von Kunst bekräftigt, in Interaktion mit Geschichte zu treten: »Kunstwerke eignen sich hervorragend zur Verkehrung chronologischer Abfolgen und zur Überbrückung historischer Distanzen.« (Kernbauer 2015, S. 9) Durch ihre Möglichkeit der sensorischen Verschränkung von Bild, Ton, Materialität und Körperlichkeit können künstlerische Arbeiten gemäß Kernbauer einen Raum schaffen, der nicht einer linearen Erzählung Folge zu leisten hat, sondern in dem die Widersprüche, die in unterschiedlichen Zeitschichten enthalten sind, in einem ästhetischen Moment der räumlichen Gleichzeitigkeit zusammenkommen und dadurch Widersprüche und Ambivalenzen geschichtlicher Konstruktion sicht- und erfahrbar werden. Dies bezeichnet Kernbauer als »chronopolitische Ansätze« (ebd., S. 11) und betont, dass künstlerische Arbeiten auf diese Weise genealogische Geschichtsmodelle infrage

stellen, in sie intervenieren und eigenständige historiografische Konzepte entwickeln. Kernbauer konstatiert, dass Kunst sich derart an aktuellen Diskussionen zu Geschichtsmodellen beteiligt, im Besonderen am Diskurs des Gegenwärtigen sowie seiner Verflochtenheit mit dem Vergangenen bzw. dem Zukünftigen. Durch Praktiken wie »Wiederholung, Referentialismus, Aneignung und Appropriation« (ebd., S. 9) könne Kunst authentifizierende und auktoriale Ansprüche sogenannter Fakten aufbrechen und so einen Beitrag zur Überarbeitung fixierender Geschichtserzählungen leisten. Trotz sammelnder, wiederholender, aneignender und rückblickender Verfahren in der Kunst, präzisiert Kernbauer, vertritt eine Vielzahl solcher künstlerischer Arbeiten nicht zwingend »konservative (bewahrende) oder tradierte (fortschreibende) Haltungen« (ebd., S. 11). Stattdessen könne durch solche Verfahren die Absicht der Destabilisierung feststehender Kategorien von Vergangenheit und Gegenwart formuliert und ihre wechselseitige Abhängigkeit zum Aushandlungsfeld werden, um zu einer Aktualisierung und Transformation von Geschichtsvorstellungen beizutragen. (vgl. ebd., S. 9–11) Geschichte wird damit zu einem Sachverhalt der (Be-)Deutung, der verhandelbar wird.

Auch verweist Kernbauer auf die Häufigkeit künstlerischer Bezüge auf Arbeiten aus der Kunstgeschichte, im Besonderen der Moderne. Sie merkt zusätzlich an, dass der »Blick in die Geschichte auch ein selbstkritisches und/oder institutionskritisches Projekt [sei], wenn er [...] die historische, gesellschaftliche und politische Bedingtheit der aktuellen Kunstproduktion« (ebd., S. 10) berücksichtige. Darin sieht sie eine historiografische Haltung formuliert, bei der die Beschäftigung mit Historizität eine Gegenwartsbestimmung impliziert. Die Situierung in einem bestimmten historischen Moment helfe dabei, der eigenen gegenwärtigen Position gewahr zu werden und sie kritisch zu konfrontieren. (vgl. ebd.) Hierbei bezieht sich Kernbauer auch auf ein Interview zwischen der Philosophin Juliane Rebentisch und dem Künstler Florian Pumhösl, welches dieses Bestreben in anderen Worten verdichtet. In diesem gibt Rebentisch zu bedenken:

»[...] um den historischen Ort der Gegenwart zu bestimmen, muss man die Gegenwart zur Vergangenheit in ein Verhältnis setzen, und zwar so, dass die Gegenwart durch dieses Verhältnis eine Richtung, die Richtung einer historischen Entwicklung erhält« (Rebentisch zit. nach ebd.).

Es geht also – neben einer Lesbarkeit einer Gegenwart in Beziehung zur Vergangenheit – um die Entwicklung einer möglichen Perspektive bzw. eines Sinns für eine Zukunft, der hiermit angesprochen wird. Ein solches Denken von Zeitlichkeit spielt für die Geschichtsschreibung grundsätzlich eine zentrale Rolle. Gerade die westlich geprägte,

chronologische Sicht- und Strukturierungsweise stellt eine etablierte und zugleich dominante Form dar, um Geschichte fassbar zu machen. Kernbauer verweist darauf, dass in vielen künstlerischen Arbeiten, die sich Themen der Vergangenheit annähern, der Aspekt der Zeit immer wieder aufgegriffen wird. Hier lässt sich auch beispielhaft Leeb's Beschäftigung mit dem Video *One in the XXth Century* (2004) von Deimantas Narkevičius anführen, für das sie argumentiert, dass hierin Zeitlichkeit unterminiert wird, indem Zeitformeln historischer Handlungsverläufe umgekehrt werden und dadurch Widersprüchlichkeiten entstehen (vgl. Leeb 2009, S. 31–33).

Für die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte scheint es Kernbauer essenziell, die jeweiligen künstlerischen Geschichtsbezüge im Einzelnen zu unterscheiden und die Perspektiven ihrer chronopolitischen Praxis zu befragen. Sie unterstreicht mit Nachdruck, dass in solchen Arbeiten gerade dann ein besonderer historiografischer Wert liegt, wenn sie beim Versuch, Geschichte zu aktualisieren, zu einer »Destabilisierung normierender Terminologien« (Kernbauer 2015, S. 11) beitragen und dabei eine kritisch-reflexive Haltung gegenüber der eigenen Positionierung vornehmen. (vgl. ebd.; Kernbauer 2017, S. 12) Dem entgegen führt Kernbauer fragliche Verfahren auf, solche

»die den Mythos [...] erst erzeugen anstatt zu historisieren; »propagandistisch[e], dekorativ[e], affirmativ[e]« Praktiken; künstlerische Geschichtsbezüge, die wenig mehr als Ressourcenschonung angesichts digitaler Überproduktion vermuten lassen; solche, die die Objekte ihrer historischen Begierde zu Tode streicheln, anstatt sie wiederzubeleben; schließlich die ziellose künstlerische Sammelwut, die dem verwirrten Publikum verstreute Fundstücke ohne wahrnehmbare Agenda präsentiert« (Kernbauer 2015, S. 11).

Sie gibt zu bedenken, dass solche nostalgischen, zum Mythos neigenden, künstlerischen Verfahren, aber auch diejenigen, die sie als aktualisierend oder aktivierend einschätzt und welche aus ihrer Sicht die Vorstellung einer Offenheit und Modellierbarkeit gegenüber dem Prozess der Geschichtsschreibung vertreten, zugleich eine »imaginäre Verfügungsmacht« (Helmut Draxler zit. nach ebd., S. 12) eines »westlich[...] aktivistische[n] Paradigma[s]« (Kernbauer 2015, S. 12) festschreiben. Denn dabei handelt es sich, so Kernbauer weiter, auch um ein westlich geprägtes Geschichtsverständnis der Moderne, bei dem Überlieferung und Zukunftsorientierung Konzepte darstellen, die sich aufeinander beziehen und in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. Eine solche im kolonialistischen Diskurs herrschende westliche Chronopolitik ist gleichzeitig von einer Geopolitik begründet, welche, in

den Worten Kernbauers, »den ›Anderen‹ [...] mit einem Platz in der Geschichte auch einen in der Gegenwart verweigert, wobei die Leugnung der Zugehörigkeit zur Zeitgenossenschaft kein fehlerhaftes Nebenprodukt [...], sondern dessen Bedingung« (ebd.) ist. Deshalb sieht die Kunstwissenschaftlerin mit dem Einfordern eines Platzes in dieser westlich fixierten Geschichte auch ein politisches Anliegen verbunden. (vgl. ebd., S. 11–13; Kernbauer 2017, S. 14–15)

Die vorliegende Publikation stellt die Frage, wie wir als Betrachter*innen von künstlerischen Arbeiten wie denjenigen von Hiwa K und Petrit Halilaj, die in der Folge näher verhandelt werden, zu mehr Erfahrungen und Erkenntnissen über Geschichtsbildungsprozesse gelangen können. Wie werden wir durch diese Arbeiten eingeladen, um über Vergangenes nachzudenken, neue mögliche Verbindungen zwischen Ereignissen, Charakteren und Objekten herzustellen und sie in unseren gedanklichen Vorstellungen (neu) zu denken? Welche Möglichkeiten erhalten wir durch die Arbeiten, eine aufgrund der sogenannten Wirklichkeit manifestierte Geschichte zu überdenken? Was lösen die künstlerisch-medialen Verschiebungen historischer Repräsentation, die Herstellung neuer Beziehungen zwischen Erzählung, Fiktion und Geschichte, die Sichtbarmachung einer Verbundenheit zwischen Makro- und Mikrogeschichte oder neue Formen der (Re-)Konstruktion historischer Ereignisse aus? Welche geschichtsbildenden Praktiken können wir daraus ableiten, um über die Gewordenheit von Gegenwart nachzudenken und ihr andere Vorstellungen zu geben?

Vor dem Hintergrund der Infragestellung vorherrschender, hegemonialer Erzählungen werden in den folgenden Kapiteln das Konzept *Re-Visioning Histories* eingeführt und einzelne Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj untersucht. Damit wird der Versuch unternommen, der Dringlichkeit und Notwendigkeit nachzukommen, Geschichte einer Neubewertung zu unterziehen, sie in ihrer zeitlichen Verschränktheit mit dem Jetzt zu denken und so an einem mehrperspektivischen und mehrgestaltigen Prozess von Geschichtsbildung mitzuwirken. Darüber hinaus werde ich anhand dieser beiden künstlerischen Arbeitsweisen beleuchten, wie sie herrschenden Narrativen begegnen und welche geschichtsbezogenen Erkenntnisse sich durch die ästhetischen Auseinandersetzungen dieser beiden Künstler gewinnen lassen. Hierfür wird die eingeführte Perspektive nach dem künstlerisch entworfenen ›Möglichkeitssinn‹ der Geschichte impulsgebend für die Analyse sein.

RE-VISIONING HISTORIES

In der Folge führe ich den Begriff *Re-Visioning Histories* ein und konzeptualisiere ihn, um damit in der späteren Auseinandersetzung die Effekte der Verschiebung von Geschichte(n) beschreiben zu können, die durch künstlerische Praktiken hervorgerufen werden. Die von mir gewählte Bezeichnung *Re-Visioning* möchte an dieser Stelle die ›Rückschau‹ mit der ›Vision‹ verbinden, also die Inaugenscheinnahme von vergangenen Zuständen mit einer auf die gegenwärtige und die zukünftige Zeit bezogenen, verändernden Sichtweise möglich machen. Es wird in der Untersuchung der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj darum gehen zu betrachten, wie dasjenige, das von einer vergangenen Zeit überliefert ist bzw. als *die* Geschichte kursiert, in der Gegenwart eine Wiederaufnahme und eine Neubetrachtung erfahren kann. So geht es mir um die Frage, welcher ›Möglichkeitssinn‹¹ von den beiden Künstlern in ihren Arbeiten entworfen wird, um Vergangenheit in einer anderen Version denkbar zu machen und mehrdimensionale Geschichte(n) für ein weiterführendes Denken von Gegenwart und Zukunft aufzuzeigen.

›VISION‹ UND ›RE-VISION‹ – EINE BEGRIFFLICHE VERORTUNG UND ABGRENZUNG

Der Begriff der ›Vision‹, aus dem das agierende ›Visioning‹ abgeleitet ist, steht im Titel dieser Publikation auf Englisch, weil im englischen ›vision‹ ein weitaus umfangreicherer Bedeutungshorizont als im deutschen ›Vision‹ angesprochen ist. Im Englischsprachigen kann der Begriff mit Bedeutungen wie Sehvermögen, Vorstellung, Weitblick, Erscheinung, Zukunftsbild und anderem in Verbindung gebracht werden. Das englische ›vision‹ bringt somit gleichermaßen »Akte und Gegenstände der Wahrnehmung wie der Einbildung« (vgl. die Anmerkung von Hammer/Stieß zu Haraway 1995, S. 208) zusammen, wohingegen sich im Deutschen ›Vision‹, verstanden als Traumbild, Erscheinung, Zukunftsbild, »weitgehend auf den Bereich der Einbildung beschränkt« (ebd.). Diese Überlegungen zur Unterscheidung des englisch- und deutschsprachigen Bedeutungsfeldes von ›vision‹ (engl.) bzw. ›Vision‹ (dt.) merken die beiden Herausgeber*innen Carmen Hammer und Immanuel Stieß im Zusammenhang der deutschsprachigen Übersetzung des Aufsatzes »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective« (1988) der feministischen Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway an. Hammer und Stieß streichen mit ihrer Anmerkung Haraways Interesse

1 Siehe Kapitel: Das ›historisch Imaginäre‹ bzw. der ›Möglichkeitssinn‹ von Geschichte, S. 65 ff.

an der Mehrdeutigkeit von ›vision‹ heraus und betonen den »visionären‹ Anteil jeder noch so ›realistischen‹ *vision*« (ebd., Hervorh. im Orig.), die Haraway im Zusammenhang mit dem ›situierten‹ Wissen beschäftigt. Haraway schreibt an einer Stelle ihres Aufsatzes von der (mindestens) doppelten Bedeutung der ›Vision‹:

»Dem Feminismus geht es um die Wissenschaften des multiplen Subjekts mit (mindestens) doppelter Vision. Feminismus handelt von einer kritischen Vision, die sich aus der kritischen Positionierung in einem nichthomogenen, geschlechtsspezifisch differenzierten sozialen Raum ergibt.« (Haraway 1995, S. 90)

Haraway ist auf der Suche nach einem Wissen »von partialer Sicht und einer begrenzten Stimme«, das keinem »Selbstzweck« nachgeht, sondern »von Verbindungen und unerwarteten Eröffnungen« (ebd., S. 91) bestimmt ist. Es geht ihr bei der Wissenschaftsfrage aus feministischer Perspektive um

»Verknüpfungen partialer Sichtweisen und innehmender Stimmen zu einer kollektiven Subjektposition, die eine Vision der Möglichkeiten einer fortgesetzten, endlichen Verkörperung und von einem Leben in Grenzen und in Widersprüchen verspricht, das heißt von Sichtweisen, die einen Ort haben.« (ebd.)

Es ist das darin formulierte Festhalten an einer partialen und positionierten Sichtweise, die mich im Zusammenhang meiner Betrachtung der künstlerischen Arbeiten interessiert, um meinerseits zu einer Dekonstruktion von Wissensparadigmen beizutragen.

Den Begriff *Re-Visioning* bringe ich außerdem mit den Überlegungen der Theaterwissenschaftlerin Rebecca Schneider in ihrer Publikation *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011) in Verbindung. Das Interesse von Schneider an Geschichte und an ihren möglichen Komponenten, ebenso wie an der Widerstandsfähigkeit des scheinbar Vergessenen, welches dennoch wiederkehre, sowie am Phänomen des Irrtums und der Unzuverlässigkeit (vgl. Schneider 2011, S. 6), führt sie am Beispiel historischer Reenactments und deren Durchkreuzung von Zeitlichkeiten folgendermaßen an: »I wonder [...] not only about the ›as if‹ but also about the ›what if‹: what if time (re)turns? What does it drag along with it?« (ebd., S. 2) Später schreibt sie:

»I am curious to ask [...] about a more porous approach to time and to art – time as full of holes or gaps and art as capable of falling or crossing in and out of the spaces between live iterations. I am invested, too, in the curious inadequacies of the copy, and what inadequacy gets right about our faulty steps backward, and forward, and to the side.« (ebd., S. 6)

Das generative Moment, das Schneider in ihrem Denken von Porosität, Lückenhaftigkeit und Durchsetztheit des Konzepts von Zeit interessiert und sich mit den Möglichkeiten verbindet, in den Zwischenräumen gängiger Zeitvorstellungen zu stehen, führt sie in ihrer Beschäftigung unter anderem zu Adrienne Richs Verwendung des Begriffs der »Re-Vision«. Darunter versteht Rich Folgendes:

»Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history; it is an act of survival.« (Rich 1972, S. 18)²

Schneider deutet Richs Aussage dahingehend, als dass ein Sich-Hineinbegeben in ein historisches Ereignis aus der kritischen Position eines anderen zeitlichen Blickwinkels heraus ein Akt des Überlebens sein kann – des Überlebens im Sinne einer Weitergabe von Geschichte (vgl. Schneider 2011, S. 7). Daran anlehnend ist es mir für meinen Gegenstand der Untersuchung wichtig, den Aspekt der Weitergabe im Sinne einer Weiterentwicklung von Geschichte(n) zu begreifen und hinsichtlich der Eröffnung eines »Möglichkeitssinns« zu untersuchen, wie er sich durch die erneute Betrachtung von Vergangenheit in den Arbeiten von Hiwa K und von Petrit Halilaj artikuliert. Der »Möglichkeitssinn«, der durch die beiden Künstler im Sinne eines *Re-Visioning Histories* entworfen wird, macht dabei historiografische Operationen künstlerischer Praktiken erkennbar, die mit Bezugnahme zum Vergangenen in das Aktuelle einbrechen und zum Vorschein bringen, wie etablierte Historizität im Begriff ist, aufgebrochen zu werden.³

2 Adrienne Richs Aufsatz »When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision« (1972) blickt auf frühere Beispiele von Schriftstellerinnen und Dichterinnen zurück, wobei ein längerer Abschnitt Richs Überarbeitung ihrer eigenen Gedichte enthält. Im Text geht es der Autorin darum, Frauen als Dichterinnen zu ermutigen und das Schreiben als eine Möglichkeit zur »Re-Vision« einer männlich dominierten Gesellschaft zu begreifen.

3 Siehe Kapitel: *Re-Visioning Histories in View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, S. 175 ff.; *Re-Visioning Histories in July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love*, S. 282 ff.

Der Begriff *Re-Visioning* meint in meinem Zusammenhang ein Bestreben, ungehörte Stimmen einzubringen und die Geschichte der Unterdrückten in ihr Recht zu setzen. Ich verwende dabei entschieden die englische Schreibweise, weil sie im Vergleich zum deutschsprachigen »Re-Visionieren« einen breiteren Bedeutungshorizont aufspannt. Zugleich möchte ich bei einer Übertragung von *Re-Visioning* ins Deutsche die missliche Verwechslung mit der Praxis des »Geschichtsrevisionismus« vermeiden, da dieser ein grundlegend anderes Interesse verfolgt. Geschichtsrevisionist*innen, insbesondere wenn man sich im deutschen Sprachraum bewegt, ist es ein Anliegen, eine alleinige Deutungshoheit über die Geschichte zu erlangen und geschichtlich anerkannte Fakten vor dem Hintergrund politisch-ideologischer (häufig rechts-extremer) Ziele zu ersetzen. Eigene politische Interessen werden von Geschichtsrevisionist*innen in den Vordergrund gestellt und ideologische Motive verfolgt, die unter die Kategorie Geschichtsfälschung fallen (vgl. Academic 2021). Dem entgegen orientiert sich *Re-Visioning* an der englischsprachigen Bezeichnung »vision«, weshalb ich diese in der Folge verwende. Die Setzung des Bindestrichs im Gebrauch des Begriffs *Re-Visioning* soll dabei kenntlich machen, dass vertraute Dinge durch die künstlerischen Arbeiten markiert werden und dass im Akt der Wiederaufnahme (*Re-*) von dem, was als Geschichte im Umlauf ist, neue Geschichte(n) etabliert werden. Welche Rolle das »Neue« innerhalb solcher Art von Verschiebungen einnimmt, kann anknüpfend an die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Karen Struve, die es für den (post-)kolonialen Diskurs betrachtet, folgendermaßen beschrieben werden:

»Das Neue ist kein quasi externes alternatives oder supplementäres Element, sondern entsteht im Inneren des (Kolonial-)Diskurses durch Verschiebungs- und Übersetzungsprozesse.« (Struve 2013, S. 137)

Es ist die Handlungsfähigkeit eines tätigen und unabschließbaren *Re-Visioning*, dessen Denkrichtungen komplexe Betrachtungsmöglichkeiten auf Geschichte(n) wecken und welches ich als Konzept in den Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj herauszuschälen beabsichtige.

ZEITGESCHICHTE

Im Folgenden möchte ich auch auf den Begriff der Zeitgeschichte eingehen, um die Bewandnis historischer Konflikte für Gegenwart und Zukunft vor Augen zu führen, mit denen sich die beiden Künstler Hiwa K und Petrit Halilaj auseinandersetzen und sich dabei den Herausforderungen einer kontemporären respektive mit der Zeit gehenden Geschichtsschreibung stellen.

Heute ist die zeithistorische Forschung eine anerkannte geschichtswissenschaftliche Teildisziplin, wovon auch die Lehrstühle und Studienangebote an verschiedenen Hochschulen zeugen.⁴ Vor allem die Hinwendung zu einer globalen Perspektive auf die Geschichte, die weniger von nationalstaatlichen Standpunkten dominiert ist, hat die wissenschaftliche Behandlung gegenwartsnaher Themen aus einer transnationalen Perspektive möglich gemacht.⁵

Die Historikerin Gabriele Metzler schreibt: »Zeitgeschichte ist nicht einfach ›da‹ und kann besichtigt werden, sondern sie wird durch historische Forschung erst ›gemacht‹.« (Metzler 2014) Zeitgeschichte ist demgemäß als etwas zu verstehen, das durch Prozesse der Interpretation hergestellt wird und durch die historischen Referent*innen an (Be-)Deutung erhält. Zeitgeschichte, so Metzler in Anlehnung an den Epochenbegriff von Eric Hobsbawm (1995) weiter, ist »ein Kind des ›Zeitalters der Extreme‹« (Metzler 2014) und darüber hinaus ein »unbestimmtes Feld« (ebd.), weil es für sie keine eindeutige Epochenzuschreibung gibt und die Begrifflichkeit außerdem in unterschiedlichen Wissenschaftskulturen nicht einheitlich gefasst ist.⁶

An der Festigung des Begriffs der Zeitgeschichte waren im deutschsprachigen Raum maßgeblich die *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* seit 1953 beteiligt, an denen der Historiker Hans Rothfels als

4 Vgl. die Masterstudiengänge in ›Zeitgeschichte‹ im deutschsprachigen Raum an der Universität Zürich, Universität Potsdam, Ludwig-Maximilians-Universität München, Universität Wien.

5 Vgl. die weiterführenden Erörterungen zur Zeitgeschichte als ›Disziplin‹ bei Gabriele Metzler, ebenso wie die Herausforderungen zeithistorischer Forschung, die sie in den fünf Punkten »Quellen und Methodik«, »Deutungskonkurrenzen«, »Geschichtspolitik und Identität«, »Interdisziplinäre Herausforderungen« und »Jenseits des Nationalstaats« beschreibt (Metzler 2014).

6 Gabriele Metzler verweist darauf, dass insbesondere die verschiedenen historischen Erfahrungen unterschiedliche historiografische Traditionen in der gegenwartsnahen historischen Forschung nach sich gezogen haben. Sie führt hierzu beispielsweise die »›nachholende‹ zeithistorische Forschung« in Deutschland im Hinblick auf das nach 1989 gestiegene Interesse an der ehemaligen DDR an, oder in Frankreich die Werte der Französischen Revolution von 1789, die mehrere Jahrzehnte den Hauptfokus der *histoire contemporaine* darstellten und erst in den 1960er/1970er Jahren zugunsten

einer Fokussierung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs in den Hintergrund rückten. Solche Tendenzen führten in Frankreich auch zu einer neuen Begrifflichkeit, der *histoire du temps présent*. Am Beispiel von Großbritannien führt Metzler weiter aus, dass hier mit der *contemporary history* lange Zeit die Geschichte des 20. Jahrhunderts gemeint war und dabei insbesondere die Geschichte der Diktaturen im Zentrum stand. In der ehemaligen Sowjetunion wiederum stellte die Russische Revolution 1917 eine wesentliche Zäsur eines neuen Zeitalters dar. Der Fokus verschob sich nach 1991 mit dem Zerfall des Imperiums, dessen Nachfolgestaaten »auf ganz unterschiedliche Weise [...] nationale Geschichten [...] verfass[t]en. [...] Doch mit solchen ›neuesten‹ Nationalgeschichten sind keine eigenständigen methodischen Konzeptionen verbunden, die es erlauben würden, von einer dezidierten ›Zeitgeschichte‹ im postsowjetischen Raum zu sprechen.« (Metzler 2014) Diese Beispiele zeigen nur einige Ansätze, die in West- und Osteuropa vorherrschend waren, deuten aber gleichzeitig an, wie breit gelagert Zeitgeschichte durch die Geschichtswissenschaft verhandelt wird.

Gründungsherausgeber besonders mitwirkte. Eine bekannt gewordene Aussage von Rothfels über Zeitgeschichte kennzeichnet diese als »Epoche der Mitlebenden und ihre wissenschaftliche Behandlung« (Rothfels 1953, S. 2) und begreift die zeitgenössische Geschichte zuvorderst als »Zeitalter krisenhafter Erschütterung« (ebd.). Es geht Rothfels also um ein Erfahren und Verstehen von erschütternder, zeitlich durch ihre Unmittelbarkeit geprägter Geschichte. Damit müsste auch angenommen werden, dass sich Zeitgeschichte im Grunde genommen immer weiter nach vorne verschiebt, denn es kommt auf den historischen Zeitpunkt der ›mitlebenden‹ Zeitgenoss*innen an, die ihre Betrachtungen auf einen Gegenstand legen. Die Beschäftigung mit der Zeitgeschichte, die sich Rothfels dabei zur Aufgabe macht, begründet sich insbesondere durch ein zeitgenössisches »Betroffensein« (ebd., S. 6). Den Einwand ungenügender Geschichtsreife bzw. »mangelnder Distanz« (ebd.) zum Gegenstand weiß er mit einer, wie der Historiker Andreas Wirsching beschreibt, »für die damalige Zeit noch keineswegs selbstverständliche[n] Erkenntnis« (Wirsching 2011, S. 154) entgegenzutreten – nämlich dass sich die »disziplinierte Wahrheitssuche [der Geschichtswissenschaft] [...] in Fragen, die uns wesenhaft betreffen« (Rothfels 1953, S. 5), nicht auf vermeintlicher Objektivität oder Neutralität ausruhen kann. Stattdessen tritt »zu anderen Bedingtheiten [...] ein subjektiver Faktor in alle geschichtliche Erkenntnis« (ebd.) hinzu. Geschichte versteht er somit als »kein wertfreies Gegenüber, sondern [als] etwas für den Menschen Bedeutsames« (ebd.), zu dem durch die Herstellung von Nähe, eine Vergegenwärtigung respektive das »Sich-Hineinversetzen[...] in die Lage der Handelnden wie der Leidenden« (ebd., S. 6) ein Verstehen von Geschichte möglich wird. Aus diesem Bewusstsein heraus geht es ihm bei der Erforschung der Zeitgeschichte auch darum, eine nationalstaatlich geprägte Sicht zu überwinden und Zeitgeschichte im transnationalen Rahmen als eine »›globale‹ Situation« (ebd., S. 7) zu behandeln. Rothfels' fortschrittliche Betrachtungsweise und Weitsicht gegenüber dem zeithistorischen Gegenstand bedarf trotz seines für die damalige Zeit progressiven Geschichtsverständnisses aber auch einer kritischen Distanzierung, wenn Rothfels beispielsweise global relevante Geschichte etwas salopp als »universale Konstellation« (ebd., S. 6) bezeichnet und damit Geschichtsschreibung als Erweiterungsgeschichte zu begreifen scheint, anstatt in der Ausweitung einer nicht-nationalstaatzentrierten Betrachtung die singulären Verwicklungen herauszustellen.

Der Begriff der Zeitgeschichte birgt, wie in diesem kurzen Einblick skizziert, notwendigerweise auch Unschärfen in sich. Vor dem Hintergrund der Herausforderungen, die sich an die Zeitgeschichte stellen, wird die Analyse der künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj die Facetten der jeweiligen adressierten

zeitgeschichtlichen Kontexte sowie die sie bestimmenden Zugriffe in den Blick nehmen, um einen Nachvollzug bzw. eine teilweise mögliche Klärung der betrachteten Gegenstände der Zeitgeschichte herbeizuführen. Daraus soll sich ein Diskussionsfeld für historiografische Prozesse ergeben, die durch künstlerische Herangehensweisen in Gang gebracht werden und im Rahmen dieser Publikation einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

KONTEXT ZU HIWA K: POSTMIGRATION, MIMIKRY UND GESCHICHTE ALS *ENTANGLEMENT*

Insbesondere für die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K, die die Themen Flucht, Migration und Ankunft explizit verhandeln, sind der Diskurs um Postmigration sowie das Konzept der Mimikry relevante Theoriebezüge. Der Soziologe und Migrationsforscher Erol Yildiz versteht unter Postmigration »a mental attitude, a resistant counter-practice in knowledge production – in other words, a perspective ushering in an epistemological turn in the context of migration« (Yildiz 2019, S. 385). Yildiz geht auf Berührungspunkte ein, die der Diskurs um Postmigration mit dem Postkolonialismuskonzept hat. Im Hinblick auf den Geschichtskontext geht es laut Yildiz beim kolonialen Projekt um ein spezifisches Geschichtsbewusstsein von Zeit und eine bestimmte Art, historische Kontinuitäten zu erzählen und zu konstruieren – wie beispielsweise die Vorstellung vom »Westen und dem Rest« (Hall 1994b [engl. Orig.: 1992]). Postkoloniale Anliegen, so Yildiz weiter, konzentrieren sich darauf, die Geschichtsschreibung des europäischen Kolonialismus zu hinterfragen, historische Erzählungen von eurozentrischen und westlich dominierten Sichtweisen zu befreien, etablierte dualistische Kategorien vom »Wir« und den »Anderen« zu überwinden und die Geschichte anders zu betrachten und zu konzeptualisieren. Postkoloniale Ansätze schaffen dabei zugleich ein Bewusstsein für Verflechtungen, gemeinsame Erzählungen oder auch Brüche und geben marginalisierten Sichtweisen Platz, die von vorherrschenden Erzählparadigmen abweichen. (vgl. Yildiz 2019, S. 385–386; Yildiz 2016, S. 19) So geht es postkolonialen Ansätzen im Besonderen darum, Geschichte und Gegenwart aus der Perspektive und Erfahrung der Kolonialiserten zu erzählen und damit »mit der gesamten historiografischen Großnarrative« (Hall zit. nach Yildiz 2016, S. 19) zu brechen. Hieran kann insbesondere das vom postkolonialen Theoretiker Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* (1994) diskursivierte Konzept der Mimikry angeknüpft werden. Bhabha begreift die Mimikry als eine spezifische Form der Tarnung und wendet sie für den Zusammenhang des englischen Kolonialismus-Diskurses

auf die Kolonist*innen und insbesondere die Kolonialisierten an.⁷ Dabei konzeptualisiert er das subversiv-transformierende Potenzial der Tarnung auf Seiten der Kolonialisierten, indem er die Mimikry als eine Möglichkeit beschreibt, in ein Spiel mit vorgegebenen Identitäten zu treten und dabei Vorstellungen von Authentizität und Essentialität zu entlarven. Er formuliert:

»Mimikry ist [...] das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen »aneignet« (*appropriates*), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (*inappropriate*), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für »normalisierte« Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.« (Bhabha 2000, S. 126–127, Hervorh. im Orig.)⁸

Als Verfahrensweise der performativen Angleichung hält die Mimikry eine Ambivalenz aufrecht und stellt, wie im Zusammenhang von Hiwa Ks künstlerischer Arbeit nachgezeichnet werden soll, ein produktives Moment der Verunsicherung dar, das Machtverhältnisse verschieben kann.

Die mit Yildiz angesprochenen Verflechtungen von Narrativen wurden im deutschsprachigen Raum durch Shalini Randeria, Anthropologin für Fragen des Rechts, der Globalisierung und Entwicklung, und Sebastian Conrad, Historiker für Globalgeschichte, Kolonialgeschichte und Geschichte der Geschichtsschreibung, mit dem Konzept einer »Geschichte als *entanglement*« (Conrad/Randeria 2002, S. 17, Hervorh. im Orig.) eingeführt. Dabei stellt der Begriff *entanglement* die wechselseitigen Abhängigkeiten und Austauschprozesse miteinander in Beziehung und macht sie zur Grundlage eines gemeinsamen, transnationalen Geschichtsverständnisses, das die verschiedenen Verbindungen als grundlegende Verflechtungen von unterschiedlichen kulturellen Räumen begreifbar machen soll. Der Begriff findet insbesondere Verwendung im postkolonialen Diskurs, dabei werden

7 Mimikry ist ein Begriff, der ursprünglich aus der Biologie stammt, wo er ein Phänomen beschreibt, bei dem gewisse Tiere und Pflanzen visuelle, auditive oder olfaktorische Signale von anderen Arten nachahmen, um für sich Vorteile durch die Imitation entstehen zu lassen, wie z. B. zum Schutz vor Fressfeinden oder zum Locken von Beute.

8 Vgl. Homi K. Bhabhas detailliertes Konzept der Mimikry im Kapitel »Von Mimikry und Menschen« seiner Publikation *Die Verortung der Kultur* (2000, S. 125–136).

Verflechtungen von Geschichte(n) jedoch nicht als ein ausschließlich modernes oder koloniales Phänomen begriffen. (vgl. Conrad/Randeria 2002; Randeria 2002)⁹

Die »Idee des Postmigrantischen« (Yildiz 2018, S. 48) hat – analog zu den Anliegen des Postkolonialismus – zum Ziel, die bisherige Wissensproduktion zur Geschichte von Migration kritisch zu betrachten und neu zu denken, zu erzählen und einen »restriktiven Umgang[...] mit Migration in allen gesellschaftlichen Bereichen« (ebd.) zu überwinden. Hierfür sind gemäß Yildiz die Perspektiven derjenigen wichtig, die direkt oder indirekt von Migrationsprozessen betroffen sind (vgl. Yildiz 2016, S. 21; Yildiz 2018, S. 48). Die Vorsilbe »post« in Postmigration bezeichnet dabei nicht einfach einen zeitlichen Zustand eines »nach« der Migration oder ihre Abgeschlossenheit, so Yildiz weiter, vielmehr perspektiviert sie eine Überwindung von Denkmustern, die eine vermeintlich westliche bzw. nationalstaatlich orientierte »Normalität« propagieren, indem abweichende, marginalisierte Sichtweisen ins Bewusstsein gerückt werden (vgl. Yildiz 2019, S. 386). Dies schließt mit ein, dass »[i]m Gegensatz zu gängigen nationalen Narrativen [...] im postmigrantischen Diskurs nicht nach integrativen Leistungen von (Post-)Migranten gefragt [wird], es rücken vielmehr Prozesse von Entortung und Neuverortung, Mehrdeutigkeit und Grenzbiographien ins Blickfeld« (Yildiz 2016, S. 21).

Wenn Migration, wie die Kulturanthropologin Regina Römhild argumentiert, »zum Ausgangspunkt, nicht aber zum Gegenstand der Untersuchung« (Römhild 2016, S. 44) wird, von wo aus ideologische Diskurse über Migration und Integration dekonstruiert werden, stellt sie einen neuen Weg dar, historisch gewachsene Kategorien wie etwa nationalstaatliche »Normalität« zu revidieren. Dies bedeutet gemäß Yildiz auch, Entwicklungen und Erzählungen, die bisher isoliert voneinander betrachtet wurden, als zusammenhängende und ineinander verflochtene Phänomene neu zu denken, ebenso wie Phänomene, die bisher miteinander in Beziehung gebracht wurden, gegebenenfalls auseinanderzuhalten. Eine Folge solcher Blickwinkel ist, so Yildiz weiter, dass Migration vom Rand in die Mitte der Gesellschaft verlagert und als konstitutiv für alle Bereiche der europäischen Gesellschaften

9 Das dem Konzept von Geschichte als *entanglement* nahestehende Konzept *histoire croisée* wird von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann (2002; 2006) verwendet. Es widmet sich »der möglichen Überwindung nationalgeschichtlicher Sichtweisen in der historischen Sozialwissenschaft« (Werner/Zimmermann 2002, S. 607) und lenkt seine Aufmerksamkeit, neben den »Überschneidungen und gemeinsamen Anteil[n] bislang getrennt untersuchter

Geschichten« (ebd., S. 608) einer *connected* oder *shared history*, auf eine zu konstruierende »spezifische Verbindung von Betrachterposition, Blickwinkel und Objekt« (ebd., S. 609). In meinem Zusammenhang beschränke ich mich auf die Verwendung des Begriffs *entanglement*, weil in dessen Konzeptualisierung der Akzent im Besonderen auf eine postkoloniale Perspektive gelegt ist.

angesehen wird. (vgl. Yildiz 2019, S. 386–387) Damit wirkt die Perspektive der Postmigration als ein

»Kampfbegriff gegen »Migrantisierung« und Marginalisierung von Menschen, die sich als integraler Bestandteil der Gesellschaft sehen, gegen einen öffentlichen Diskurs, der Migrationsgeschichten weiterhin als spezifische historische Ausnahmereisnerungen behandelt und in dem zwischen einheimischer Normalität und eingewanderten Problemen unterschieden wird.« (Yildiz 2016, S. 22)

Das Konzept der Postmigration – auch als Rahmen in der Kunsttheorie – fungiert, so die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Anne Ring Petersen,

»as an analytical perspective sensitive to antagonisms, ambiguities, alliances, hierarchies and struggles for recognition and an equal share of the pie at the core of the post-migrant society [...]. [...] Thus, postmigratory thinking may serve as a vehicle for the development of non-binary understanding of the relationship between majority and minorities, as characterized by entanglement.« (Ring Petersen 2019, S. 367)

Auf eine solche Perspektive – Migration als Mitte und Ausgangspunkt der Betrachtung zu nehmen, wie Hiwa K es in seinen künstlerischen Arbeiten macht – werde ich im Verlauf meiner Analyse genauer eingehen und dabei die verschiebenden Wirkungen auf epistemologische Ordnungen genauer beschreiben. Dabei werde ich im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K die Tatsache hervorheben, dass historiografische Prozesse keinen Objektivitätsanspruch an sich stellen können, sondern an eine Perspektive gebunden sind, und erörtern, wie sich Subjektivität als Faktor für geschichtliche Erkenntnis in die Narrativität von Historie einschreibt.

KONTEXT ZU PETRIT HALILAJ: *LIBERATING HISTORIES* UND *HAUNTING*

Während es mir im Zuge meiner Analyse der Arbeiten von Hiwa K darum gehen wird, daran mitzuwirken, eingespielte Realitäten in Asylaufnahmeverfahren aus der konzeptuellen Perspektive der Postmigration zu dekonstruieren und dabei Migration aus ihrer Sonderrolle im Diskurs zu befreien, wird es mir in der Betrachtung der Arbeiten von Petrit Halilaj um einen anderen Aspekt einer »befreienden«

Geschichtspraxis gehen, nämlich eine unterdrückte Vergangenheit aus dem Museum des Kosovo im langjährigen ethnisch-politisch belasteten Konflikt im Kosovo zu erzählen. Hierfür werden für meine Analyse der Arbeiten von Petrit Halilaj im Besonderen der von den Geschichtswissenschaftler*innen Claire Norton und Mark Donnelly diskutierte Fokus der *Liberating Histories* sowie das von der Soziologin Avery Gordon diskursivierte Konzept des *Haunting* von Geschichte relevant werden.

Liberating Histories stellt für Norton und Donnelly einen Versuch dar, zu untersuchen, wie historische Praktiken gegenwärtige Bemühungen zur Bewältigung sozialer und politischer Probleme unterstützen können. Das Konzept lässt sich in der von ihnen festgestellten, jüngsten ethischen Wende in der Geschichtstheorie situieren, welche zunehmend verschiedene Weisen des In-Beziehung-Setzens *mit* und der Auffassung bzw. Darstellung *von* Vergangenheit zulässt – Alternativen, welche die beiden Geschichtswissenschaftler*innen gestärkt und intensiviert wissen wollen (vgl. Norton/Donnelly 2019, S. 1–4). Dabei sehen sie trotz der »post-foundational, postmodern, or anti-representationalist critiques of the discipline« (ebd., S. 3) eine Notwendigkeit, diese kritischen Bemühungen fortzuführen, weil die akademische Geschichtsschreibung weiterhin von ihrer epistemologischen Überlegenheit ausgeht und daher einer anhaltenden Problematisierung ihrer Funktionsweisen bedarf:

»[...] it seems clear to us that historians regard their practices as being epistemologically superior to all other forms of past-talk. They act as if their practices give them some kind of partial or constrained access to a past reality. [...] They talk as if the ›historical perspective‹ was a form of supra-perspective, one that transcended all specificities of ideological preference and political value: in effect, not really a perspective at all.« (ebd., S. 4)

Nortons und Donnellys Anliegen ist es vielmehr, Platz für »›every-day‹ or ›vernacular‹ or other-disciplinary appropriations of the past« (ebd., S. 3) einzuräumen, um die darin angelegten Implikationen im Sinne eines historisch-aktivierenden Handlungsrahmens zu stärken: »We can always choose to read and narrate the past historically. But equally we should recognise that many other ways of engaging with and appropriating what has gone before are always available to us.« (ebd., S. 4)

Die beiden erachten es als wichtig die Geschichtswissenschaft nicht als alleinige und privilegierte (be-)schreibende bzw. erklärende Perspektive auf die Vergangenheit anzunehmen und aufrechtzuerhalten. *Liberating Histories* stellt daher unter anderem eine Aufforderung dar, den »collective sense of superiority« (ebd., S. 5) von

Historiker*innen als alleinige Geschichtsreferent*innen und -produzent*innen aufzugeben und die Arbeit etwa von Journalist*innen, Künstler*innen, Kurator*innen, Filmemacher*innen und Performer*innen hervorzuheben, die sich durch »practices of advocacy« (ebd., S. 8) auf die Vergangenheit beziehen und sie für Projekte nutzbar machen, die wiederum politische Positionen in ihren Augen offener artikulieren. Das damit verfolgte Anliegen einer »befreienden« Geschichte sehen Norton und Donnelly insbesondere auf folgende Weise sinnvoll aufgehoben:

»Instead, we need to recognise the potentially liberating effects of the ways that people summon the past for their own purposes, and to evaluate how they do so *in terms of political consequences* and not in relation to the norms of institutional historiography.« (ebd., S. 11, Hervorh. im Orig.)

Die angesprochenen Aspekte des Heraufbeschwörens von Vergangenheit und die »befreiende« Wirkung, die sich durch das Hervorholen, Offenlegen und Umarbeiten von einer prekären Geschichte ergeben kann, stellt einen geteilten Problemhorizont mit Avery Gordons Konzept des *Haunting* dar. Die Konfrontation mit unabgegoltenen, verdrängten Geschichten, die sie in ihrem Konzept entwickelt, soll dabei ebenfalls auf eine Politisierung hinaus, indem die in der Geschichte innewohnenden Formen von sozialer Gewalt herausgelöst und bearbeitet werden. Die unheimlichen Heimsuchungen aus der Geschichte, die Gordon als *ghostly matters* bezeichnet und die die ungelöste soziale Gewalt in der Gegenwart umherspuken lassen, beschreibt sie als furchteinflößende Erfahrung und führt weiter aus:

»It [haunting] always registers the harm inflicted or the loss sustained by a social violence done in the past or in the present. But haunting, unlike trauma, is distinctive for producing a something-to-be-done.« (Gordon 2008, S. xvi)

Die im *something-to-be-done* angelegte Agency, die fordert – innerhalb einer gegenwärtigen Problemlage, welche sich aus einer vergangenen Erfahrung stellt –, alternative Denkräume zu installieren und einen Echoraum für Widerstände herzustellen, wird als künstlerisches Anliegen der Arbeiten von Petrit Halilaj in meiner Beschäftigung von Bedeutung werden.

Wenn *ghostly matters* im Sinne Gordons als soziale und emotionale Einschreibungen der Geschichte verstanden werden können, die Subjekte bewohnen und zu bestimmten Momenten auftauchen, dann können diese Heimsuchungen nicht nur als unheimlich gedeutet werden, sondern bestenfalls auch zu befreienden Effekten führen.

Gordon schreibt zu den Heimsuchungen der Gespenster weiter: »[...] ghosts appear when the trouble they represent and symptomize is no longer being contained or repressed or blocked from view« (ebd.). Auf die Momente der Deblockierung bzw. Öffnung einer verstellten Sicht wird es innerhalb der Arbeiten von Petrit Halilaj auf verschiedenen Ebenen ankommen. Dabei werde ich in meiner Analyse darauf eingehen, welches unheimliche Band mit der Geschichte Petrit Halilaj in seinen Arbeiten herzustellen vermag, welche Teile einer klärungsbedürftigen Geschichte er verhandelt, welche ungehörten Stimmen er dabei freilässt und auf welche Weise er in gewaltvolle Bestandteile der Geschichte transformierend eingreift. Hierbei werde ich beleuchten, inwiefern Petrit Halilajs Arbeiten im Sinne Gordons auch als ein Versuch gedeutet werden können, »to imagine beyond the limits of what is already understandable« (ebd., S. 195), und damit auch etwas potenziell Ermächtigendes gegenüber einer prekären Geschichte entwickeln.

›ANACHRONISCHE‹
INTERVENTIONEN IN
DIE WAHRNEHMUNG
VON MIGRATION UND
KRIEG – DIE VIDEO-
ARBEITEN *VIEW FROM
ABOVE* (2017) UND
*PRE-IMAGE (BLIND AS
THE MOTHER TONGUE)*
(2017) VON HIWA K

Die documenta 14 (2017), die ich an beiden Austragungsorten, Athen und Kassel, besuchte, hinterließ bei mir einen bleibenden Eindruck. Trotz der für den kunsttouristischen Großanlass typischen Gedrängtheit des Publikums bei gleichzeitiger Diversität künstlerischer Arbeiten, schaffte es die Ausstellung durch wiederaufgreifende Bezüge nicht nur Verflechtungen zwischen den unterschiedlichen Orten und Zeiten herzustellen, sondern insbesondere durch die Vielfalt partikularer künstlerischer Perspektiven ganz konkrete historische und gegenwärtige Verbindungen ins Zentrum zu rücken und mich als Besucherin in aktuell drängende Fragen im Zeichen globaler Migration und anhaltender kriegerischer Konflikte zu verwickeln und die Beschäftigung damit ins eigene Leben auszudehnen. Eine solche künstlerische Position, die diesen Effekt auf mich hatte und einen Beitrag zu aktuellen globalen Verhandlungen im Kontext von fluchtbedingter Migration und Krieg leistet, ist diejenige des Künstlers Hiwa K, der mit mehreren Arbeiten an der documenta 14 vertreten war. In diesem Kapitel werde ich zwei künstlerische Arbeiten akzentuieren: einerseits in einer detaillierten Betrachtung die Videoarbeit *View from Above* (2017), die den Hauptgegenstand dieses Kapitels bildet, und andererseits in einer eher cursorischen Betrachtung die Videoarbeit *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* (2017), die als Schnittstellenarbeit zur ersten aufgegriffen und mit ihr verflochten betrachtet wird. Hierbei möchte ich mich als eine *nahsichtige*¹ Betrachterin mit einem kunst- und kulturwissenschaftlich geschulten Blick begreifen, die ein geschichtspolitisch engagiertes Beharrungsvermögen auf die Unabschließbarkeit von Erinnerungsoperationen als wesentlich für ihre Arbeit an *Re-Visioning Histories* erachtet.

Die beiden Arbeiten von Hiwa K fokussieren im Besonderen das Thema Flucht und machen etwas über die Wahrnehmung von Migration und Krieg sichtbar, das ich im Folgenden in ein interaktives Verhältnis mit theoretischen Konzepten bringen möchte. Die Kunst-, Medien- und Filmwissenschaftlerin Marie-Hélène Gutberlet und die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sissy Helff stellen in ihrem Band *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs* fest, »dass sich Migration als gestaltete Wahrnehmung materialisiert« (Gutberlet/Helff 2011, S. 13). Dazu gehört das visuelle Feld, in welchem insbesondere durch Bilder Migration »formatiert« sowie »gesellschaftlich, politisch, rechtlich und polizeilich verhandelt wird« (Heidenreich 2015, S. 113), so die Medienkulturwissenschaftlerin Nanna Heidenreich.² Mediale Konstruktionen der täglichen Berichterstattung, die im Zusammenhang mit Flucht und Konzepten

- 1 Siehe Kapitel: Partikulare Sichtweise Migration durch Bilder vgl. die Ausführungen von Nanna Heidenreich (2006, in *close reading*, S. 35 ff. S. 18; 2015, S. 119) und Brigitta Kuster (2007, S. 187) in ihren Publikationen.
- 2 Zur Verwendung des Begriffs der »Formatierung« von fluchtbedingter

illegalisierter Migration stehen,³ wie sie beispielsweise 2015 am Höhepunkt der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa beobachtet werden konnte,⁴ können, mit der Künstlerin und Kulturtheoretikerin Brigitta Kuster gesprochen, »im Sinne einer gesellschaftlichen Konstruktionsleistung als konstitutive Teile des europäischen Migrationsregimes« (Kuster 2007, S. 187) begriffen werden. Denn bei diesen medialen Erzeugnissen handelt es sich nicht lediglich um Darstellungen respektive um »Repräsentationen einer ihnen selbst äußerlichen Realität [...], sondern um ihre je spezifischen Reartikulationen von ›Migration‹« (ebd.). Gleichzeitig sind es, wie durch Gutberlet und Helff an anderer Stelle ausgeführt wird, meist »Menschen mit festem Wohnsitz und sicherer Arbeit in Ämtern, Kommissionen und Institutionen wissenschaftlicher sowie staatlicher Art« (Gutberlet/Helff 2011, S. 11), die über Migration berichten und sie verwalten. Damit verbunden können sich systemische asylpolitische Ausgrenzungspraktiken vollziehen, wie sie auch von Hiwa K in seiner Arbeit *View from Above* thematisiert werden.

Die hier vorliegende Betrachtung zu den künstlerischen Arbeiten von Hiwa K, in denen der Künstler auf unterschiedliche Weise das Thema der erzwungenen Migration respektive der politisch bedingten Flucht behandelt, ist unweigerlich mit dem von Gutberlet und Helff konstatierten, machtvollen Prozess einer Bedeutungsproduktion zu Migration und ihrer Geschichte(n) verschlungen. In dieser Auseinandersetzung geht es mir darum, im eigenen Schreiben ein von Gutberlet und Helff angesprochenes, institutionalisiert-urteilendes und dabei nüchtern-distanziertes Verhältnis zu den konkreten Erfahrungen von erzwungener Migration zu verlassen, um in der Betrachtung nicht an ihren systemischen Fixierungen mitzuwirken, wie es in Verfahren der Kontrolle, Registrierung, Identifizierung, (Um-)Platzierung bis hin zur Ausweisung von Migrant*innen durch Angestellte in Institutionen des Asylwesens vorgenommen wird. Umgekehrt wird es insbesondere das Ziel meiner Auseinandersetzung sein, vorherrschende, politisch-strukturell vereinheitlichte Fixierungsverhältnisse, wie sie Hiwa K in der Arbeit *View from Above* am Beispiel der administrativ-bürokratischen

3 Nanna Heidenreich führt in ihrem Aufsatz »Die Kunst der Migrationen« den Tagungsband *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics* (Bischoff/Falk/Kafehsy 2010) an, in dem die Frage angegangen wird, wie Bilder von Migration Vorstellungen von Illegalisierung hervorbringen und damit von den Autor*innen als eine soziale Produktionspraxis begriffen werden (vgl. Heidenreich 2013, S. 219).

4 Im Bericht »The Refugee Crisis through Statistics. A compilation for politicians, journalists and other concerned

citizens« der European Stability Initiative werden die Asylanträge nach den 28 Mitgliedsstaaten der EU differenziert. Insgesamt lag die Anzahl der Anträge im Jahr 2014 bei einer Höhe von 627'780 Personen. Im Jahr 2015 wurden 1'323'465 Anträge gezählt, davon 476'620 alleine im documenta-14-Austragungsland Deutschland, das damit das Land mit den meisten Anträgen im EU-Raum darstellt, und 13'205 Asylanträge in Griechenland, dem zweiten Austragungsland der documenta 14 (vgl. European Stability Initiative 2017, S. 24).

Einteilung von Kriegsgebieten in ›sichere‹ und ›unsichere‹ Zonen durch die Asylbehörde aufdeckt, zu verhandeln und durch hinzugezogene theoretische Bezüge und Überlegungen diskursiv zu stärken.

Durch die methodische Anlage, sich anhand eines *close readings* den künstlerischen Arbeiten von Hiwa K anzunähern, soll die Art und Weise, wie die Arbeiten eine Migrationserfahrung thematisieren und näherbringen, kritisch nachvollzogen und für eine Reduktion des Distanzverhältnisses genutzt werden – im Wissen darum, dass meine Analyse der künstlerischen Arbeiten ein Schreiben *über* die Situation erzwungener Migration beinhaltet, was nicht unproblematisch ist, da diese Erfahrung nicht selbst gemacht wurde und einer solchen persönlichen Erfahrung damit zwangsläufig fernbleibt. So stellt Heidenreich notwendigerweise fest, dass das »Einnehmen einer ›Perspektive der Migration‹ [...] nicht deckungsgleich mit den Sichtweisen der je einzelnen Migrantinnen und Migranten« (Heidenreich 2013, S. 217) sein kann. Vielmehr will sie unter einer solchen Perspektivierung »Migration als soziale Bewegung« (ebd.) verstanden wissen, welche sowohl die Bilder, »die mit den Bewegungen der Migration zirkulieren, die sie begleiten, die sie zeigen, oder aber auch verbergen« (ebd., S. 218), in den Blick nimmt und gleichzeitig ein »Nachdenken über Migration, die theoretische Reflexion, auch mithilfe von Bildern« (ebd.) betreibt.⁵ Es bleiben in meiner Praxis des Schreibens »Techniken der Distanznahme« (Adorf 2008, S. 116)⁶ notwendig, um

5 Nanna Heidenreich führt zum Kontext »Migration als soziale Bewegung« andernorts Folgendes aus: »Die Bewegungen der Migration – als soziale Bewegung erst genommen – stellen nationalstaatlich fundierte Konzepte, wie das der Staatsbürgerschaft, grundlegend infrage, und damit die Verfasstheit des ›politischen Körpers‹ als solchem. Die Herausforderung bezieht sich aber eben nicht nur auf Repräsentation im Sinne (politischer) Vertretung, sondern auch auf den zweiten Wortsinn von Repräsentation, also auf Darstellung. Die sogenannte illegalisierte Migration beispielsweise stellt Vorstellungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zur Verhandlung. Sichtbarmachungsstrategien dienen in der Regel der Kontrolle und Begrenzung von Migration, wie besonders in den Anti-Trafficking-Kampagnen deutlich wird, die unter dem Signum ›Vermeidung von Zwangsprostitution‹ der Migrationsbegrenzung bzw. -verhinderung dienlich sind.« (Heidenreich 2013, S. 223–224)

6 Ich borge mir an dieser Stelle die Formulierung »Techniken der Distanznahme« der Kunstwissenschaftlerin

Sigrid Adorf, die in ihrer Publikation *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre* den Subjektstatus innerhalb der Videoarbeiten von Martha Rosler reflektiert. Sie hebt anhand dieser künstlerischen Position den repräsentationskritischen Anspruch hervor, welchen sie auch in den Arbeiten von anderen Künstler*innen der 1970er Jahre formuliert findet. Roslers Einbezug autobiografischer Züge privater Erinnerungsarbeit, in ihren Erzählungen also »mittendrin« zu stehen, bei gleichzeitiger Verwendung von Techniken der Selbstdistanzierung, sind gemäß Adorf, die sich hierbei insbesondere auf den Philosophen Roland Barthes und die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Schade stützt, wesentliche Voraussetzungen, um das Persönliche als etwas Politisches denken zu können (vgl. Adorf 2008, S. 113–121). Ein changierendes Nähe-Distanz-Verhältnis ist in den beiden Arbeiten von Hiwa K ein relevantes Mittel, mit dem der Künstler aus einer persönlichen Position heraus das Politische adressiert.

die Verfasstheit von alltäglichen, vermeintlichen Gewissheiten erkennen zu können und um das Konzept illegalisierter Migration und eine damit verknüpfte Teilhabe an Zuschreibungen zu entlarven und zu problematisieren. Auch die künstlerische Arbeit *View from Above* gewinnt ihre kritischen Impulse aus einem Nähe-Distanz-Verhältnis heraus. Denn sie ist, wie ich später ausführen werde, selbst in einem Wechselverhältnis angelegt, welches die persönliche Geschichte einer Person, die mit dem Kürzel ›M‹ vorgestellt wird, in eine allgemeine Erzählung über Vorgänge im Asylwesen eingebettet. Dadurch und durch den gleichzeitigen visuellen Bruch, den die Arbeit herstellt, ist in ihr bereits ein changierendes Verhältnis angelegt, das immer wieder damit beschäftigt ist, »[m]ittendrin für Abstand [zu] sorgen« (ebd.).

Gemäß dem Medien- und Kulturwissenschaftler Sven Seibel zielt »[e]ine Strategie, die Möglichkeiten des Erscheinens von Migrant*innen und ihrer Vernehmbarkeit zu verschieben« (Seibel 2019, S. 57), darauf, »Verletzbarkeit jenseits von Viktimisierung in Stellung zu bringen« (ebd.). Doch wie kann eine solche kritische künstlerische Praxis aussehen? Wie kann eine künstlerische Arbeit wie *View from Above* einen Raum schaffen, durch den uns im Sinne der Philosophin Judith Butler der*die ›Andere‹ in seiner*ihrer Lebenssituation zu berühren vermag, betroffen macht bzw. die Sache des*r ›Anderen‹ moralisch zur eigenen Sache werden kann (vgl. von Mohrmann/Rebentisch/von Redecker zu Butler 2009, S. 9),⁷ ohne ihn*sie in einer Opferrolle zu fixieren? Im Verlauf dieses Themenkapitels wird es mir erstens um die Frage gehen, mit welchen erzählerischen Mitteln und Bildern Hiwa K operiert und dabei um eine andere, selbstermächtigende »Vernehmbarkeit« (Seibel 2019, S. 57) von Migration und ihren Folgen ringt. Zweitens wird die Frage behandelt, welche Perspektive auf Migration Hiwa Ks Arbeiten einnehmen und wie sie in bestehende Wahrnehmungspolitiken, die von Medien, aber auch konkreten Institutionen wie Asylbehörden hergestellt werden, zu intervenieren vermögen. Diese Fragen zielen darauf, zu untersuchen, zu welchen geschichtsbildenden Umkehrungen und Verschiebungen die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K beitragen können.

Die erste Frage nach einer anderen Vernehmbarkeit von Migration ist verbunden mit meinem eigenen Wunsch, an einer Unterbrechung der häufig wenigdimensionalen Perspektive auf Migration mitzuwirken, wie sie häufig etwa in Medien der täglichen Berichterstattung

7 Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker beziehen sich in ihrer Aussage auf Judith Butlers Kritik an der Vereinnahmung des Blicks in der Kriegsberichterstattung und wie dieser die Wahrnehmung auf die*den ›Andere*n‹ steuert. Butlers Anliegen ist es vielmehr, diese Vereinnahmung kenntlich

zu machen, die Rahmen kritisch zu beleuchten und so eine andere Nähe zum Abgebildeten entstehen zu lassen. (vgl. Mohrmann/Rebentisch/von Redecker zu Butler 2009, S. 7–10)

nachzuverfolgen ist. Dabei scheint es mir wichtig, mich von der anhaltenden Verbreitung beharrlicher Bildthemen im Zusammenhang von fluchtbedingter Migration, die dominierende Betrachtungsweisen mit sich bringen, zu entfernen und in meinem analytischen Schreiben dasjenige zu verstärken, was in den Arbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* bereits angelegt ist – nämlich dominanten Einschreibungen dekonstruierend entgegenzuarbeiten.

Bezogen auf bestimmte Beharrlichkeiten von Bildthemen fluchtbedingter Migration kann mit Heidenreich festgehalten werden, dass es eine exploitative Inszenierung von Migrant*innen gibt:

»[D]ie zahlreichen Bilder der Boote, Todesopfer und bildlich auf das nackte Leben reduzierten Überlebenden der Passage über das Mittelmeer und den Atlantik [...] sind nicht die Ausnahme, sondern im Fotojournalismus, in Dokumentationen, in »Aufklärungs«-Kampagnen und Filmen (in allen Formaten) ein präserter Topos [...].« (Heidenreich 2006, S. 18)

Die auffallende Präsenz solcher Motive durchzog insbesondere während der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa in den Jahren 2015/2016 die Bildwelt der Gegenwart. Bei diesen Medientopoi der Migration handelt es sich um keine Ausnahmen, sondern eher um die Regel, was solche Bilder durch ihre starke mediale Verbreitung in das kollektive Bildgedächtnis und das »kulturelle Bildrepertoire« (Silverman 1997, S. 58) einbrennen lässt.

Die documenta 14 beschäftigte sich unter anderem mit der andauernden humanitären Katastrophe von kriegsbedingter Flucht und wählte hierfür neben Kassel den Austragungsort Athen. Für die Ausstellung waren die teilnehmenden Künstler*innen eingeladen, »ihre Arbeiten innerhalb der Dynamik zwischen den beiden Städten zu konzipieren und zu produzieren« (Pressenewsletter documenta 14 2014). Auf das Verhältnis der beiden Städte zu den Themenstellungen der Großausstellung documenta werde ich am Beispiel von Hiwa Ks Videoinstallationen *View from Above* (ausgestellt in Kassel) und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* (ausgestellt in Athen) im späteren Verlauf dieses Themenkapitels näher eingehen.

Die zweite Frage, nämlich danach, auf welche Art und Weise diese künstlerischen Arbeiten in bestehende Wahrnehmungspolitiken zu intervenieren vermag, ist eine mehrfach orientierte. Wie eingangs betont, ist Wahrnehmung gestaltet und wird zugleich durch »kulturelle[...], soziale[...] und politische[...] Deutungsmuster[...] beeinflusst« (Mohrman/Rebentisch/von Redecker 2009, S. 9). In diesem Zusammenhang wird es mir um die Untersuchung der künstlerisch-ästhetischen Mittel gehen, die Hiwa K zum Einsatz bringt, mit denen

ich die soeben angesprochenen, dominierenden Betrachtungsweisen im Kontext von Migration als unterbrochen und verschoben erachte. Dieses Themenkapitel wird sich daher im Speziellen auch um die von Hiwa K verwendete Bildlichkeit drehen, die eine dominierende Abbildungsweise aufgreift, um sie dann zu unterbrechen: nämlich die Konvention, die durch die Entwicklung bestimmter Technologien, wie beispielsweise durch den Einsatz der Luftaufklärungskamera, Kriegsschauplätze im 20. Jahrhundert visualisiert wurden und welche Veränderungen in der medialen Betrachtung von Krieg und dessen Konstituierung als Anschauungsraum dies nach sich zog. Mit dieser zweiten Perspektive meine ich im Besonderen die Darstellungskonventionen von Krieg aus der Luftperspektive, welche im Ersten und Zweiten Weltkrieg entstanden sind, deren Bildprogramm fortgetragen wurde und die, wie ich näher erörtern werde, einen dominierenden Blick über das Dargestellte herstellen und in diesem Sinn Krieg zu einem ›Schauplatz‹ gemacht haben. Es wird im Zusammenhang der näheren Betrachtung der künstlerischen Arbeit *View from Above* von Hiwa K um das »Nachleben der Bilder« (Didi-Huberman 2010, S. 11)⁸ gehen und um die Fragen, welche Modi der Darstellung von Kriegsschauplätzen sich etabliert haben und wie die Chiffren solcher historischer Bilder in neuen Kontexten der Bildproduktion, wie der künstlerischen Arbeit von Hiwa K, zum Teil wiederholt, im Besonderen jedoch transformiert werden. In dieser Auseinandersetzung nähert sich meine Analyse der künstlerischen Arbeit deshalb der visuellen Bezugnahme zu solchen historischen Bildern an und untersucht Hiwa Ks (de-)konstruierenden Umgang mit einem solchen, in Luftaufnahmen hergestellten, dominierenden Blick. Dabei geht das Kapitel der Frage nach, auf welche Weise in *View from Above* durch das Zusammenbringen und Überlagern zweier historischer Kontexte eine Intervention in die genannten Formatierungen und Beharrlichkeiten von Betrachtungsweisen auf Migration und Krieg vorgenommen wird. Der historische Kontext, wie Krieg zum Anschauungsraum wurde, den ich hierfür detailliert ausführen werde, beschreibt zugleich mein eigenes kunstwissenschaftliches Anliegen, den theoretischen Rahmen hierzu zu intensivieren und mit meinen weiteren historisch und kulturalistisch kontextualisierenden Ausführungen die in der künstlerischen Arbeit unternommene Intervention in Wahrnehmungspolitiken zu vertiefen. Eine solche Betrachtungsweise verstehe ich als eine politische Lektüre der Arbeit, die sich in einem kritisch erweiternden Sinn an einer solchen Intervention beteiligen möchte.

8 Auf den Kontext der Begrifflichkeit »Nachleben der Bilder« wird erläuternd eingegangen, siehe Kapitel: Das Kassler Trümmermodell des Zweiten Weltkriegs

als eine ›entlehene‹ Erinnerung des Verlusts, S. 105 ff.

Die vorliegende Betrachtung stellt einen Versuch dar, bestimmte Aktivierungen zu greifen zu bekommen, die von den künstlerischen Arbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* ausgehen und die einen anderen Möglichkeitsraum für eine ›empathische‹ Sinnggebung von Geschichte(n) eröffnen. Solche Aktivierungen waren in die Ausstellungszusammenhänge der documenta 14 eingeschrieben und gingen mich als Betrachterin affizierend an – im Sinne, dass sie zu einer ethisch-moralisch⁹ eigenen Verhandlungssache wurden. Es geht mir in der Folge also auch um das Aufeinandertreffen einer Betrachter*innenperspektive in einem ganz bestimmten Kontext, nämlich der documenta 14, deren Rolle für die Arbeiten noch genauer zu untersuchen sein wird, mit einer künstlerischen Setzung, die an einem visuellen Feld teilhat, dessen Verhältnisse verhandelt und zugleich mitformt.

9 Mit der begrifflichen Verbindung ›ethisch-moralisch‹ greife ich einerseits die bei Judith Butler formulierte Fähigkeit auf, sich durch Erfahrungen anderer Menschen ›moralisch‹ berühren zu lassen (vgl. Mohrmann/Rebentisch/von

Redecker zu Butler 2009, S. 9). Andererseits stelle ich der ›moralischen‹ Dimension die Eigenschaft ›ethisch‹ voran, um ihr so ein methodisch-reflexives Verständnis von menschlichen Handlungen hinzuzufügen.

VIEW FROM ABOVE AUF DER DOCUMENTA 14 – EINE ERSTE, FLÜCHTIGE BETRACHTUNG

Im Folgenden führe ich durch jene Räume im Stadtmuseum Kassel, in welchem ich die Videoinstallation *View from Above* als Besucherin der documenta 14 zu sehen bekam.¹⁰ Mit dieser einführenden Kurzbeschreibung möchte ich die Leser*innen auf eine flüchtige Erstbetrachtung der Arbeit mitnehmen und im Anschluss nacherzählend darlegen, in welchem Setting ich an die Arbeit gelangt bin. Diese methodische Anlage lässt die Darstellung gezwungenermaßen noch lückenhaft und auf der Interpretationsebene andeutend bleiben, insbesondere was die Schilderung der die Arbeit umgebenden kulturhistorischen Exponate der Dauerausstellung im Stadtmuseum Kassel angeht. Diese Lückenhaftigkeit hat den Zweck, gewisse Anlagen zum Verständnis der Arbeit, die in ihrem installativen Setting mit der Umgebung gegeben waren, nicht vorwegzunehmen. Denn konkrete, im Museum aufgegriffene (Bild-)Themen der Videoarbeit haben sich mir als Betrachterin bei der ersten Sichtung nicht gänzlich erschlossen, und diese Lücken in der Erstbetrachtung möchte ich für die Leser*innen mittransportieren. Erst im Weitergehen durch die Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassels fügten sich bestimmte Ortsbezüglichkeiten der Videoinstallation mit anderen Exponaten des Museums zusammen und ergaben ein größer angelegtes Netz zur erweiterten Deutung. Im späteren Verlauf der vertieften Analyse wird ein *close reading* unter Einbezug theoretischer Bezüge und diskursiver Überlegungen sowie von Quellen aus der Kunstkritik zu dieser Arbeit dazu dienen, sich weitere Kontexte zu erschließen, die mit der Arbeit angesprochen sind und mir als Betrachterin für das erweiterte Verständnis der Arbeit wichtig scheinen. Die Art und Weise, wie die Arbeit *View from Above* in der Ausstellung zu sehen gegeben wurde, hatte maßgeblichen Einfluss darauf, wie eine Geschichtserzählung und -erfahrung räumlich (anders) erfolgen kann, ebenso wie auf die Tatsache, dass die Bewegung der Rezipient*innen im Ausstellungsraum

10 Meine Rezeption und Lesart der Arbeit sind durch deren Inszenierung im Zusammenhang der Räumlichkeiten des Stadtmuseums Kassel während der documenta 14 maßgeblich bestimmt. Im weiteren Verlauf verwende ich die Bezeichnung »Videoinstallation«, wenn ich auf die räumliche Inszenierung von *View from Above* innerhalb der Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel abziele.

Die Bezeichnung »Videoarbeit« kommt zum Einsatz, wenn ich vom spezifischen Inhalt der künstlerischen Arbeit spreche. »Video« verwende ich, wenn ich von der nachträglichen, vom Ausstellungssetting losgelösten Sichtung über den eigenen Bildschirm rede und auf innerfilmische Zusammenhänge verweise.

eine zentrale Rolle bei der Deutungsarbeit einer künstlerischen Arbeit spielen kann.

Die Videoinstallation *View from Above* (Abb. 1) von Hiwa K befand sich während der documenta 14 im 2. Obergeschoss der Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel, gleich zu Beginn der Dauerausstellungssektion ›Krieg und Frieden‹, und war zwischen verschiedenen kulturhistorischen Exponaten und Medienstationen der Dauerausstellung situiert. Zu ihrer Linken war sie gesäumt von eingezogenen Wänden, die im Rahmen der Dauerausstellung eine Projektion historischer Fotografien Kassels aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts zeigten, und zu ihrer Rechten befand sich eine Displaystruktur unter dem Themenfokus ›Moderne Zeiten‹ mit einer eingebauten Frankfurter Küche, einem Kleidungsstück und weiteren Objekten aus dem Alltag dieser Zeit.

Aus dem Treppenhaus kommend, betrat ich das oberste Geschoss der Ausstellungsfläche und stieß unmittelbar auf die Videoinstallation, welche bereits die Aufmerksamkeit weiterer Besucher*innen gebündelt hatte. Die Videoinstallation konnte über einen großen Bildschirm und seitlich neben dem Bild platzierte Lautsprecher rezipiert werden. Obwohl insbesondere Videoarbeiten es in solch groß angelegten Ausstellungszusammenhängen, bei denen die Zeit der Besucher*innen häufig knapp bemessen ist, eher schwer haben, eine lange Verweildauer zu erzielen, so schien die Ausstellungssituation, die ich hier betrat, einen gegenteiligen Effekt zu haben. Mit mir blieben viele andere Besucher*innen eine ganze Weile in der Videoinstallation stehen bzw. sitzen. Dies mag unter anderem an der zugänglichen visuellen wie auch akustischen Erzählhaltung der Arbeit gelegen haben, denn sie operiert mit einer achtsamen Langsamkeit der Bilder und einer erzählerisch affizierenden Ich-Perspektive, die einem schnelllebigen documenta-Trubel entgegenwirken.

In der Arbeit sind eine visuelle und eine akustische Narration miteinander verzahnt, welche auf den ersten Blick zusammengehören scheinen, jedoch disruptive Momente beinhalten. Auf der Tonebene entwirft der Ich-Erzähler die Geschichte einer Fluchterfahrung: Er entfaltet die Geschichte der aus Kurdistan geflüchteten Person ›M‹, mit der der Erzähler ›K‹ (ebenfalls eine Person mit Fluchterfahrung) eine lange Zeit zusammengelebt hat und mit dessen Unterstützung ›M‹ sich die detaillierte Karte einer ihm zuvor unbekanntes Stadt einprägt. Aus dieser Stadt, die als sogenannte ›unsichere‹ Zone gilt, gibt Person ›M‹ einer europäischen Einwanderungsbehörde vor, geflüchtet zu sein, obwohl es nicht ihr Herkunftsort ist. So hofft sie die Einwanderungsbehörde davon zu überzeugen, ihr ein politisches Asyl zu gewähren, welches zuvor mehrfach in anderen Ländern Europas abgelehnt wurde, weil ›M‹ aus einer Stadt in Kurdistan/Nordirak stammt, die von diesen Behörden als sogenannte ›sichere‹ Zone eingestuft wird.



Abb. 1 Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9, documenta 14, 2017, Stadtmuseum Kassel (Ausstellungsansicht)

Man erfährt, dass der Blick von Person »M« aus der Vogelperspektive eintrainiert ist und sich mit dem Blick der Mitarbeitenden der Immigrationsbehörde deckt, welche die Stadt, da sie mit großer Wahrscheinlichkeit noch nie selbst dort gewesen sind, ebenfalls lediglich von einer Karte her kennen – also abstrahiert »von oben« und nicht von einer Bewegung innerhalb der Stadt.

Diese ruhig gesprochene Erzählung in englischer Sprache, die durch einen Akzent gefärbt ist und die man als Voiceover-Stimme hört, wird in der Arbeit auf der Bildebene mit Videoaufnahmen einer stark zerstörten Stadt verbunden. Die Kamera zeigt in langsamer Bewegung und aus der Luftperspektive die Überreste der Stadt (Abb. 2). Am Ende des Videos erfährt man aus der Voiceover-Erzählung, dass es der Person »M« durch die strategische Annahme einer anderen Identität – aus einer Stadt zu stammen, die in einer »unsicheren« Zone gelegen ist – schließlich doch gelingt, sich als Geflüchteter zu »qualifizieren« und ein politisches Asyl in einem europäischen Land zu erhalten.

Der Videoarbeit gelang es, mich als Betrachterin zu binden, sodass ich sie in voller Länge anschaute. Anschließend führte mich die Ausstellungsarchitektur in einen Teil der Dauerausstellung, der die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik anhand einzelner Objekte zeigte und den Weg Kassels in den Nationalsozialismus thematisierte. Schließlich gelangte ich an das sehr imposante und affizierende Modell der Trümmerlandschaft der kriegszerstörten Stadt Kassel im Mai 1945 (Abb. 3), das großformatig und in akribischer Genauigkeit die Zerstörungen nach den heftigen Kriegsbombardierungen abbildet. Das Modell ist in der Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel integriert. In dessen räumlicher Nähe war die Videoinstallation von Hiwa K während der documenta 14 untergebracht. Der Begriff Trümmermodell, den ich im Folgenden für dieses Modell Kassels verwende, bezeichnet die in vielen deutschen Städten entstandenen Modelle, die den Zerstörungszustand dieser Städte nach dem Zweiten Weltkrieg zeigen. Das Zusammentreffen mit dem Objekt ließ bei mir den Eindruck, es in der zuvor gesichteten Videoarbeit mit einem historisch korrelierenden Bild-Narrativ-Verhältnis zu tun zu haben, also dass die Erzählung aus der Ich-Perspektive mit Bildern aktueller Kriegszerstörung in Kurdistan verbunden ist, endgültig kollabieren und ich realisierte spätestens hier, dass eine aktuelle Fluchtgeschichte mit Bildmaterial einer geschichtlich sehr weit zurückliegenden Kriegssituation, nämlich Kassel im Zweiten Weltkrieg, verschränkt wurde.

In der Folge wird in meine Beschreibung und Analyse der Arbeit auch die nachträgliche private Sichtung des Videos mit einbezogen. Das folgende Kapitel richtet sein Augenmerk im Zusammenhang der Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K nun auf »entliehene« Erinnerungsspuren, die in einer zweifachen Perspektive betrachtet



Abb. 2 Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9 (Still)

Abb. 3 Trümmermodell Kassels nach dem Zweiten Weltkrieg, entstanden 1950er Jahre, Dauerausstellung Stadtmuseum Kassel, 2022 (Ausstellungsansicht)

werden – einerseits anhand der visuell »entliehenen« Erinnerungsspur des konkreten Objekts des Trümmermodells von Kassel, andererseits anhand der akustisch vernehmbaren, »entliehenen« Narration einer aus einer »unsicheren« Zone stammenden Person durch die Figur »M«. Dabei untersuche ich vertiefter, inwiefern das Trümmermodell Kassels dem Künstler für seine Videoinstallation als Gedächtnismedium und visuelle Suchformel dient, um kollektive Konditionen von Erinnerung abzurufen, und wie die Arbeit damit eine gegenwartsbezogene Erneuerung historischer Bilder von Krieg möglich macht. Zusätzlich betrachte ich, wie das visuelle Aufgreifen des Trümmermodells in Verzahnung mit der akustischen Erzählung der Geschichte von Person »M« zu einem Gemeinplatz für Projektionen sowohl realer als auch fiktiver Erinnerungsanteile wird und dabei die partikulare Perspektive von »M« eine veränderte Wahrnehmung von asylpolitischen Entscheidungsprozessen im Zusammenhang von fluchtbedingter Migration zulässt.

UNSAGBARES, UNSICHTBARES – EINE DOPPELT ›ENTLIEHENE‹ ERINNERUNG IN *VIEW FROM ABOVE*

Die Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll stellt fest, dass die »Konstitution und Zirkulation von Wissen und Versionen einer gemeinsamen Vergangenheit in sozialen und kulturellen Kontexten [...] erst durch Medien ermöglicht [werden]: durch mündliche Sprache, Buch, Fotografie und Internet etwa.« (Erll 2004, S. 4)¹¹ Sie führt weiter aus, dass »auf einer kollektiven Ebene [...] [das] Gedächtnis stets medial vermittelt [ist] bzw. [...] oftmals überhaupt erst medial konstituiert« (ebd.) wird. Medien können demgemäß die Welt zur Sprache bringen, sie visualisieren, sie denkbar und/oder erfahrbar machen. Als grundlegende Elemente zur Herausbildung von Vorstellungen und zum Austausch über die Vergangenheit konstituieren sie ein kollektives Gedächtnis und sind an der Herstellung von Geschichtsnarrativen und damit von Wissen beteiligt. Das von Hiwa K in seiner Videoarbeit *View from Above* verwendete Trümmermodell der zerstörten Stadt Kassel kann als ein solches Medium der Erinnerung betrachtet werden. Es ist eines der imposantesten Exponate bzw. »dramatischer Mittelpunkt« (Stadtmuseum Kassel 2019b) in der Ausstellungssektion ›Krieg und Frieden‹ der Dauerausstellung und gibt einen Zustand wieder, der sich bereits durch andere Medien wie Fotografien oder Filme über die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs in das kollektive Gedächtnis der Besucher*innen eingeschrieben hat.

Erll führt in ihrer Überblickspublikation *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* einen Protagonisten auf, der die Beschäftigung mit dem kollektiven Gedächtnis maßgeblich mitgeprägt hat: den Soziologen und Philosophen Maurice Halbwachs. In seinem Ansatz zum *mémoire collective* geht Halbwachs von einem Konzept des kollektiven Gedächtnisses aus, welches beschreibt, dass jede Erinnerung sozial mitgeprägt bzw. mitgeformt ist. Dabei geht es ihm, so beschreibt es Erll, vor allem um »die aktive, bewusste, konstruktive und Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Aneignung einer identitätsbezogenen Vergangenheit« (Erll 2017, S. 18). In einer kurzen Sequenz seines Textes über *La mémoire collective* (1950) führt Halbwachs ein Konzept von Erinnerung an, welches er zwar nicht weiter elaboriert, das jedoch als Fährte für meine Betrachtung der Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K fruchtbar erscheint – nämlich die ›entliehene

11 Astrid Erll hat im Gießener Sonderforschungsbereich ›Erinnerungskulturen‹ zur Konstruktivität von Medien bei der kollektiven Gedächtnisbildung

geforscht, vgl. ihre Publikationen in diesem Zusammenhang (Erll 2017; Erll/Nünning 2004; Erll 2002).

Erinnerung« (*mémoire empruntée*, Halbwachs 1997, S. 97). Zu diesem Konzept schreibt er, dass jeder Mensch mit einem Bestand historischer Erinnerungen ausgestattet sei, welche nicht nur ihm gehörten, weil sie durch Gespräche oder Lektüre erweitert werden. Dadurch setze sich der Bestand aus »entliehenen« Erinnerungen zusammen: »Je porte avec moi un bagage de souvenirs historiques, que je peux augmenter par la conversation ou par la lecture. Mais c'est là une mémoire empruntée et qui n'est pas la mienne.« (ebd.)¹²

Diese Vorstellung von »entliehener« Erinnerung, die von Halbwachs skizziert wird, wird an dieser Stelle aufgegriffen, um innerhalb der Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K verschiedene Bestandteile des kollektiven Erinnerns zu untersuchen, die »entliehenen« Ursprungs sind und sich innerhalb des Narrativs überlappen. Von Interesse werden für mich insbesondere die zwei »entliehenen« Erinnerungsspuren sein, die bereits kurz erwähnt wurden: das Trümmermodell der Stadt Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg, das der Künstler als visuelles Narrativ der Arbeit verwendet, und die Identität einer aus der »unsicheren« Zone eines Kriegsgebietes in Kurdistan/Nordirak stammenden Person, welche sich Person »M« mithilfe des Erzählers »K« aneignet, um ein Asyl in Europa zu erlangen. Deshalb ist in der Analyse der Arbeit *View from Above* von der doppelt »entliehenen« Erinnerung die Rede. Die zweite Erinnerungsspur, also die Annahme einer Geschichte einer asylsuchenden Person aus einer »unsicheren« Zone, die im Grunde genommen ebenso fiktiv ist wie die Geschichte von Person »M« und des Ich-Erzählers der Videoarbeit, erweist sich meines Erachtens als ein künstlerisches Verfahren, das Geschichte und Fiktion ganz bewusst sehr nah beieinander führt. Denn obwohl es sich um fiktive Charaktere handelt, so scheint es mir wichtig, vorab festzuhalten, dass die Arbeit darauf zielt, das Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen insofern anzusprechen, als diese Charaktere zu Kennzeichen real möglicher Ereignisse werden, welche sich derart oder ähnlich zu(ge)tragen (haben) können. Ich werde noch darauf zu sprechen kommen, wie die Art des Erzählens auf bestimmte Lücken von Geschichtsschreibung reagiert und dazu beiträgt, dass bestimmte

12 In der deutschen Übersetzung von Holde Lhoest-Offermann von 1967 lautet es folgendermaßen: »Ich trage einen Bestand historischer Erinnerungen in mir, den ich durch Unterhaltungen oder Lektüre bereichern kann. Dies jedoch ist ein entliehenes Gedächtnis und nicht das meine.« (Halbwachs 1967, S. 35–36) Obwohl diese Übersetzung den Begriff *mémoire* mit »Gedächtnis« übersetzt, verwende ich für meinen Zusammenhang der Analyse der künstlerischen Arbeit

View from Above von Hiwa K den Begriff der »Erinnerung«. Denn in meiner Auslegung geht es mir darum, den Aspekt einer konkreten Bezugnahme auf bestimmte Erinnerungen bzw. deren Vermittlungsmedien (wie z. B. das Trümmermodell) als Teile des Gedächtnisses zu betonen und nicht auf der Ebene des Gedächtnisses als einem allgemeinen Konzept zu argumentieren.

Geschichten nicht verstummen, sondern ausgesprochen und dadurch in der Zirkulation der ›großen‹ Geschichte verfügbar werden.¹³

Nachfolgend werde ich genauer betrachten, wie die Videoarbeit *View from Above* mit einem Gedächtnis operiert, das in der Lage ist, Erinnerungen an Ereignisse aufzunehmen, welche nicht selbst erlebt wurden, die jedoch durch Medien oder durch Geschichten anderer Personen zugänglich gemacht werden können. Dabei werde ich beleuchten, wie die Arbeit durch den Einsatz ›entliehener‹ Erinnerung demonstriert, dass das Gedächtnis sowohl aus realen Zeugnissen wie auch aus fiktiven Erinnerungsanteilen bestehen kann, welche in der künstlerischen Arbeit zu einer wahrscheinlichen bzw. plausiblen Geschichte collagiert werden. Hierbei frage ich anknüpfend an Susanne Leeb nach der »retrospektiven Injektion eines Möglichkeitssinns« (Leeb 2009, S. 35) in die Geschichte und wie die Arbeit einen anderen, durch Empathie gespeisten ›Möglichkeitssinn‹ eröffnet, um Geschichte in ihrer Verschiebbarkeit wahrzunehmen.

DAS KASSLER TRÜMMERMODELL DES ZWEITEN WELTKRIEGS ALS EINE ›ENTLIEHENE‹ ERINNERUNG DES VERLUSTS

»Bilder kommen nicht einfach irgendwo in der Geschichte zum Stillstand: sie wandern mit uns, begleiten uns – und manchmal überholen sie uns sogar. [...] Das bedeutet, dass der Ort dieser Bilder in Bezug auf Vergangenheit und Zukunft unbestimmt ist. Ihre kulturelle Präsenz wird zu einer Art ›virtueller‹ Dimension, in der die Bilder wie in einer suspendierten Belebtheit auftauchen, in der Lage, aktiv ihre Bedeutung neu zu bestimmen, den Betrachter wie einen Schock zu treffen oder unverhofft einen völlig anderen Weg in die Vergangenheit zu eröffnen.« (Elsaesser 2010, S. 107)¹⁴

Wahrnehmung unterliegt Historizitäten. Mit den damit verbundenen Zusammenhängen hat sich die kunst-, medien- und kulturwissenschaftliche Forschung unter dem theoretischen Rahmen der ›Bildwanderungen‹ bzw. ›Migration der Bilder‹ vielfältig beschäftigt. Hierbei rekurren die *Studien visueller Kultur* insbesondere auf Aby Warburgs *Mnemosyneatlas* – eine Sammlung von Bildmaterial

13 Siehe Kapitel: ›Migrantisches‹ Wissen, S. 179 ff.

14 Thomas Elsaesser bezieht sich in seiner Beschreibung auf den DDR-Film

Sterne (1959) von Konrad Wolf, der einen der frühen Filme darstellt, welcher sich mit der deutschen Verantwortung im Holocaust beschäftigt.

aus unterschiedlichen zeitlichen Epochen, in der er »Überlegungen zu Genese, Wirkungsweise und Tradierungswegen von Bildern« (Schade/Wenk 2011, S. 25) anstellte. In seiner langjährigen Suchbewegung beschäftigte er sich vor allem mit der Frage, wie Bildformulierungen aus historisch zurückliegenden Zeiten Menschen in anderen Zeiten affizieren sowie mit neuen Deutungen besetzt werden können (vgl. ebd., S. 134). Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman beschäftigte sich mit dieser nachträglichen Perspektive von Bildern und deren wiederkehrender Aktivierung in seiner Studie zu Warburg unter dem zentralen Motiv des »Nachlebens« einer visuellen Form:

»Zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte verschwunden, taucht sie [die überlebende Form] sehr viel später wieder auf, und das möglicherweise zu einer Zeit, da man dies nicht mehr erwartet, nachdem sie die Zeiten an den kaum definierten Rändern des »kollektiven Gedächtnisses« überdauert hat.« (Didi-Huberman 2010, S. 75)

Die Beschäftigung mit Warburgs ikonologischer Analysemethode und seiner Vorstellung vom Fortdauern vergangener Bilder in anderen Zeiten hat der neueren Forschung ein breites Arbeitsfeld mit achronologischen visuellen Bezugsnetzen eröffnet, die Bilder in dynamischen Zusammenhängen und Geflechten denken lassen.

Ein solches Nachleben kollektiver Bilder macht sich die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K zunutze. In ihren langsam abfahrenden Kamerabildern zeigt sie eine in Trümmern liegende Stadt (Abb. 4), deren Bildlichkeit an ein kollektives Bildgedächtnis appelliert, nämlich an die historischen Luftaufnahmen der Schwarz-Weiß-Fotografien (Abb. 5) von Zerstörungen aus Kriegszeiten wie dem Zweiten Weltkrieg oder an Berichte über zerbombte Städte, wie sie in den Wochenschauen veröffentlicht wurden. Ebenfalls lassen sich diese Bilder mit den in Deutschland zwischen 1946 und 1949 gedrehten sogenannten Trümmer- und Heimkehrerfilmen in Verbindung bringen (Abb. 6), deren teils inszenierte Ruinenlandschaften Schauplätze der Handlungen sind. Dass es sich in *View from Above* um ein Modell und keine reale Stadt handelt, die aus der Vogelperspektive aufgenommen ist, erkennt man nicht gleich auf den ersten Blick. Mit der Zeit wird dies jedoch ersichtlich, weil beispielsweise in der Draufsicht Fugen sichtbar werden, an denen die Einzelteile des Trümmermodells zusammengefügt sind (Abb. 7).

Bei den Aufnahmen handelt es sich nicht um irgendein Modell, sondern um das Trümmermodell von Kassel nach den Zerstörungen während 40 Luftangriffen im Zweiten Weltkrieg. Das Kassler Modell wurde ursprünglich für das Rathaus angefertigt (vgl. Puff 2010, S. 256), wo es nach einer ersten Ausstellungszeit eine Zeit lang in einem



- Abb. 4 Hiwa K, *View from Above*, 2017 (Still)
Abb. 5 Nach der Bombennacht vom 22. Oktober 1943 in Kassel,
Frankfurter Straße, 1943 (Fotografie)
Abb. 6 *Die Mörder sind unter uns*, 1946, Film (Still)



Abb. 7 Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9 (Still)

Abb. 8 Trümmermodell Kassels nach dem Zweiten Weltkrieg, entstanden 1950er Jahre, Dauerausstellung Stadtmuseum Kassel, 2016 (Ausstellungsansicht)

Abstellraum eingelagert wurde, bis es 1983 im Rahmen einer Ausstellung des Kassler Luftkriegs-Spezialisten Werner Dettmar wieder zugänglich gemacht wurde.¹⁵ Seit einer jüngsten Nachbearbeitung durch den Modellbauer und Restaurator Jan Hendrik Neumann wird das Modell seit 2016 wieder im Stadtmuseum Kassel gemeinsam mit weiteren Medienstationen und historischen Objekten ausgestellt. (vgl. Steinbach 2016) Dass Modelle nicht neutral sind, zeigt auch das Kassler Trümmermodell, das heute im Stadtmuseum Kassel beheimatet ist. Die genaue Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte des Modells ist aufgrund der mangelnden Quellenlage zum Teil schwierig nachzuzeichnen, weil es mehrfach zwischen verschiedenen Orten bewegt wurde. Das etwa zwölf Quadratmeter große Modell, aus Pappe, Sand und Gips, entstand in den 1950er Jahren durch den Kassler Modellbauer ›Steiner‹. Es wurde im Auftrag der Stadt Kassel gefertigt und zeigt die Innenstadt in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Mai 1945, welche von den schwersten Zerstörungen geprägt ist, von denen die Stadt in der Bombennacht vom 22. Oktober 1943 die heftigsten Angriffe erfuhr. (vgl. Pflüger-Scherb 2010) Solche Modelle wie das Kassler Trümmermodell sind in der frühen Nachkriegszeit auch in anderen deutschen Städten wie Frankfurt, Heilbronn, Münster oder Würzburg entstanden (vgl. Puff 2010).

Das von Hiwa K abgefilmte Trümmermodell ist eines der zentralen Ausstellungsstücke der Dauerausstellung des Kassler Stadtmuseums, in dessen Räumlichkeiten die Videoinstallation anlässlich der documenta 14 auf demselben Geschoss des Stadtmuseums, also integriert in die kulturhistorische Dauerausstellung, zu sehen war. In der aktuellen Präsentationsform im Stadtmuseum Kassel kann das Modell hinter Glas, ungefähr auf Bauchhöhe von Erwachsenen, frei im Raum stehend, aus der Seitenansicht betrachtet werden (Abb. 8). Diese Sichtweise weist den Betrachtenden eine erhöhte und gewissermaßen privilegierte Position zu. Sie können sich bewegen und sich an einer beliebigen Stelle positionieren, sich in eine Relation zum repräsentierten Raum begeben, diesen von oben als Ganzes überblicken oder einzelne Elemente des Ortes fokussieren und sie genauer mustern. Auch können sich die Betrachtenden beispielsweise bücken und das Modell stärker in der Horizontale betrachten. Im Folgenden wird es mir darum gehen, einzelne Aspekte des Kassler Modells zu betrachten und zu skizzieren, welche Einschreibungen in ihm vorhanden sind und durch die Wiederaufnahme in der Videoinstallation erinnert und mitverhandelt werden.

15 Anlässlich der Ausstellung erschien von Werner Dettmar die Publikation *Die Zerstörung Kassels im Oktober 1943. Eine Dokumentation* (1983).

Trümmer haben meist keinen eindeutig signifikanten Wert mehr und werden nach Zerstörungen in den meisten Fällen zügig entsorgt. Die Entsorgung kann hier auch metaphorisch verstanden werden, wenn man ›ent-sorgen‹ als ein Entledigen von Sorgen deutet. Im Zusammenhang von Krieg kann eine solche Auslegung ein Bedürfnis nach dem Beseitigen, Unsichtbarmachen, Vergessen traumatischer Erfahrungen formulieren. Wenn einzelne Trümmer in den Zustand einer fixierten Ruine übergehen, wie dies im Trümmermodell von Kassel geschehen ist, sind die einzelnen Trümmer stärker im Referenzfeld eines größeren Zerstörungsausmaßes eingebettet und können sich, wie man am Kassler Modell beobachten kann, zu einem visuell und physisch überdauernden Gedächtnis des Zerstörten entwickeln. Der Darstellungsfokus des Trümmermodells von Kassel, aber auch anderen Modellen deutscher Städte liegt vorwiegend auf dem urbanen Zentrum der Stadt. Oftmals waren tatsächlich die Stadtteile im Zentrum am schwersten von Bombardierungen betroffen. Dennoch akzentuiert solch ein Modell, insbesondere durch die Anwesenheit von Überresten hervortretender Gebäude wie Kirchen, den symbolischen Gehalt eines Stadtzentrums (vgl. Puff 2010, S. 264). Auch im Kassler Trümmermodell kann man beobachten, dass die Lutherkirche emporragt. Eine besonders auffällige Ästhetik des Modells, die in der Videoinstallation von Hiwa K zusätzlich durch das Einhüllen des Objekts in die Dunkelheit eines ansonsten entleert wirkenden Raumes pointiert wird, ist die monochrome, bräunliche Tonalität, die einerseits eine Referenz zu einer Bausubstanz wie Stein auf tut. Andererseits ruft die braune, rußige Farbigekeit der Trümmer ebenfalls die Referenz zu verbranntem Material auf, wie es Brände an Gebäuden hinterlassen können. Die Trümmerdarstellung im Kassler Trümmermodell ist von einem hohen Realitätsgrad und Detailreichtum bestimmt. Zwar kann der Wahrheitsgehalt, mit dem die verschiedenen Intensitäten der Zerstörung ausgearbeitet sind, von den Betrachtenden nicht wirklich nachgeprüft werden, denn Trümmer, als Überreste einer Zerstörung, weisen einen extremen Abstraktionsgrad gegenüber einem vorangegangenen Zustand oder dem konkreten Akt der Zerstörung auf. Dennoch erhebt eine solch real wirkende Anfertigung einen abbildend-dokumentarischen Anspruch, der die Dinge detailgetreu repräsentieren soll. Durch den Detaillierungsgrad der Ausarbeitung wirkt die Nachbildung der Zerstörungen erstaunlich realistisch. Auch ist der Objekttypus des Modells im Normalfall einer, der weniger zu einer Abstraktion denn zu einer Konkretisierung, überblickbaren Fassbarkeit und Repräsentation einer räumlichen Anlage beitragen soll.

Helmut Puff, der sich mit der Repräsentation von Zerstörungen anhand mehrerer Stadtmodelle im Nachkriegsdeutschland beschäftigt, schreibt Folgendes: »As visual discourse, they [the models]

promise to provide immediate access to events and experiences that seem to defy representation, translating large-scale destruction into an object.« (ebd., S. 255) Im Übersetzungsvorgang, den Puff hier anspricht – vom Zerstörten in Form von Trümmern, Schutt und Asche hin zu einem manifesten Objekt in Form eines Modells –, ist der Widerspruch enthalten, dass man es bei Trümmern in erster Linie mit einer Masse von Material zu tun hat, die nach der Zerstörung meist keiner weiteren Funktion mehr nachkommen (vgl. ebd.). Die Überreste durch die heftigen Bombardierungen in Europa während des Zweiten Weltkriegs wurden selten als erhaltenswert eingeschätzt. Der Rückbau von Kriegstrümmern geschah meist schnell, einzelne »hervorzuhebende« Ruinen wurden im Zerstörungszustand bewahrt oder zerstörte Bausubstanz (teilweise) rekonstruiert sowie mit Neubebauungen ergänzt (vgl. z. B. die Gedächtniskirche in Berlin). Vor allem Letztere wurden hinsichtlich ihres Authentizitäts- und Erinnerungsgehalts kritisch diskutiert, da sie an einer Unsichtbarmachung historischer Ereignisse mitwirken und somit Ruinen keinen großen Wert bei der Erinnerungsarbeit beimessen würden. (vgl. Arnold-de Simine 2007, S. 258–261) Wenn diese Trümmer, als Spuren von etwas Zerstörtem, in ein Modell überführt werden, dann werden sie plötzlich zu modellhaften Ruinen (»ruins as models«, Puff 2010, S. 253) gemacht, welche die Vorstellung eines Überdauerns in sich tragen. Diese Transformation von Trümmern in die Form modellhafter Ruinen zeigt in ihrer Darstellung als dreidimensionales Objekt nur noch das Resultat des Einsturzes von Bausubstanz, welches im Objekt als großflächige Trümmerlandschaft des Krieges fixiert wird. Puff hebt außerdem das irritierende Moment hervor, dass meist mehrjährige Arbeit in die Herstellung eines überdauernden modellhaften Objektes von einer Kriegszerstörungssituation investiert wird, die im Grunde genommen durch den Wiederaufbau nach dem Krieg als eine schnell vergängliche Situation betrachtet werden muss. Die Überführung einer impermanenten Zerstörungssituation nach dem Krieg in ein Modell hat demnach einen repräsentativen Anspruch bei der Visualisierung, Erinnerung sowie weiteren Wachhaltung und Erkundbarkeit der Zerstörungen einer Stadt. (vgl. ebd., S. 255–256)

Wie bereits angedeutet, verbinden sich in einem Modell wie dem Kassler Trümmermodell verschiedene Bildlichkeiten von einer zerstörten Stadt, die sich aus den Bereichen Architekturmodell, Kriegs- und Nachkriegsfotografie oder auch dem Medium Film speisen. So scheint es auch vor dem Hintergrund des medialen Zeitalters der Globalisierung, dass sich im Betrachten des Trümmermodells Kassels in der Videoinstallation von Hiwa K die historischen Bildreferenzen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund ihrer Verfügbarkeit immer mehr mit aktuellen Bildern von Zerstörungen in Kriegsregionen der heutigen Zeit vermengen, welche durch Nachrichtenmeldungen in

Fernseh-, Print- und insbesondere Online-Medien zirkulieren und ebenfalls in ein kollektives Bildgedächtnis Eingang finden. So formulierte bereits Benjamin das komplexe Verhältnis von Bildern und Geschichte folgendermaßen: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.« (Benjamin 1991d, S. 596)

Das Trümmermodell, wie dasjenige von Kassel, ist ein historisches Objekt, das gewissermaßen zur Konservierung einer Kriegszerstörung dienen soll, welche durch eine Nachbildung erfahrbar gemacht wird. In ihm sind damit die Zerstörungen, die im städtischen Bild der Nachkriegszeit verschwunden waren bzw. die nur noch indirekt und lediglich für historisch Eingeweihte durch die vielen, im heutigen Stadtbild ersetzten Neubauten sichtbar und nachvollziehbar sind, eingeschrieben. Gleichzeitig ist es auch genau diese Detailversessenheit des Modells, die eine traumatische Geschichte auf eine beruhigende Weise ›handhabbar‹ macht. Beim Modell handelt es sich um eine irreführende Belegführung über eine kriegerische Zerstörung, welche durch die dreidimensionale Erfahrbarkeit, die – verstärkt durch die räumliche Begrenzung der Vitrine, welche den Blick in einem gläsernen Kasten einfasst – ein Gefühl der Überblickbarkeit verschafft und etwas verstörend Befriedigendes in sich hat. Denn es handelt sich um ein Objekt, das in der verkleinerten Nachbildung etwas unauflösbar Verniedlichendes mit sich bringt, weil es durch seine Miniaturhaftigkeit die Realität einer Kriegsgeschichte samt ihrer Einzelschicksale entrückt. Obwohl das Trümmermodell als ein Medium der Erinnerung begriffen werden kann, so sind ihm auch seine Beschränkungen inhärent bzw. um es mit dem medienphilosophischen Ansatz Sybille Krämers zu beschreiben:

»Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erinnerens und Kommunizierens prägt. [...] ›Medialität‹ drückt aus, daß unser Weltverhältnis und damit alle unsere Aktivitäten und Erfahrungen mit welterschließender [...] Funktion geprägt sind von den Unterscheidungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen, und den Beschränkungen, die sie dabei auferlegen.« (Krämer 1998, S. 14–15)

Bestimmten Beschränkungen unterliegt auch das Trümmermodell Kassels, denn in seiner Funktion als Modell bleibt es – trotz seiner affizierenden Darstellungsqualität – in einer Abstraktion verhaftet. In der verbildlichenden Annäherung an den Zerstörungszustand, in dem sich Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg befunden hat, wirkt das Modell prophetisch und kann eine konkretere Kontextualisierung einzelner Kriegsschicksale nicht leisten. Es ist als Gedächtnismedium

zwar mit einer tiefgreifenden Zerstörung einer Stadt konnotiert, gleichzeitig entrückt es aber die Begreifbarkeit eines solchen Materials und lässt Fragen wie diese aufkommen: Was hat zu diesen Zerstörungen geführt? Wer ist dafür verantwortlich? Wie haben sich diese Zerstörungen zugetragen? Wer sind die Opfer? Die Trümmer im Modell lassen zwar komplexe Eindrücke wie etwa das Gefühl von Unheimlichkeit entstehen, gleichzeitig stellt das Format eines Modells einen gewissen distanzierten und analytischen Umgang mit dem Gegenstand der Kriegszerstörung her. Auch wenn eine solche großflächige Trümmerlandschaft zum Gedenken anstiften mag, bleibt sie dennoch hochgradig anonymisiert. Sie erstarrt im Modell zu einem Geschichtsbild, weil ihr kein lebendiges Gedächtnis mehr innewohnt.

Die Bildhaftigkeit der Trümmerlandschaft dient der Videoinstallation von Hiwa K als Bezugspunkt kollektiv geteilter Vorstellungen des Zerstörten, welche durch eine mediale Verbreitung im Bildgedächtnis verankert sind. Damit kommt in der Arbeit durch die »entlehene« visuelle Erinnerung des Kassler Trümmermodells ein Bildtopos zum Zug. Gemäß dem Sprachwissenschaftler Jörg Jost stellen Topoi

»geeignete sprachliche Mittel für Verfahren des Verständlichmachens dar. Als »Kollektivsymbole« können Topoi Teil einer auf Verständigung als kommunikativem Handlungsziel beabsichtigten Vermittlungstechnik sein, mit der sich innerhalb der Kommunikation eine gemeinsame Verständigungsbasis herstellen und der Übergang von Wissen in Information und Verstehen organisieren lässt.« (Jost 2007, S. 169)

Topoi, so Jost an anderer Stelle,

»evozieren [...] durch den Akt des Beispielgebens über das geteilte Wissen von etwas Assoziationen zu weiteren mit diesem geteilten Wissen zusammenhängenden Aspekten. Sie erweitern durch ihre Instantiierung [...] den Extensionsbereich dieser Instantiierungen und eröffnen dadurch Assoziationsräume, die Kohärenzstiftend wirken.« (ebd., 223)

Ähnlich zeigt es sich auch in der Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K, in der die visuelle Referenz einer Trümmerlandschaft einen Assoziationsraum für die akustische Erzählung bietet. Durch das topische Bild einer Trümmerlandschaft können kollektiv geteilte Vorstellungen des Zerstörten und die Konditionen sowie Konsequenzen damit verbundener, massiver, insbesondere auch emotionaler

Verluste aufgerufen und thematisiert werden. Das Trümmermodell als Medium der Erinnerung an die Zerstörungen Kassels im Zweiten Weltkrieg wird hier zu einem Gedächtnismedium des Verlusts.

Jost unterscheidet weiter zwei Arten von Topoi – formale und materiale. Er bezieht sich einerseits auf das von Aristoteles vorgelegte Verständnis vom formalen Topos als »unausgefüllte Leerform« (ebd., S. 184) oder »Suchformel« (ebd., S. 187) bzw. »Such-Instrument zum Auffinden möglicher Thesen in einem gegebenen Sachverhalt« (ebd.).¹⁶ Damit hat der formale Topos gewissermaßen einen »allgemeinen Charakter« (ebd., S. 184), der »seinen vielfältigen Gebrauch erst ermöglicht und der [...] »keinen Leerraum, sondern Komplexität« darstellt« (ebd.). Jost führt weiter aus, dass die »verschiedenen Anwendungs- und Interpretationsmöglichkeiten sowie die Interpretationsbedürftigkeit [...] [eine] wesentliche *Potentialität* für die produktive Nutzung des Topos« (ebd., Hervorh. im Orig.) darstellen können. Andererseits handelt es sich bei materialen Topoi im Unterschied dazu um »semantisch bereits ausgefüllt[e] und logisch determiniert[e]« (ebd.) Vorstellungen: »Kurzum, sie sind Stereotypen, Klischees [...]; sie sind die »Pictures in our heads«« (ebd., S. 184–185). Jost führt aus, dass der Begriff des »Gemeinplatzes«, der im heutigen Sprachgebrauch verwendet wird, vor allem dem Verständnis materialer Topoi nahekommt. Es handele sich bei den Gemeinplätzen um prädeterminierte Vorstellungen mit einer vorgeformten Bedeutung. (vgl. ebd., S. 189–190) Im Zusammenhang dieser Analyse weitet sich meine Verwendung des Begriffs des Topos von Josts behandelten sprachlichen Feldes auf die Dingwelt aus und auf die Frage, wie Dinge, wie das Modell der Trümmerlandschaft bzw. Bilder davon, ebenfalls als Topoi betrachtet werden können. So gibt es in der Videoinstallation von Hiwa K zwei Aspekte, die auf die beiden von Jost unterschiedenen Formen des Topos angewendet werden können:

Das Aufgreifen der Trümmerlandschaft von Kassel in der Videoinstallation kann als ein formaler Topos, also eine »Suchformel« im Sinne einer aristotelischen Topos-Konzeption betrachtet werden, denn Trümmer haben keine per se determinierte Bedeutung. Die Trümmerlandschaft Kassels, in das Trümmermodell überführt, wird von Hiwa K dabei als komplexe semantische Raumsituation genutzt, um eine andere, individuelle Geschichte im Zusammenhang mit einer Flucht aus der Region Kurdistan/Nordirak zu entfalten. Auf der Suche nach einer Visualisierung dieser Erfahrung vollzieht sich ab einem gewissen Moment jedoch ein Bruch, denn die durch das akustische Narrativ geweckten Bilder decken sich nicht mit den gezeigten

16 Vgl. hierzu ebenfalls das Kapitel »Aristoteles' logische und funktionale Topos-Konzeption« bei Jörg Jost (2007, S. 171–186).

Bildern der Kriegsregion aus dem Zweiten Weltkrieg. Eine mögliche These, die sich daraus ableiten lässt, ist, dass Kriegserfahrungen und damit verbundene Traumata sich vollständig verbalisieren noch genau abbilden lassen, da es sich um individuelle und tiefgreifend emotionale Erlebnisse handelt, die Brüche und Lücken beinhalten und sich nicht rationalisieren lassen. Das Modell der Trümmerlandschaft präsentiert sich insofern als eine Suchformel, die in ihrer bildhaften Darstellung und als visuelles Argument eine gewisse Verständigungsbasis zwischen unterschiedlichen Kriegsgeschichten herstellen möchte, welche die Arbeit jedoch nicht eindeutig ausdefiniert. Auch bei einer solchen Suchformel, die im wahrsten Sinne des Wortes medial mit einer suchenden, den Gegenstand abfahrenden Bewegung der Kamera in der Videoarbeit kenntlich wird, besteht die Gefahr, dass beim Veranschaulichen bestimmte dahinterliegende Sachverhalte verschleiert werden oder verloren gehen. Jost spricht im Zusammenhang der Topos-Konzepte von der »Komplexitätsreduktion« (vgl. ebd., S. 199). In der Tat rückt in Hiwa Ks Videoarbeit die Trümmerrealität im Nachkriegs-Kassel durch die bildökonomische Verwendung des Modells, auf dem eine andere Geschichte ausgebreitet wird, in den Hintergrund. Jedoch bleibt die Trümmerlandschaft in der Videoarbeit als Objekt in Form des Modells erkennbar und es wird für die aufmerksamen Betrachter*innen ersichtlich, dass es sich dabei um einen Modus der Repräsentation handelt und nicht um reale dokumentarische Aufnahmen. Dabei kann man immer wieder Brüche zum auditiv vermittelten Narrativ feststellen, wenn beispielsweise eine neogotische Kirche wie die Kassler Lutherkirche zu sehen ist, deren Architektur nicht dem Nordirak, sondern dem mitteleuropäischen Raum zuzuordnen ist (Abb. 9).

Den heute so ubiquitären Bildern kriegsbedingter Zerstörung wird hier durch die langsame Kamerafahrt und das Close-up eine fokussierte Achtsamkeit auf das abbildhafte Modell einer vergangenen Kriegssituation geschenkt, welche mit einer aktuellen Geschichte, resultierend aus einer Flucht vor Krieg in Kurdistan/Nordirak, verzahnt wird. Die Folgen einer traumatisierenden Asylverfahren werden in einem Moment der Gegenwart versucht fassbar zu machen. Dem zuträglich war das Ausstellungssetting, welches das kulturhistorische Objekt Trümmermodell mit der künstlerischen Arbeit auf dem gleichen Stockwerk der documenta 14 in ein Wechselspiel brachte. Puff schreibt Folgendes zum Blick, den Modelle hervorrufen:



Abb. 9 Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9 (Still)

»As motionless objects, scale models allow a variety of gazes: a quick glance here and there, a systematic scanning, a measured view. The viewer's is a privileged gaze in that it not only entails unrestrained visual control over space but also a dynamic relationship to space [...]« (Puff 2010, S. 256)

Verschiedenartige Blickwinkel werden auch in Hiwa Ks Videoarbeit eingenommen, jedoch sieht man das Modell nie als Ganzes – im Unterschied zur Ausstellungssituation des Trümmermodells, in der man als Betrachter*in vor der Vitrine stehen und den Blick über das Gesamtobjekt schweifen lassen kann. Die Kameraarbeit in *View from Above* unterscheidet sich auch dahingehend von der Ausstellungssituation, als dass sie eine andere Aktivierung des Modells vornimmt. Durch Mittel der Montage, verschiedene Blickwinkel, Zooms und Schnitte, die immer wieder Unterbrechungen einer Gesamtansicht herstellen, bricht die Arbeit einerseits mit der Vorstellung, einen gesamthaften Überblick über ein (Kriegs-)Gebiet geben zu können. Zugleich verschiebt die Videoarbeit den geografisch-historischen Kontext des Modells, weil über die Bilder nicht zwingend Kassel sichtbar wird, sondern die Stadt bzw. das Modell davon Mittel zum Zweck wird – »entliehen«, um Projektionsfläche für andere Erinnerungen zu sein. Kassel wird hier somit zu einer Kulisse für Erinnerungen von verschiedenen Kriegszerstörungen, die etwa aus Nachrichten, Büchern, Bildern und Filmen gespeist sind. Gleichzeitig eröffnet das »Entleihen« des Kassler Trümmermodells die Möglichkeit, in Anbindung an eine europäische Kriegsgeschichte aufzuzeigen, auf welche Weise die Biografie eines Geflüchteten nach der Ankunft in Europa durch asylpolitisch gewaltvolle Entscheide extrem dominiert ist. Darin liegt zugleich die Stärke sowie die Angreifbarkeit der Videoarbeit. Denn weder ist in ihr eine Kritik an der Verniedlichung von Geschichte durch die Modellhaftigkeit explizit angelegt, noch wird in der Arbeit ausgesprochen, um welchen konkreten Kriegskontext es sich auf der visuellen Ebene handelt. Damit ist in der Arbeit ein Risiko angelegt, in eine Entdifferenzierung abzuheben, geht es ihr doch eigentlich um das Gegenteil: die kritische Verhandlung von einer differenzierenden Sicht im machtvollen Feld der Asylpolitik, die im Narrativ der Voice-over-Erzählung zur Sprache gebracht wird – ein Zusammenhang, auf den ich zuvor eingegangen bin und aufgezeigt habe, auf welche Weise es der Arbeit sehr wohl gelingt, eine Kritik an aktueller, bürokratisch-verwaltender Asylpolitik des urteilenden Fernblicks zu üben und auf einen dominierenden Blick dekonstruierend einzuwirken.¹⁷

17 Siehe Kapitel: Krieg als Anschauungsraum, S. 128 ff.

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‹.

KRIEG ALS ANSCHAUUNGSRAUM

Wie der Titel der Arbeit, *View from Above*, bereits zu erkennen gibt, zeigt sie einen Blick aus der Vogelperspektive. Diese wird vor allem auf zwei unterschiedliche Weisen hergestellt und verwendet. Die Videoarbeit beginnt mit einer Draufsicht, die in langsamer Fahrt die Strukturen einer Stadt zeigt: Straßenverläufe, Quartierzonen, Landschaftsbereiche und einzelne Gebäude sind ersichtlich (Abb. 10). Große Teile der Stadt in dieser dunkel-monochromen, grafisch wirkenden Darstellung sehen zerstört aus, lediglich Silhouetten von Häusermauern sind auszumachen. Kleinere wolkenhafte Gebilde tauchen innerhalb des Bildes an verschiedenen Stellen auf und könnten als Bäume interpretiert werden, wobei die auf der Fläche verteilten Krater auch die Vermutung nahelegen, dass es sich hierbei auch um Detonationswolken handeln könnte, die in einem Moment des Stillstands festgehalten sind und für diese Verwüstung verantwortlich sind. Das Bild wirkt flach, das Abgebildete weit entfernt. Beim genaueren Hinschauen erkennt man, wie sich das Bild zum Rand hin verzerrt und es fast so aussieht, als würden die Gebäude auf dem Boden aufliegen. Und auch sonst erscheint das Dargestellte durch die schemenhafte Entleerung kahl bis abstrakt.

Eine zweite Aufnahmeeinstellung der Kamera, die sich ziemlich bald in die visuelle Narration hineinfügt, zeigt einen Blick auf die Stadt von schräg oben (Abb. 11), wodurch erst eine Dreidimensionalität des Abgebildeten vernehmbar ist und die wiederum den Kriegsschauplatz mit Voranschreiten des Videos als einen modellierten Schauplatz ersichtlich werden lässt. In einer ebenfalls sehr langsamen Kamerafahrt, die mit zusätzlichen Pausen und langen Kameraeinstellungen operiert, sieht man kaum noch erkennbare Häusersilhouetten und ausradierte Straßenzüge einer Stadt, welche in einen dunklen Hintergrund gehüllt ist. Die braune Tonalität der verbrannten steinernen Gebäudefragmente versetzt die Stadt in einen ausgestorbenen und verlassenem Zustand. Spuren von Lebendigem, außer in Form von Büschen oder umgeknickten Bäumen, gibt es auch in diesen Bildern keine.

Die Perspektive aus der Luft auf die Zerstörungen einer Stadt, die sich Hiwa K in dieser Videoarbeit zunutze macht, lässt sich an Blickwinkel anknüpfen, die sich insbesondere mit den im Ersten Weltkrieg entstandenen Krieglufbildern medial verbreiteten. Um eine solche aviatische Betrachtungsweise, die sich im Zusammenhang von Krieg und seiner Betrachtung entwickelte, soll es im Folgenden in einem kurzen historischen Rückblick gehen.



Abb.10–11 Hiwa K, *View from Above*, 2017 (Stills)

BLICK ›VON OBEN‹ – EIN ›NEUES SEHEN‹ VON KRIEGSZERSTÖRUNG

Während des Ersten Weltkriegs wurden Luftbilder anfänglich zu strategischen Zwecken eingesetzt, um feindliches Terrain zu sondieren.²² So wurden in dieser Zeit in vielen Staaten, die im Krieg involviert waren, spezialisierte Abteilungen für Luftbildauswertungen eingerichtet, was die technische Entwicklung dieser Luftaufklärungskameras (Abb. 12) weiter vorantrieb und die Industrie auch in diesem Entwicklungs- und Produktionssektor ankurbelte. Anfangs waren die Luftaufklärungskameras vor allem ein Hilfsinstrument und entstandene Aufklärungsbilder in Form von Vermessungsfotografien (Abb. 13–14) bedurften einer analytischen Nachbearbeitung durch die Militärs, um die Stellung und Befestigungsanlagen der Kriegsgegner*innen zu eruieren.

Die neue Technologie der Luftaufnahme transformierte dabei auch Sehweisen und Bildformulierungen. Der Kunstwissenschaftler Christoph Asendorf konstatiert:

»Mit dem Luftraum wurde ein neuer Erfahrungsraum erschlossen. Ohne daß der Gebrauch des Flugzeugs schon alltäglich gewesen wäre, tauchen in den 1920er Jahren neue Sehweisen auf; der Flugzeugsblick dringt in die Bildsprache ein [...]. Mit dem Flugzeug, so Walter Benjamin, wurde maschinell ›das Monopol der Vertikale durchbrochen‹. Die Vertikale als die Achse, ›aus der sich der Mensch auf der Erde umsaht‹, bedingte einen Bildraum, der den gewohnten horizontalen Blick perspektivisch umsetzt. Diese Fixierung wird mit dem Flugzeug überwunden, das Verschiebungen des Blicks in jeder Raumachse möglich macht.« (Asendorf 1997, S. 34)

22 Die Entstehung der Luftaufklärung lässt sich bereits früher als im Zusammenhang des Ersten Weltkriegs ansetzen. So beschreibt Paul Virilio einige Vorläufer wie den ersten Beobachtungsaerostaten *Entreprenant*. Dieser Militärballon hat gemäß Virilio 1774 in der Schlacht von Fleurus zum Sieg des Generals Jean-Baptiste Jourdan beigetragen. Einen weiteren Vorläufer für Luftbilder stellen die ersten aerostatischen Aufnahmen des Fotografen Nadar aus dem Jahr 1858 dar. Auch im Amerikanischen Bürgerkrieg 1861–1865 wurden Ballone eingesetzt, die mithilfe eines elektrischen Lufttelegraphen der Übermittlung von kartographischen Informationen dienen. Militärs experimentierten später mit an Ballons,

Drachen und sogar Tauben angebrachten Kameras. Es waren jedoch die Aufnahmen, die im Zusammenhang des Ersten Weltkriegs entstanden, die in millionenfacher Ausführung Kriegsgebiete aus der Luft dokumentierten und eine bemerkbare Verbreitung fanden. (vgl. Virilio 1986, S. 19) Virilio merkt an anderer Stelle an: »Seit 1914 ist die Luftfahrt eigentlich kein Mittel mehr zum Fliegen, [...] sie wird zu einer Sehweise oder vielmehr zum eigentlichen Mittel des Sehens überhaupt.« (ebd., S. 30) Im Zusammenhang meiner Auseinandersetzung wird der Fokus auf den Zeitraum seit dem Ersten Weltkrieg gelegt, seitdem die veränderten Wahrnehmungsweisen eine besonders starke mediale Verbreitung fanden.



Abb. 12 Fotografische Luftaufklärung, Doppeldecker der k.u.k. Fliegerkompagnie in Kolomea, Ostgalizien, 1916 (Fotografie)



Abb. 13 Luftbildkarte »Aufklärungsabschnitt A«, 18.7.1916 (zehn montierte Fotografien, die ursprünglich schräg aufgenommen wurden; anschließend wurden sie in Bildauswertern entzerrt, um sie aus Ermangelung geeigneter Detailkarten als senkrecht aufgenommene Bilder der Landschaft zu nutzen)

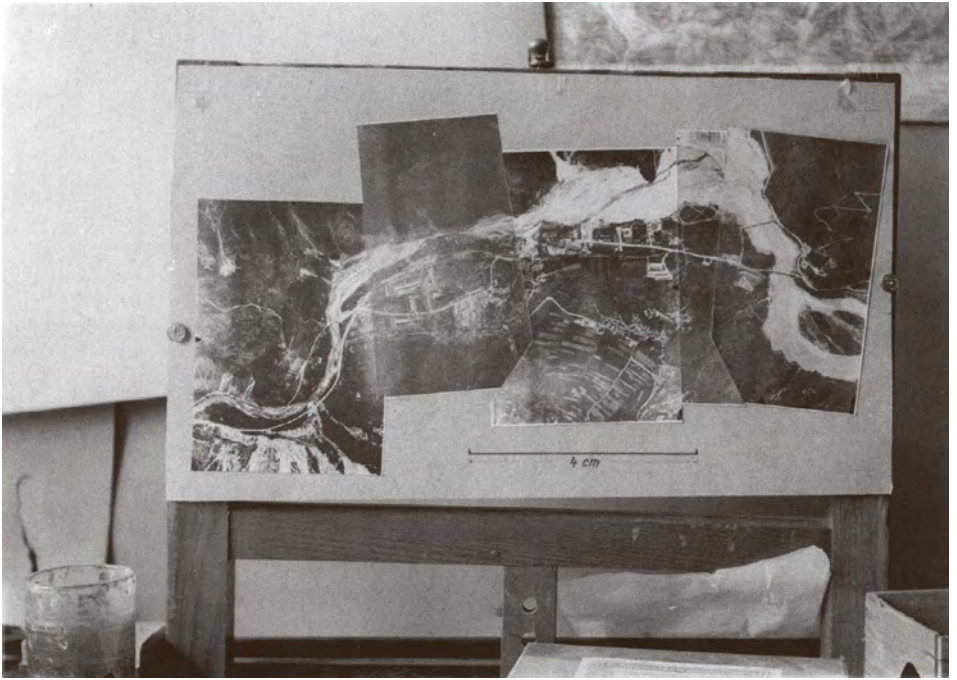


Abb. 14 Luftaufnahmen der österreichisch-italienischen Isonzofront, Soča, ca. Ende 1917 (Ansicht einer Stehtafel mit Fotografien von militärischen Stellungen entlang des Isonzoflusses)

Die Transformation vom horizontalen zum vertikalen Blick prägte – ganz besonders für den Piloten in der Bewegung des Fluges – eine neuartige Form der Wahrnehmung, die nicht nur aufklärerischen Zwecken nachkam, sondern auch eine Veränderung der Kriegsführung selbst nach sich zog und das Flugzeug zur »Sehmaschine« (Köppen 2009a, S. 237) machte, wie der Germanist und Kunsthistoriker Manuel Köppen es bezeichnet. Dabei stellte die technische Medialisierung der Wahrnehmung im Ersten Weltkrieg, wie der Fotohistoriker Anton Holzer bemerkt, »einen entscheidenden Einschnitt im Prozess der Bewaffnung des Auges« (Holzer 2009, S. 230) dar. Diesen »bewaffneten« Blick stellt auch der Medienphilosoph und Urbanologe Paul Virilio fest, wenn er in *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* (1986) schreibt: »Die Waffen sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung.« (Virilio 1986, S. 10) So konzentriert sich Virilios Untersuchung vor allem auf die parallele Entwicklung der Wahrnehmungsweise der Kamera und von Waffensystemen als Werkzeuge der Perzeption.

Mit der technischen Optimierung von Waffensystemen wurde zunehmend die selbstbestimmende Wahrnehmung einer Reproduktionstechnik übertragen und die Sinne mediatisiert bzw. durch den Apparat gewissermaßen substituiert (vgl. Köppen 2009a, S. 238, 240; Köppen 2009b, S. 183). Die Luftbilder des Ersten Weltkriegs prägten ein »Neues Sehen«, das Erdteile aus der Vogelperspektive als Fläche erfasste und damit das Verhältnis und den Bezug zu den Dingen veränderte (vgl. Köppen 2009a, S. 241–242; Köppen 2009b, S. 185–186). Die feministische Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway entlarvt die Objektivitätsvorstellungen, die mit solchen hochspezialisierten Möglichkeiten der Visualisierung einhergehen, und problematisiert die Tatsache, dass Visualisierungsinstrumente und -technologien zur Entkörperung des Blicks beitragen, was sie als den »göttlichen Trick« (Haraway 1995, S. 82) bezeichnet.

Militärische Luftaufklärungsbilder wurden in der illustrierten Presse zunehmend abgebildet und fanden Eingang in das kollektive Bildgedächtnis von Zeitungskonsument*innen. Die Darstellung von Krieg aus der Luftperspektive unterteilt Köppen dabei in zwei Typen: die »schräg aus geringer Höhe aufgenommene Kampfaufnahme eines Schlachtfelds, das mit den sichtbaren Detonationswolken eine Antwort auf die fotografische Unsichtbarkeit der Schlacht aus der Perspektive der Gräben lieferte, sowie die Aufsicht aus großer Höhe, die vor allem dazu diente, die Ästhetik des Krieges unter modernen technischen Bedingungen zu veranschaulichen« (Köppen 2009a, S. 236). Diese Einteilung gibt einen ersten Eindruck von Kriegsgebieten, verkürzt jedoch gleichzeitig die komplexe Visualität von Krieg, die auch auf anderen Ebenen wie beispielsweise propagandistischen Plakaten und Filmen stattfand. Bei genauerer Betrachtung

der von Köppen erwähnten Detonationswolken auf Bildern der illustrierten Presse erkennt man beispielsweise bestimmte Sichtbarkeitsverhältnisse, so werden die Detonationswolken als wirksame Bildelemente häufig eingemittelt zu sehen gegeben (Abb. 15–16). Sie vermitteln einen Eindruck von der Explosionskraft einzelner Detonationen, das Zerstörungsausmaß solcher Angriffe wird auf solchen Bildern jedoch nicht wirklich sichtbar.

In anderen Situationen wird versucht, mithilfe von Vergleichsbildern ein ›Davor‹ bzw. ›Danach‹ zu visualisieren. Als Beispiel kann hier die zuerst in der französischen Zeitschrift *L'Illustration* am 21. Oktober 1916 (Abb. 17–18) abgebildete fotografische Luftdokumentation der Ortschaft Fleury angeführt werden, die wenige Wochen später, am 19. November 1916, auch in der *Berliner Illustrierten Zeitung* (Abb. 19–20) erschien. Die Darstellungen von Fleury auf den Doppelseiten mittig unten lassen die schwerwiegenden Zerstörungen im Abgleich der Bilder erkennen, wobei die relativ kleine Darstellung auf dem Gesamtblatt der *Berliner Illustrierten Zeitung* noch weniger Auskunft über die Spezifik der Zerstörungen geben kann und sie den Eindruck eines Kollateralschadens aufweist. Die deutsche Zeitung hat die erstmals in der französischen Zeitung publizierten Bilder in ihrer Ausgabe zudem um 180° gedreht. Ob dies ein redaktioneller Fehler war oder es sich hierbei um eine gestalterische Entscheidung im Satz der Seite handelte, kann wohl kaum ermittelt werden. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass diese Bilder mit ihrem vertikalen Blick auf den Boden für viele Betrachter*innen sowieso nur schwer zu interpretieren waren. Denn wenn die Perspektive des Bildes kein klares Oben oder Unten mehr aufweist, Himmelsrichtungen nicht zugeordnet werden und das Bild somit relativ beliebig nach formalen Gesichtspunkten im Layout eingesetzt zu werden scheint, dann entsteht dadurch eine gewisse Entkopplung des Dargestellten von der Realität. Dieser Eindruck verstärkt sich zudem, wenn man die Medialität der Reproduktion in der Zeitung in ihrer Grobkörnigkeit ernst nimmt, wodurch die Abbildung weniger Schärfe als eine entwickelte Fotografie aufweist und eine mögliche Genauigkeit in der Betrachtung zusätzlich erschwert bleibt. So lautet die Bildunterschrift der deutschen Redaktion zum abgebildeten und in der Tat nicht mehr wirklich erkennbaren Dorf: »Zerstampft!«. Weiter heißt es im Text: »Besser als alle Beschreibungen zeigen Bilder, was das Wort ›Krieg‹ bedeutet. [...] Flieger-Photographien zeigen Bilder, die wie Mondlandschaften aussehen« (o.V. in *Berliner Illustrierte Zeitung* 1916, S. 698–699). Die Bilder waren vor allem Zeugnisse der zerstörerischen Kraft moderner Waffensysteme, gleichzeitig erfuhrt der Krieg in solchen Bildern, in Form von grafischen Mustern einer Landschaft, eine Abstrahierung, aber auch ästhetische Anziehung, wie es die Beschreibung »Mondlandschaften« (Köppen 2009a, S. 236; Paul 2016, S. 91) andeutet.



Abb. 15 Luftaufnahme »Flammenwerfer-Angriff«, 1917 (Fotografie von einem deutschen Fesselballon aus aufgenommen)



Abb. 16 Luftaufnahme »Flammenwerfer-Angriff an der Westfront«, 1917
(Fotografie von einem deutschen Flugzeug aus aufgenommen)



Le village de Fleury-devant-Douaumont en mai 1916. — Section phot. de l'Armée. — Service Photo aérienne.

FLEURY-DEVANT-DOUAUMONT

LA REPRISE DU VILLAGE (17-18 août 1916)

Sept villes se disputaient la gloire d'avoir donné le jour à Homère, le chantre de la guerre de Troie. Sept ou huit régiments peuvent revendiquer l'honneur d'avoir repris Fleury-devant-Douaumont. Mais la palme doit revenir au régiment colonial du Maroc qui a achevé la conquête.

Les combats de Fleury composent un des héroïques et innombrables épisodes de cette immense bataille de Verdun qui, limitant la force allemande et la contraignant à subir ensuite la direction des Alliés dans la conduite de la guerre, a répandu dans le monde entier, entre les victoires de la Marne et de la Somme, l'admiration de l'armée et du commandement français.



Fleury est un village de 500 habitants, bâti légèrement à contre-pente d'un mouvement de terrain qui coupe l'arête Froide-terre-Douaumont pour s'en aller vers le bois Nawé. La route et la voie ferrée occupent la crête. Deux ravins descendent au Sud de ce mouvement de terrain et l'un d'eux commence à la sortie du village. De l'autre côté de la pente, au Nord, un autre ravin descend dans la direction du village de Vaux. Ces ravins sont des voies d'accès naturelles et défilées. De là l'importance de ce coin de sol qui va être si fiérement disputé, et qui, finalement, nous demeurera.

On se souvient de la grande attaque allemande du 23 juin qui poursuivait ce triple objectif : l'ouvrage de Froide-terre à l'Ouest, le village de Fleury au centre, le fort de Souville à l'Est. Le plan des lieux et les ordres ont été retrouvés sur les prisonniers ; une carte assez curieuse donnait même les divers mouvements géographiques jusqu'à Verdun, puis en reconstruit, comme pour escaмотer les distances, la route de Verdun à Paris. Tout avait été mis en œuvre pour le succès de cette attaque, qui fut menée par douze régiments après une effroyable préparation par obus asphyxiants. Les fractions qui s'étaient avancées sur le plateau de Froide-terre furent ramenées jusqu'à l'ouvrage de Thiaumont. La 307^e brigade barra la route devant Souville dans le bois de Vaux-Chapitre. Mais le village de Fleury fut débordé par les cotés.

Voilà donc Fleury perdu. Le village, à cette date, avait encore, malgré tous les bombardements subis, une apparence de village détruit. Il y restait des ruines et des rues. On reconnaissait les vestiges de l'église, de la mairie, des auberges. Peu à peu, tout cela va disparaître. Le village va rentrer sous terre, à tel point qu'il deviendra impossible de reconnaître une maison ou un dessin de rues. Fleury est certainement, avec Vaux et Damloup, un des coins les plus ravagés par la bataille de Verdun. Mais une gloire nouvelle recouvre ses blessures. Et quand il sera

rebâti, nul Français n'y passera sans un frisson d'orgueil.

Dès le 26 juin, un régiment de la division Garbit rentre — le premier — dans le village et, s'il ne peut le garder tout entier, se maintient dans la station et dans quelques maisons au Sud. On se bat dans Fleury, on se bat autour de l'ouvrage de Thiaumont et dedans. La grande offensive allemande du 23 juin, qui représentait un effort suprême sur Verdun avant l'offensive pressentie des Alliés, n'avait pas donné, en somme, les résultats escomptés. Le commandement allemand résolut de le reconquérir sans retard. Il le fit les 11 et 12 juillet, qui furent des journées dramatiques.

C'est la même préparation par obus asphyxiants. L'attaque se produit sur un front qui va de Thiaumont au bois de Vaux-Chapitre ; l'axe en est la station de Fleury. Elle est si violente, et menée par des forces si considérables, que nous perdons la station et les quelques maisons que nous tenions encore dans

Fleury. En vain le 100^e régiment contre-attaqua-t-il avec énergie. L'ennemi tient la pente Nord des ravins qui sont au Sud de Fleury et qui lui fournissent un point d'appui. De Fleury il marche à l'Est sur la Chapelle Sainte-Fine et le fort de Souville. Mais notre commandement veille et des renforts sont déjà en marche. Si la Chapelle Sainte-Fine est occupée, la route du fort est barrée, et la situation devant le fort est rétablie. Néanmoins l'avance allemande a reconquis Fleury et tient la tête des ravins qui descendent le long des pentes au Sud.

L'œuvre du général Nivelle, commandant la 2^e armée, et du général Mangin, commandant le secteur, va être de déloger l'ennemi de ce terrain, de récupérer toutes les pentes et le village et de tenir la crête. Les combats de Fleury sont en liaison étroite avec les combats sur Thiaumont et sur la Chapelle Sainte-Fine. Il est évidemment arbitraire de la traiter à part. Mais, dans cette guerre, aucun fait ne peut être isolé. La bataille de Verdun même est,

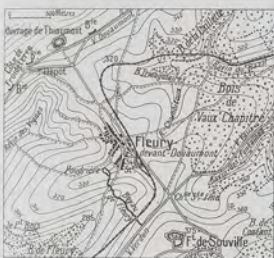


Fleury-devant-Douaumont à la date du 25 mars 1916. — Section phot. de l'Armée. — Service Photo aérienne.

Abb. 17 Luftaufnahme »Fleury-devant-Douaumont à la date du 25 mars 1916«
(unten rechts), 21. Oktober 1916 (Zeitungssseite *L'Illustration*)

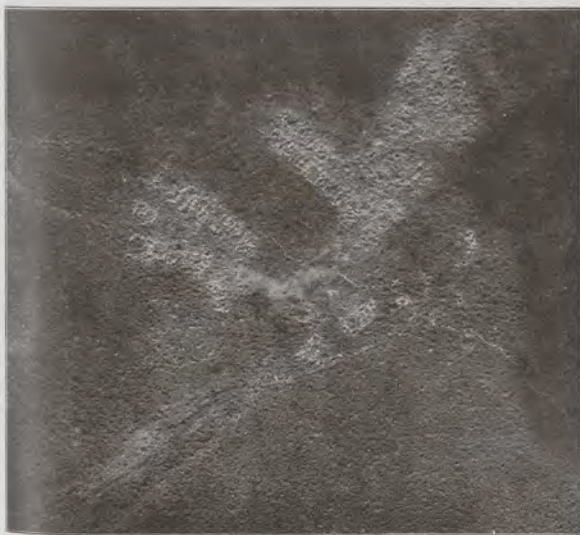
dès le 1^{er} juillet, en fonction de la bataille de la Somme qui est en fonction de l'offensive générale sur tous les fronts. Le soldat qui se bat dans Fleury aide son camarade qui se bat à la Maisonnette et prépare l'entrée en scène de ce paysan roumain qui, tranquillement, à la même date, rentre ses bœufs.

Dès le 15 juillet, le général Mangin ordonne d'attaquer. Des fractions, malheureusement trop peu nombreuses, du 3^e zouaves, occupent deux ou trois îlots de Fleury, mais ne peuvent s'y maintenir. C'est le 2^e régiment qui y pénètre, et sous quelle avalanche de fer et de feu! Le lendemain, on reprend encore l'offensive. Les zouaves gagnent du terrain du côté de la Chapelle Sainte-Fine, qui est enlevée le 19, à 4 heures du matin, par le 108^e régiment, tandis que les tirailleurs progressent à la grenade et viennent border la route Vaux-Verdun.



Fleury et le terrain environnant.

Il faudrait consacrer un chapitre spécial à l'enlèvement de la Poudrière, ouvrage au Sud de Fleury (rent du 19 au 20 juillet), par le bataillon Thomas, des 2^e zouaves, qui en chasse un bataillon du 11^e régiment bavarois. La Poudrière prise, c'est l'accès Sud-Ouest de Fleury dégagé; les zouaves progressent par le ravin où ils font des prisonniers. Nous avançons à l'Ouest de la Chapelle Sainte-Fine. Dès le 15 juillet, nous avons repris l'ascendant perdu.



Fleury-devant-Douaumont, quatre mois après, le 25 juillet 1916.
Section phot. de l'Armée. — Service Photo aérien.



Emplacement de l'église de Fleury après la reprise du village par le régiment colonial du Maroc, le 18 août.

Le commencement du mois d'août est fertile en magnifiques actions sur Thiaumont et sur Fleury. Tandis que les 81^e et 96^e régiments s'illustrent à Thiaumont, les régiments de la 15^e division viennent tour à tour se battre et progresser aux abords de Fleury, puis dans le village. C'est le colonel Leschères qui dirige cette progression. Le 56^e la commence, le 10^e la continue, malgré des pertes sensibles. Le commandant Tisserand-Delange, le capitaine Donaret sont tués. Mais nous avons avancé notre ligne sur le chemin de la Poudrière à Fleury, fait 350 prisonniers, capturé 11 mitrailleuses (2 août). Nos hommes gravissent les pentes, atteignent la station. La station est prise. C'était l'objectif fixé, la limite assignée provisoirement à la progression. L'objectif est atteint, la limite est même dépassée légèrement.

Il faut exploiter ce succès. Le général Mangin n'est pas homme à le laisser refroidir. Le 3 août, c'est l'assaut sur Fleury. Des fractions du 56^e et du 10^e régiment pénètrent dans le village, si démolé que les ruines ne servent même plus de protection, et, dans la partie Est, elles sont accueillies par des mitrailleuses sous abris. L'artillerie ennemie fait des barrages serrés, isolant les assaillants, tandis que l'ennemi contre-attaque. C'est une lutte épique.

Pendant ce temps, le 207^e a réussi à progresser jusqu'à la voie ferrée au Nord-Est du village, et il donne la main aux troupes qui viennent d'enlever Thiaumont. On se reconnaît, on s'appelle, les prisonniers affluent — leur nombre, pour les deux seules journées du 2 et du 3 août, a dépassé 1.500 — et, dans l'enthousiasme du succès, au lieu de s'installer à contre-pente de la crête Thiaumont-Fleury, comme c'était l'ordre, on dépasse la voie ferrée, on franchit la crête et l'on arrive à bout de souffle jusqu'à l'entrée du ravin qui descend sur Vaux. L'élan de nos hommes ne s'est pas inquiété de l'avance méthodique. L'élan de nos hommes a tout renversé. Mais l'élan, pour réussir, doit être contenu et discipliné. C'est la beauté du commandement de maintenir cet élan et de l'utiliser exactement selon ses forces. C'en est aussi la difficulté. On ne peut pas toujours retenir des vainqueurs, ivres de leur succès et ruis à la poursuite du Boche. Et c'est pourquoi les admirables soldats du 207^e, du 56^e et du 10^e, qui ont couru trop vite à l'ennemi, sont ensuite ramenés par des attaques allemandes qui peu à peu les refoulent jusqu'aux limites du village de Fleury.

Il faut donc recommencer? On recommencera. Le dévouement de nos troupes est sans défaillance, et, dès le lendemain, on recommence en effet. En vain l'ennemi essaie-t-il de prendre les devants et de contre-attaquer sur le front du 56^e et du 10^e qui tiennent bon. Et, le soir du 4 août, un détachement du 134^e régiment, cheminant en file indienne et rasant la crête qui borde au Nord l'un des ravins, se lance à l'assaut du village et l'enlève en partie, faisant prisonniers 3 officiers et 25 hommes. La 10^e compagnie s'installe dans le bas avec deux sections de mitrailleuses. Le village fournit des matériaux de barricades; les deux partis sont nez à nez; on échange des grenades ou des coups de fusil. Aucune artillerie ne peut plus tirer sur Fleury ainsi disputé.

Mais nous n'en possédons que quelques îlots. Fleury est un village très étendu, assez disséminé. Le 8 août, pendant que les zouaves enlèvent à droite une tranchée allemande, la 6^e compagnie du 8^e régiment de tirailleurs (capitaine Pister) attaque un îlot ennemi dans la partie Sud-Est du village où sont installées des mitrailleuses que notre artillerie n'a pu détruire. L'îlot est enlevé, mais il y en a ainsi toute une série pareille à des bastions ou des châteaux forts enfoncés dans la terre. Les caves mises à jour par tant de bombardements servent de tranchées, les souterrains de meurtrières. Qui se montre

Abb. 18 Luftaufnahme »Fleury-devant-Douaumont, quatre mois après, le 25 juillet 1916« (unten links), 21. Oktober 1916 (Zeitungssseite *L'Illustration*)

W A S K R I E G H E I S S T :



Was Krieg heißt: Ein russisches Dorf, das die Russen in Brand gesteckt haben; kurz nach der Befreiung durch unsere Truppen aufgenommen.



Nach der Befreiung: Bewohner eines russischen Dorfes bei der Bereitung einer Mahlzeit in den Trümmern ihres zerstörten Hauses.

Besser als alle Beschreibungen zeigen Bilder, was das Wort „Krieg“ bedeutet. Aber auch die Photographien können nur einen matten Eindruck vermitteln von dem grauenhaften Anblick, den eine vom Krieg gekämpfte Gegend, ein niedergeschmettertes Dorf, ein von Orkanen zerlegter Wald bietet. Der eiserne Wall um deutsches Land hat bewirkt, daß die Heimat bis auf kleine Zelle, die zum Beginn des Krieges von Weltbrand erreicht wurden, keinen Feind gesehen hat und von den Kampfjahren verschont geblieben ist. — Die Wirkung der schweren Geschütze, wie sie jetzt besonders in der endlosen Sommer-



Zerstampf!
1. Flieger-Aufnahme des Ortes Fleury bei Verdun.
(Aus einer französischen Zeitschrift.)

Abb. 19 Aus der französischen Zeitschrift *L'Illustration* übernommene Abbildung der Luftaufnahme mit Untertitel »Zerstampf! 1. Flieger-Aufnahme des Ortes Fleury bei Verdun« (unten rechts), *Berliner Illustrirte Zeitung*, 19. November 1916 (Zeitungsseite)

STÄTTEN DER ZERSTÖRUNG



Wie die Ortschaften aussehen, die die Feinde in der Sommeschlacht erobert: Combles!

(Aus einer französischen Zeitschrift.)

Schlacht zur Geltung kommt, ist imstande eine Landschaft derart zu verwandeln, daß sie der Einwohner nicht wiedererkennt, wenn man ihn an die Stätte führt, wo sein Haus stand. Flieger-Photographien zeigen Bilder, die wie Mondlandschaften aussehen. Krater reiht sich an Krater, die Schützengräben durchsurchen das Land und von Haus und Strauch ist keine Spur mehr zu sehen. Die Orte, die die Feinde in der Sommeschlacht wieder besetzen, sind kaum als solche zu erkennen: ein wüster Steinhaufen bezeichnet die Stelle, wo das Dorf Combles lag. Rein Naturereignis, kein Erdbeben kann so grauenvolle Zerstörungsarbeit verrichten!



2. Flieger-Aufnahme, die den zerstörtesten Ort Fleury vier Monate später nach den großen Beschießungen zeigt.



Landschaftsbild vom Eingang des roten-Turm-Passes nach dem eiligen Rückzug der rumänischen Truppen.

Abb. 20 Aus der französischen Zeitschrift *L'illustration* übernommene Abbildung der Luftaufnahme mit Untertitel »2. Flieger-Aufnahme, die den zerstörtesten Ort Fleury vier Monate später nach den großen Beschießungen zeigt« (unten links), *Berliner Illustrierte Zeitung*, 19. November 1916 (Zeitungsseite)

Es ließe sich behaupten, dass auch für heutige, in der Luftaufklärungs-
fotografie nicht geschulte Betrachtende diese Aufnahmen relativ abstrakt
bleiben. Aus der Höhe betrachtet, erscheinen auf solchen Bildern nur mehr
texturhafte oder, wie Köppen beschreibt, durch den Krieg »genarbte
Flächen« (Köppen 2009a, S. 236). Ob diese Bilder zum Zwecke der
Luftaufklärung das Resultat eines Luftangriffs zeigen oder Detonationen
vom Boden aus, kann von ungeschulten Betrachtenden nur schwer
ermittelt werden. Die Bilder versuchen vor allem ein Zeugnis von einer
verheerenden Zerstörung an diesem Ort abzulegen. Ebenso bleibt unklar,
in welcher Zeit und mit wie vielen Detonationen dieser Zustand geführt
wurde sowie wie viele Menschenleben diesen Detonationen zum Opfer
gefallen sind. Es bleiben lediglich die Furchen und Krater sowie die
Abwesenheit von Leben – ein Eindruck, der durch die Schwarz-Weiß-
Fotografie verstärkt wird.

AUSWIRKUNGEN VERÄNDERTER KRIEGBETRACHTUNG

Krieg war einerseits für die Veränderung des Mediums Fotografie
maßgeblich mitverantwortlich, andererseits war die Fotografie später
als Propagandainstrument an der Kriegsführung beteiligt (vgl. Holzer
2009, S. 230–233). Die fotografische Ikonografie des Ersten Weltkriegs
aus europäischer Perspektive war, wie zuvor erwähnt, vielfach durch
entfernte Detonationswolken oder zerstörte, menschenleere Land-
schaften geprägt. Im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg er-
fuhr die technische Substitution der Sinne eine zunehmende Bestäti-
gung, gleichzeitig vollzog sich mit ihm eine paradigmatische Wende
der Mediatisierung, wonach sich der propagandistische Einsatz der
Fotografie im Dienst des Militärs hin zu einer stärker unmittelbar
wirkenden Berichterstattung des Kampfes aus der Nähe entwickelte. Zu-
nehmend unterstützte hierbei das Medium Film die Fotografie und
zeigte in effektvollen Aufnahmen den Luftkrieg. Zuschauer*innen der
televisuellen Kriegsberichterstattung, wie in der Wochenschau, konn-
ten der Perspektive der Piloten, die sich mit ihren Sturzkampfflug-
zeugen auf die feindlichen Ziele stürzten, den Zerstörungen sehr nahe
beiwohnen. (vgl. Köppen 2009a, S. 242) Da jedoch das Fernsehen im
Gegensatz zu den Printmedien zu dieser Zeit noch kein Massenmedi-
um war, war dieses Seherlebnis eines, das eher wenige Zuschauer*in-
nen erreichte und damit relativ exklusiv blieb (vgl. Paul 2009, S. 342).

Die Neubestimmung und Problematik solcher Wahrneh-
mungsverhältnisse sieht Manuel Köppen besonders in dem Span-
nungsverhältnis von »(medien-)technisch her[ge]stellte[r] Distanz,
die gleichzeitig in Distanzlosigkeit umschlägt« (Köppen 2005, S. 372).
Diese Ambivalenz der Relationen von Distanz und Nähe lässt sich

näher beschreiben: Einerseits ging es bei der distanziert-entrückten Luftaufklärung um eine Herstellung von Sichtbarkeit für die Zwecke der (Luft-)Kriegsführung, mit dem Ziel, eine taktische Überlegenheit gegenüber den Gegner*innen zu erlangen. Die Aufklärungsfotografie entwickelte sich damit immer mehr zu einem militärischen Werkzeug der Datengewinnung und zur systematischen Überwachung des Raums. (vgl. Köppen 2009a, S. 242) Krieg gereichte zum Anschauungsraum, in dem es um elektronisch sichtbare Zielerkennung ging, die mittels verbesserter Funkmessverfahren und Bildschirme optimiert wurde. Damit waren Vernichtungszonen sowie Punktziele genauer bestimmbar, welche dann mit neuen Waffensystemen angegriffen werden konnten (vgl. Köppen 2005, S. 9). Diese Abstand nehmende Sichtweise des strategischen Luftkriegs hatte zur Folge, dass Kriegsführung als solche abstrakter wurde und, wie Köppen konstatiert, »jenseits von Erfahrungswirklichkeit wie moralischer Wertung [...] zu kontemplativer Betrachtung« (Köppen 2009b, S. 187) einlud. Andererseits konnte diese distanzierte Betrachtungsweise insofern in Nähe umschlagen und die Betrachter*innen als Betroffene adressieren, als die mediale Sichtbarmachung eines menschenleeren Schlachtfelds die plötzliche Vernichtungsgewalt und Vehemenz der Angriffe bedrohlich nahe vor Augen führte und zeigte, dass sie nunmehr jeden (be)treffen könnten (vgl. Köppen 2005, S. 9).

ZUR (DE-)KONSTRUKTION DES DOMINIERENDEN BLICKS IN *VIEW FROM ABOVE* UND ZUR NOTWENDIGKEIT, GESCHICHTE SUBJEKTIV ZU ERZÄHLEN

Die Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K macht eine ausdrückliche Referenz auf Bildformulierungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Dennoch – so möchte ich im Folgenden darlegen – wird trotz einer gewissen Ähnlichkeit zu historischen Bildern in Hiwa Ks künstlerischem Material keine Gleichsetzung hergestellt. In der Arbeit entsteht insbesondere eine Spannung zwischen dem Distanz-Nähe-Verhältnis. Das Abfahren der »genarbt« Fläche der kriegszerstörten Stadt mit der Kamera vollzieht dabei eine Verschiebung in der Betrachtungsweise von im kollektiven Bildgedächtnis existierenden Luftbildern – und zwar insofern, als die Kamera die Fläche in Slow Motion abfährt. Durch die ruhige, abtastende Kameraführung, die sachlich-dokumentarisch bleibt, ist zwar der Kriegszerstörungszusammenhang über den Bildgegenstand aufgerufen, wird jedoch als solcher nicht dramatisiert. Wir haben es in der Videoarbeit mit einer Abbildungsweise zu tun, die sich zeitweise zwar der Bildsprache eines dominierenden Blicks »von oben« bedient, die jedoch durch Langsamkeit und filmische Dehnungen der

Bilder zugleich mit dieser Bildsprache bricht. Durch das akribische und sich wiederholende visuelle Abfahren der Szenerie mit der Kamera dekonstruiert Hiwa K die zu Standbildern geronnenen Bilder der Geschichte in achtsame Bewegtbilder, welche eben genau nicht die Illusion eines militärischen Drüber-hinweg-Fliegens erzeugen. Durch die Herstellung bestimmter Akzente, wie durch gezielte Pausierungen des Bildes, durch Zooms in den dunklen Hintergrund oder beispielsweise – in einer Szene zu Beginn – das Wackeln der Kamera und das zoomende Suchen des Bildgegenstands, lässt Hiwa K die Konstruiertheit des Abgebildeten durchscheinen. Es handelt sich dabei um eine Form der Aufmerksamkeitssteuerung, bei der die abfahrende Kameraführung und das immer wieder erneute Ansetzen des Blicks innerhalb der texturhaften, »genarbt« Fläche eine besondere Fokussierung auf einen momenthaften Kriegszustand hervorbringt, der im Grunde genommen unvorstellbar bleibt. Eine Konzentration wird ebenfalls durch Verhältnisse zwischen Schärfe und Unschärfe (Abb. 21–22) hergestellt. Auch wenn die Aufnahmen mit filmischen Mitteln der Schärfe und Unschärfe oder des Vorder- und Hintergrunds arbeiten, stellt sich keine Ästhetisierung der gezeigten Bilder ein. Es handelt sich dabei vielmehr um ein aufmerksames Hinschauen, welches auch extreme Nahaufnahmen (Abb. 23) beinhaltet und dabei die Quelle des Bildmaterials respektive das Modell immer wieder zu erkennen gibt.

Die Luftperspektive in der Videoarbeit greift zwar die zerstörte Stadt in einer teilweise bekannten Bildsprache auf, mit der Krieg durch den Blick »von oben« zu einem Anschauungsraum wurde, jedoch sind es in der Arbeit vor allem die multiplen Blickwinkel, die hier durch die Montage der Bilder vorgenommen werden, welche die Konstruiertheit solcher Bildtypologien zum Thema machen und mit ihnen zugleich brechen. Der distanzierte Blick, den das visuelle Material der Videoarbeit evoziert und welcher, wenn er allein stünde, Gefahr laufen könnte, ähnlich entrückt und abstrahiert wie die historischen Bilder zu wirken, wird durch die annähernde Perspektive des auditiven Materials auf eine kriegsbedingte Erfahrung gebrochen. Die auditive Ebene verschränkt sich dabei teilweise so stark mit der visuellen – so sind z. B. sowohl die Kamerafahrt als auch die Narration beide in einem langsamen Tempo angelegt –, dass diese ineinander überzugehen scheinen. Aber auch räumlich war die Videoarbeit, wie bereits eingeführt, so auf der documenta 14 installiert, dass sie im gleichen Stockwerk zu sehen war wie das ansonsten fest in der Dauer Ausstellung präsentierte Trümmermodell von Kassel.²³

23 Siehe Kapitel: *View from Above* auf der documenta 14 – eine erste, flüchtige Betrachtung, S. 97 ff.

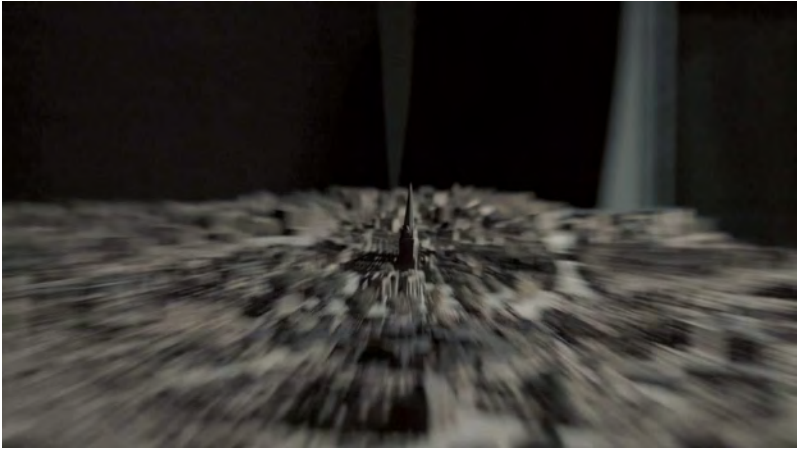


Abb. 21–23 Hiwa K, *View from Above*, 2017 (Stills, oben/Mitte: unterschiedliche Fokussierungen und (Un-)Schärfe-Verhältnisse; unten: erkennbar sind Pflanzen, Farbauftrag mit aufgemalten Straßenlinien, runde Einkerbungen von Detonationskratern)

Die überblickenden, anonymen Bilder einer zerstörten Stadt aus der Luft – Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg – werden in *View from Above* mit einem subjektiven Narrativ überlagert, das zeitlich und geopolitisch aus einem anderen Kontext stammt – der Flucht der Person ›M‹ aus Kurdistan/Nordirak. Über das Narrativ der Tonebene wird im Video dekonstruiert, dass es sich beim Blick ›von oben‹ um einen unschuldigen, neutralen Blick handelt. Stattdessen wird aufgezeigt, dass die Draufsicht mit einer Herrschaft bzw. mit einer Entscheidungsmacht über individuelle Asylanträge auf Grundlage eines in ›sichere‹ und ›unsichere‹ Zonen eingeteilten Kriegsraums verknüpft ist:

»Since 1991, after the Kurdish Revolution against the central government in Iraq, a devision happened between Kurdistan and the rest of the country. Kurdistan was considered by the United Nations as the safe zone. A safe zone is a fictitious place which only exists in the map and minds of the European bureaucrats. All asylum requests from people who are coming from the safe zone will be declined. If you originate from this so called safe zone you will be deported back to the unsafe country. [...] ›M‹ was from the so called safe zone. And yet as a deserter from the army it was total unsafe for him to return there.«²⁴

In dieser Kurzausführung bezieht sich die Videoarbeit auf den Aufstand im Irak durch Teile der kurdischen und schiitischen Bevölkerung im Jahr 1991, kurz nach dem Zweiten Golfkrieg (1990–1991). Ermutigt durch die militärische Niederlage Saddam Husseins erhoben sich Schiit*innen im Südirak am 3. März 1991 zu einem Aufstand, welchem wenige Tage später Kurd*innen im Norden Iraks folgten. Die Aufständischen hofften auf Unterstützung aus dem Westen, der jedoch insbesondere auf humanitäre Unterstützung setzte und nicht direkt in die Ausschreitungen eingriff. Die USA, Großbritannien und Frankreich gaben im April 1991 öffentlich bekannt, im Norden Iraks bis zum 36. Breitengrad für die kurdische Bevölkerung eine Schutzzone vor Luftangriffen einzurichten. Eine Flugverbotszone zum Schutz von schiitischer Bevölkerung wurde schließlich im August 1992 südlich des 32. Breitengrades proklamiert. Durch diesen einseitig erklärten Waffenstillstand konnte Hussein seine Streitkräfte bündeln und zerschlug mit äußerster Brutalität die Rebellionen. Die Aufständischen waren nach Jahrzehnten der Unterdrückung auf den spontanen Ausbruch der Kämpfe nicht genügend vorbereitet und fühlten sich von

24 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

den westlichen Kräfte im Stich gelassen. Aber auch die Unterschiedlichkeit schiitischer und kurdischer Ambitionen, welche von der Etablierung eigener Staaten über den Anschluss an den Iran bis hin zu mehr Autonomie innerhalb des Iraks reichten, ließ die Aufständischen erfolglos bleiben. Der Aufstand im Irak von 1991 forderte zehntausende Menschenleben und zwang 1,5 Millionen Kurd*innen in die Flucht. (vgl. Fürtig 2003, S. 131–132; Bierling 2010, S. 22)

Wie der Erzähler in *View from Above* berichtet, geht mit einem praktizierten Blick auf eine Karte »von oben« durch die europäischen »Bürokrat*innen« in Asylankunftsländern die Vorstellung einher, dass eine formale Einteilung in »sicher« bzw. »unsicher« einen Überblick herstellen könne. Sie suggeriert Behörden, ein Kriegsgebiet ausnahmslos in Zonen unterschiedlich akuter Gefahr einteilen zu können, wie die Erzählung über die zuvor missglückten Asylgesuche von »M« preisgibt:

»Before I met »M« he applied for asylum in one of the Schengen countries. And he told them the truth. That's why he got a negative answer. They told »M«: You are from a safe zone. Your life is not in danger in your own city. For five years he tried to appeal against this decision. But he got one negative answer after another and he had no hope to get a positive answer there. He was supposed to be sent back to his own country.«²⁵

Der Blick und die damit verbundene asylpolitische Beurteilung konvergieren mit westlicher Macht. So kritisiert *View from Above* diesen Blick aus der Perspektive eines Asyllandes auf Länder und Geschichten in Kriegsgebieten – ein Blick, welcher aus der Distanz urteilt, ohne sich in die Situation des*r Einzelnen einzufühlen:

»From 20'000 feet up you can't see any sign of life.«²⁶

Der Kriegsraum wird zu einem scheinbar von Geschichten entleerten Anschauungsraum. Mit einem verifizierenden, vermeintlich abgesicherten Blick auf die Stadtkarte werden Urteile über die Bewilligung oder Ablehnung eines Asylgesuchs gefällt. Die Videoarbeit legt frei, dass ein solcher Blick der Behörden allzu vereinfachend ist, denn er nimmt sich verantwortungslos zurück, verschwindet gewissermaßen im Akt der Einteilung und Kategorisierung der Landschaft, muss sich nicht rechtfertigen und kann sich bürokratisch bequem

25 Transkribierte Aussage des Erzählers 26 Ebd.
in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

einem genaueren Hinschauen bzw. Hinhören auf eine individuelle Geschichte entziehen und somit den notwendigen Schutz ablehnen:

»The eye can see far but the hand is too short to reach. I was always fascinated why eyes can reach astronomical distances – till the black holes sometimes but voice cannot exceed a few hundred meters and hands less than a meter.«²⁷

Dass dabei Dinge aus dem Blickfeld geraten können und eine Beurteilung nicht immer aus einer objektivierenden Perspektive, ohne Betrachtung eines individuellen Schicksals, möglich ist, wird in der Erzählung der Videoarbeit durch die Person »M« subversiv gewendet und unterminiert.²⁸ Die Logik einer vermeintlich restlosen Überblickbarkeit eines Kriegsraumes macht sich »M« mimikryhaft zunutze, eignet sie sich selbst an und führt deren pseudoobjektiven Standpunkt ad absurdum. Es ist eine Tarnung, die »M« mithilfe des Erzählers in dieser Geschichte vornimmt, sich in ein bestehendes Narrativ von vermeintlichen Kategorien über »sicher« und »unsicher« einwebt, um innerhalb von geltenden, machtvollen Narrativen unterzutauchen und sich dadurch dem urteilenden Blick seines Gegenübers zu entziehen:

»I helped him [person »M«] to commit memory in the streets, the important landmarks, a random selection of unimportant buildings as well. At first he was unable to memorise all these details. His own memory from his city was polluting his thoughts.

The day of the interview arrived, I was silent with him the whole time. Never before have I stayed so silent. Not a single person noticed that I was there. The judge was checking whether his answers were identical to the map to which he was comparing. He was surprised even impressed because M was answering from a perspective that was from above, from the judge's eye view this time. After five years wait now it took him only 20 minutes to get a positive answer. He was finally accepted as a refugee coming from an unsafe zone. My own positive answer came 15 years later.«²⁹

27 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

28 Siehe Kapitel: Eine für Person »M« »entliehene« Identität als Form der Mimikry, S. 118 ff.

29 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

Für die Rezipient*innen der Videoarbeit wird erkennbar, wie die Geschichte von ›M‹ mit der Vorstellung bricht, dass ein solches abstrahiertes Zonen-Denken eine gesamthafte Erfassung eines individuellen Schicksals übernehmen könnte. Indem die Tarnung gelingt, schafft es die Erzählung der Videoarbeit, die Unverlässlichkeit des dominierenden Blicks und des damit verknüpften Narrativs von innen heraus aufzudecken, kategoriale Einteilungen in ›sicher‹ und ›unsicher‹ zu demaskieren und dabei die vorherrschenden asylopolitischen Machtstrukturen Europas offenzulegen und gar bloßzustellen. Auf diese Weise übt die Arbeit Kritik an der Vereinfachung komplexer individueller Geschichten innerhalb eines allgemeinen, politisch festgesetzten Narrativs, das eine Distanz zum Gegenüber sichert und im Blick ›von oben‹ meint eine Geschichte zwar visuell erfassen zu können, sie aber nicht in ihrer individuellen Färbung und Bewandnis erfahren zu wollen. Damit lässt sich Hiwa Ks Arbeit als Verlängerung von Haraways Kritik am »göttlichen Trick« (Haraway 1995, S. 82) verstehen, weil sie mit den Objektivitätsvorstellungen eines Blicks ›von oben‹ bricht und, um weiter mit Haraway zu argumentieren, auf einer »Partikularität und Verkörperung aller Vision« (ebd.) beharrt, indem sie diese mit der Erzählung einer subjektiven Geschichte verknüpft. So stellt die Arbeit ein spezifisches Verständnis von Subjektivität und Objektivität her, indem die Geschichte des*r Einzelnen in ein Verhältnis zu einem politisch festgesetzten Narrativ gestellt wird. Dies führt auch, wie das Narrativ des Erzählers in Hiwa Ks Arbeit zeigt, zu einer Neuverteilung der historisch-politischen Mächte. Dabei schreibt sich Subjektivität als Faktor für geschichtliche Erkenntnis in die Narrativität von Historie ein. Die damit verbundene Standortgebundenheit ist auch den historischen Ereignissen selbst eingeschrieben. So akzentuiert der Philosoph Jacques Rancière, der mit seinen philosophischen Überlegungen den Aspekt der Subjektivität für historiografische Arbeit stärken möchte: »Eine Geschichte ist im üblichen Sinne eine Reihe von Ereignissen, die im allgemeinen mit Eigennamen bezeichneten Subjekten zustoßen.« (Rancière 1994, S. 7) Diese Feststellung, dass Geschichte an Subjekte gebunden ist, wird in der Arbeit *View from Above* zu einem Element, um politische Ordnungen zu hinterfragen und auszuhebeln. Dass mit der subjektiven Erzählung auch eine narrative Dimension von Geschichte einhergeht, betrachtet der Philosoph Christian Sternad nicht als »Nachlässigkeit oder Ausflucht, sondern [als] eine *Notwendigkeit* der Historiographie« (Sternad 2014, S. 36, Hervorh. im Orig.). Er bemerkt zudem in Anlehnung an Rancière, dass ein zum Vorschein gebrachter, historischer Gegenstand auf eine epistemische Ordnung angewiesen ist, der die Wahrnehmung und Erkenntnis lenkt. Dies habe auch zur Folge, dass dabei oft nur bestimmte historische Gegenstände auf eine bestimmte Weise respektive unter bestimmten Bedeutungsperspektiven ins Wahrnehmungsfeld gerückt

werden (vgl. ebd., S. 32). Hiwa Ks Arbeit, die einer im asylopolitischen Diskurs unterdrückten Position die Plattform zur Artikulation bieten möchte, verknüpft sich stark mit einer von Rancière vertretenen geschichtsphilosophischen Perspektive der historischen Subjektivität, deren Anliegen es ist, in traditionelle Ordnungsstrukturen zu intervenieren und zu einer Sicht- und Hörbarkeit von nicht vertretenen oder marginalisierten (historischen) Subjekten beizutragen (vgl. ebd., S. 32–33). Ich möchte argumentieren, dass in *View from Above* erst mit der akustischen Erzählung in der Tonspur der Arbeit eine Sensibilität für den Status respektive die Standortgebundenheit eines bestimmten historischen Subjekts entsteht, welches innerhalb einer monoperspektivischen Meistererzählung sonst nicht vorkommt. Ihr geht es im Sinne Rancières um diese politische Geste, nämlich in der symbolischen Ordnung als sprechendes Wesen gehört, anerkannt und gelesen zu werden. Ein solches Geschichtsverständnis legt das Augenmerk auf beiderlei Perspektiven, einerseits wie Subjekte durch Geschichte geformt werden, andererseits wie Geschichte durch Subjekte Form annimmt. Eine empathische Anteilnahme der Rezipient*innen an der Standortgebundenheit von Subjekten in Geschichte kann somit eine gezielte methodische Anlage zur Affektübertragung sein, wie in der Arbeit von Hiwa K eindrucksvoll demonstriert wird.

»It gets under my skin sometimes. The place to which
I don't have a map.«³⁰

Sie befruchtet insbesondere den Aspekt der »Parteinahme« (Wirsching 2011, S. 155) bzw. des »produktiven »Betroffenseins« (ebd.), der für die Situiertheit einer Geschichtspraxis wesentlich scheint.³¹ Die Stimme und das Hören werden in der Arbeit zu bedeutsamen Wahrnehmungskategorien und zum Träger von Identität und Authentizität der singulären Geschichte. Das Narrativ, das sowohl über die Sprache als auch über den Ausdruck entwickelt wird, macht ein empathisches Rezipieren möglich. Ein Narrativ, so die Philosophin Susanne Schmetkamp, »repräsentiert Ereignisse strukturiert, organisiert und vor allem eingefärbt durch eine spezifische Perspektive« (Schmetkamp 2018, S. 77).

30 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

31 Andreas Wirsching bezieht sich mit seiner Formulierung auf die *Zeitgeschichte als Aufgabe* (1953) von Hans Rothfels und zielt auf die methodische Legitimierung und gar konzeptuelle

Stärkung der Standortgebundenheit von Historiker*innen innerhalb ihrer zeit-historischen Forschung. Siehe Kapitel: Zeitgeschichte, S. 77 ff.

Weiter folgert sie, dass Narrative

»eine erklärende, aufdeckende und expressive Kraft [haben], etwas von einem bestimmten Standpunkt aus anderen zu erklären und zu vergegenwärtigen; sie schaffen Kohärenz und Kontinuität und stellen einen Sinn her, der sich über eine unmittelbare Situation nicht immer so leicht erschließen lässt« (ebd.).

Schmetkamp ist der Ansicht, dass

»narrative Empathie« [...] dann zum Einsatz kommt, wenn wir Menschen in und anhand von Erzählungen interpretieren: wenn wir Geschichten erleben, hören, lesen, schauen oder wenn wir uns den Kontext anderer Personen oder fiktionaler Figuren in anderer Weise narrativ vergegenwärtigen.« (ebd., S. 73)

Deshalb macht sie sich für eine hybride Konzeption von Empathie stark, von der sie annimmt, dass »wir die narrative Perspektive anderer zum einen in ihrem Kontext direkt wahrnehmen können, aber zusätzlich imaginieren müssen, um die Perspektive als Ganzes zu erschließen« (ebd.). Damit schreibt sie der narrativen Empathie auch einen »ethischen Wert« (ebd.) zu, weil sie bei der Perspektiveinnahme auch auf die Imagination angewiesen ist. Im »empathisch anschaulichen Anteilnehmen am Anderen und durch einen damit verbundenen Perspektivwechsel« (ebd.) sind wir in der Lage, unsere eigenen Perspektiven zu erweitern, was wiederum sich unterscheidende Sichtweisen anderer verständlicher macht oder gar »moralische Gefühle und Handlungen« (ebd.) veranlassen kann.

Bezogen auf *View from Above* werden durch das künstlerische Entgegenen einer anderen geschichtsbildenden Ordnung die Ordnungsregime der gängigen machtvollen Historiografie konfrontiert und die Vorannahme kritisiert, was als »sichere« und »unsichere« Kriegszone verstanden werden kann – mit Michel Foucault verstanden, wird das »historische Apriori« (Foucault 1971, S. 27) erweitert. Darin sehe ich insbesondere den Anspruch dieser künstlerischen Arbeit zur politischen Intervention in Historiografie, indem sie die Rezipient*innen dazu einlädt, an einer subjektiven Erfahrung, die jemand anderem eigen ist, auf eine bestimmte Weise Anteil zu nehmen. Dies vollführt sie unter anderem mit einer »affektiven Operation« (vgl. Bennett 2005, S. 3) der Verflechtung verschiedener Geschichten auf visueller und auditiver Ebene. In der Beschäftigung der Kunstwissenschaftlerin, Kulturhistorikerin und Kuratorin Jill Bennett mit der Verbindung zwischen Affekt und Kognition in der Kunst respektive der Frage, wie es von

einer verkörperten, ästhetischen Erfahrung zum Denken kommt, argumentiert Bennett, dass Kunst durch ihre affizierende Darstellungsweise imstande ist, eine empathische Reaktion auszulösen, die im Idealfall zu kritischem Denken führt: »[...] feeling is a catalyst for critical inquiry or deep thought« (ebd., S. 7). Die affektive Kraft des Visuellen, die Kunstwerke in ihren künstlerischen Operationen aufweisen, können eine ethisch-moralische Befragung von Gegenständen im Zusammenhang von traumabedingten Erfahrungen ermöglichen und gar zu einer ›affektiven Antwort‹ (vgl. ebd., S. 20) führen. Die affektive Dimension ist also eine wesentliche Dimension für die Theoretisierung des Politischen von solcher Kunst. (vgl. ebd., S. 1–22) Traumatische Kriegserfahrung, Flucht und Exil finden in der künstlerischen Arbeit *View from Above* eine Materialisierung durch das ›Entleihen‹ des Trümmermodells von Kassel und ermöglichen eine empathisch-emotionale Reaktion auf das Zu-sehen-Gegebene sowie das Zu-hören-Gegebene – ein Thema, das im folgenden Kapitel aufgerollt wird. Auch wenn ›M‹ als eine fiktive Person betrachtet werden muss, so hängt die Arbeit nicht davon ab, ob es diese dokumentarische Faktizität gibt, also dass ›M‹ existiert. Die politische Relevanz, die durch die Arbeit adressiert wird, entfaltet sich vor allem dahingehend, als dass sie das Vorstellungsvermögen von uns Betrachter*innen anspricht, die Möglichkeit einer solchen Figur zu denken, welche den realen, politisch-historischen Gegebenheiten einen anderen ›Möglichkeitssinn‹ gibt.³² Dabei stellt die Arbeit Verschiebungen von Sichtweisen her: Von einem abstrahiert-entfernten Bild von Lebensumständen von Menschen im Krieg wird die Aufmerksamkeit auf einen konkreten Menschen und seine Lebensumstände gelenkt; anstatt einer undefinierten Gruppe von Kriegsgezeichneten wird ein bestimmtes Individuum vorgestellt; ein monokausales Erklärungsmodell wird in einem multikausalen Narrativ aufgefächert; eine vereinfachende Verallgemeinerungsperspektive weicht einer deskriptiv-verortenden Einzelperspektive im Sinne einer Subjektivität der Geschichte.

Im Folgenden verlagere ich meine Aufmerksamkeit auf das historisch gewachsene Ausstellungsformat *documenta* und werde im Besonderen den Fokus der *documenta 14* näher betrachten, weil diese Ausstellung hinsichtlich der situativen Spezifik der Präsentation von Hiwa Ks Arbeit *View from Above* eine besondere Rolle spielt.

32 Siehe Kapitel: Von ›anachronischen‹ Interventionen und dem ›empathischen‹ Möglichkeitssinn von Geschichte, S. 187 ff.

BEDEUTUNGSDIMENSIONEN DER GROßAUSSTELLUNG DOCUMENTA FÜR *VIEW FROM ABOVE*

Die documenta bot bereits zahlreichen Künstler*innen den Anlass zu ortsspezifischer Beschäftigung und situierter Ausgestaltung ihrer Arbeiten. Dies ist in der Einladungspolitik zu einer Großausstellung dieser Art grundsätzlich angelegt, insbesondere wenn neue künstlerische Arbeiten entstehen sollen, wie dies bei der documenta 14 der Fall war, zu der die eingeladenen Künstler*innen angehalten waren, »ihre Arbeiten innerhalb der Dynamik zwischen den beiden Städten zu konzipieren und zu produzieren« (Pressenewsletter documenta 14 2014).

Wenn es diese Einladung zur documenta nicht gegeben hätte, hätte sich Hiwa K wohl kaum mit diesem sehr spezifischen historischen Kontext der Stadt Kassel im Zweiten Weltkrieg beschäftigt. So ist in *View from Above* der Bezug zu den Kassler Kriegszerstörungen wohl ein nicht ganz frei gewählter, sondern verdankt sich der Einladung zur Ausstellung. Das Andocken von Hiwa Ks Arbeit an die Kassler Geschichte bedient dabei ein von vielen Künstler*innen bemühtes Konzept von Ortsbezüglichkeit. Seine Arbeit erfährt durch seine Konkretion anhand des in Kassel ausgestellten, historischen Trümmermodells eine für die Rezipient*innen rasche Zugänglichkeit. Dabei lässt die Arbeit, worauf zuvor schon eingegangen wurde, eine vertiefte Beschäftigung mit den Zerstörungen der Stadt Kassel und mit ihren Einzelschicksalen aus. Nichtsdestotrotz halte ich die Überlagerung der Erzählung von »M« mit dem Trümmermodell Kassels insofern für überzeugend, als sie auf affizierende Art und Weise deutlich macht, dass im hierarchischen Standpunkt eines vermeintlichen Überblicks »von oben« eine fatale Asylpolitik des Ausschlusses liegt. Hierfür braucht es geradezu dieses »fremde« visuelle Material, um nicht nur eine innerfilmische Wirksamkeit der Mimikry herzustellen, sondern um dieses Moment der (Selbst-)Täuschung auch auf die Rezeptionserfahrung zu übertragen. Indem man als Rezipient*in der Ausstellung die Erfahrung macht, dass die in der Videoarbeit gezeigten Bilder nicht der Situation der erzählten Geschichte entsprechen, sondern mit einer anderen historischen Begebenheit einhergehen, wird man veranlasst, sich mit eigenen Vorannahmen zu konfrontieren. Hiwa Ks Video *View from Above* ist, was seine Unterbringung im Stadtmuseum Kassel anbelangt, eine nicht im strengen Sinne ortsspezifische, jedoch eine ortsbewusste und ortsggebundene Arbeit. Die räumliche Nähe der Videoarbeit zum Trümmermodell, und zwar direkt innerhalb der Dauerausstellung des Stadtmuseums, wurde kuratorisch für die Präsentation der Arbeit als notwendig erachtet, um

den Zusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und Trümmermodell zu explizieren.³³

Die Inanspruchnahme des Kassler Kontextes für die Realisierung von Hiwa Ks künstlerischer Arbeit funktioniert in ihrer Breitenwirksamkeit, weil sie sich eindeutig politisch positioniert und einen schmerzhaften Punkt innerhalb der prekären Aktualität von Kriegsgewalt, Flucht und der Ankunft von Asylsuchenden in Europa trifft. Die Beschäftigung mit diesen Themen ist dabei nicht lose gewählt, sondern begleitet Hiwa K schon seit vielen Jahren und stellt sich auch im Zeichen aktueller Migrationsdebatten rund um das Thema der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa überzeugend dar. Dabei ist Hiwa Ks »ästhetische Arbeit nicht in einen selbstreferentiellen und theoretisch-intellektuellen Diskurs des (hehren) Kunstbetriebes eingebettet, sondern vor allem in kollektive Erfahrungen und Bedürfnisse von »ganz normalen«, unter schwierigsten Bedingungen (über)lebenden Menschen« (Stange 2018, S. 8), so der Kunstkritiker Raimar Stange. Die Konkretion und die Zugänglichkeit, die die Arbeit annimmt, trifft sich auch mit dem Begriff des »Extellektuellen«, den der Künstler für sich gefunden hat und beansprucht. Hiwa K beschreibt in einem Interview: »I don't identify myself with intellectuals and I was just thinking there must be another word for this – »extellektual.« (Hiwa K zit. nach Downey/Khalaf 2015) Mit dieser selbstgewählten Formulierung untergräbt er das idealisierte Bild des*r Intellektuellen mit seinen*ihren Wissensvorsprüngen und die standardisierte Auffassung von legitimierten Weisen der Herstellung von Wissen. Stattdessen sucht er nach anderen Wissensformen, um gesellschaftliche Vorgänge in ihrer Betrachtung und Entwicklung zu beeinflussen. Auf den Aspekt einer alternativen Wissensherstellung werde ich zu einem späteren Zeitpunkt nochmals näher eingehen.³⁴

DOCUMENTA 14 (2017)

Während der documenta 14 war die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K innerhalb der Dauerausstellung des Stadtmuseums untergebracht. Durch diese Einbettung der künstlerischen Arbeit in einer mit »Krieg und Frieden« betitelten Sektion der Dauerausstellung und damit in unmittelbarer Nähe zum Trümmermodell von Kassel

33 Im Unterschied dazu wurden die anderen künstlerischen Arbeiten von Hans Eijkelboom, Peter Friedl, Regina José Galindo und Andreas Angelidakis, die Teil der documenta 14-Ausstellung im Stadtmuseum Kassel waren, separat von der Dauerausstellung auf den vier Eta-

gen des Turms für Wechsellausstellungen präsentiert. Im kleinen Kino des Museums lief ein Video von Anna Daucikova. (vgl. Stadtmuseum Kassel 2019a)

34 Siehe Kapitel: »Migrantisches« Wissen, S. 179 ff.

mischten sich die Adressierungsgesten des kulturhistorischen Museums und der Großausstellung für zeitgenössische Kunst. So gibt das Stadtmuseum in seiner dreistöckigen Dauerausstellung den Besucher*innen einen stadtgeschichtlichen Überblick und fokussiert unter der Sektion »Krieg und Frieden« im zweiten Obergeschoss des Hauses das 20. Jahrhundert in Kassel, darunter Objekte, welche mit den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs in Kassel in Zusammenhang stehen, wie das Trümmermodell eines davon ist. Die Arbeit von Hiwa K war in diese Dauerausstellung eingebettet. Museumsbesucher*innen, die nicht die documenta, sondern die Dauerausstellung besuchten, begegneten also zwangsläufig der Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K und umgekehrt. Auch wenn documenta-Besucher*innen während der Großausstellung durch verschiedene Ausstellungskontexte gelotst wurden, die die gezeigten zeitgenössischen Positionen manchmal stärker, manchmal weniger stark rahmten, und sich durch Ausstellungskontexte wie die Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel tendenziell zeitökonomisch sparsam bewegten, so kamen sie an einem aufsehenerregenden Objekt wie dem Kassler Trümmermodell nicht vorbei, ohne es zu bemerken.³⁵

Die documenta 14 thematisierte explizit aktuelle politische Ereignisse und warf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik auf. Auf der Website der documenta 14 kann man zum Ausstellungsort Stadtmuseum Kassel Folgendes lesen:

»Erstmals in ihrer Geschichte nehmen das Stadt- und das Landesmuseum eine wichtige Position in der urbanen Kartografie der documenta ein. Ein Museum [Stadtmuseum] widmet sich dem Denken über die Stadt, das andere [Landesmuseum] den Vorstellungen über das (Bundes-)Land: Entsprechend spielen Fragen von Wohnen, Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit sowie Überlegungen, was eine Öffentlichkeit und eine Gemeinschaft ausmacht,

35 Die Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K ist seit 2019 fester Bestandteil der Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel. Gezeigt wird sie im Unterschied zur Präsentation während der documenta 14 in Form einer Medienstation im gleichen Raum wie das Trümmermodell. Die Station mit zwei Kopfhörern steht in direkter Nähe zum Modell der zerstörten Stadt Kassel, so dass die Besucher*innen heute die Videoarbeit von Hiwa K und zugleich das Modell sehen können. Zwei Wandstufen ermöglichen ein Hinsetzen beim Anschauen. Neben Hiwa K befindet sich eine zweite Medienstation mit sechs Zeitzeug*innen-Interviews zur

Zerstörung Kassels während des Zweiten Weltkriegs. Zwischen den beiden Stationen sind drei Grafiken des Künstlers Ferdinand von Reitzenstein aufgehängt, der die Bombenangriffe als junger Mann erlebt und festgehalten hat. Außerdem sind im unmittelbaren Umfeld zum Modell der zerstörten Stadt Kassel Objekte ausgestellt, die mit den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs in Zusammenhang stehen. (vgl. Schellenberg 2020, Mailaustausch mit der Autorin) Für die Analyse der Videoarbeit in ihrem räumlichen Setting konzentriere ich mich auf die eingangs eingeführte Ausstellungssituation auf der documenta 14.

bei der Gestaltung der Projekte der documenta 14 an diesen beiden Orten eine zentrale Rolle. Im Stadtmuseum überschneidet sich die Darstellung von Stadt mit einer Befragung der zahlreichen Bedeutungen von Staatsbürgerschaft; daraus geht eine stärker selbstreflexive Vorstellung von Stadt hervor.« (documenta 14 2017)

Die documenta 14, an der die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K zu sehen war, stand unter dem Titel *Learning from Athens* und fand 2017 erstmals an zwei gleichwertigen Austragungsorten statt: in Athen und Kassel mit ca. 250 teilnehmenden Künstler*innen und ca. 891'500 Besucher*innen (vgl. *Universes in Universe 2017*; Statista 2017). Mit dieser Verteilung der Ausstellung auf zwei Standorte und zwei Laufzeiten mit kurzer zeitlicher Überlappung – April bis Juli in Athen, Juni bis September in Kassel – begriff der künstlerische Leiter Adam Szymczyk die Großausstellung als ein »Stück in zwei Akten« (Szymczyk 2017, S. 21), das einen »nachdrücklich antiidentitären Standpunkt« (ebd.) einnehmen wollte. Es ging Szymczyk und seinem Team in der zweifach gelagerten Ausstellung um eine Verschiebung des »geografische[n] und ideologische[n] Zentrum[s] [der Kassler documenta] aus ihrer Heimat in Deutschland« (ebd., S. 27) und darum, neue Kontexträume der Betrachtung herzustellen und althergebrachte Weltordnungen symbolisch zu verkehren. Szymczyk beschreibt hierzu seine Vision: »Die alte Welt basiert auf Begriffen der Zugehörigkeit, der Identität und der Verwurzelung. Unsere stets neue Welt wird eine Welt der radikalen Subjektivitäten sein.« (ebd., S. 33) Vor dem Hintergrund globaler weltpolitischer Entwicklungen und damit einhergehender, gesellschaftsräumlicher Veränderungen sahen die Macher*innen der documenta 14 mit ihrem Programm für die Großausstellung die Notwendigkeit, eine aktuelle politische Aussage zu machen, die die Welt nicht nur von einem bestimmten Ort respektive Kassel oder einer Perspektive aus kommentiert, sondern sie translokal und multiperspektivisch erzählt und befragt:

»Es sind die Krise der Demokratie und der ›alten‹ Dualitäten, die die Verteilung der Macht festlegten, die allmähliche Aufzehrung der natürlichen Ressourcen, die Zerstörung menschlicher Lebensräume und die Verbrechen des Menschen gegen die eigene wie gegen andere Gattungen, die uns dazu motivieren, heute vom künstlerischen Feld aus zu sprechen. Wir sind von der Hoffnung getragen, dass die Kunst nicht bloß die bestehenden sozialen Beziehungen reproduziert, sondern einen Raum schaffen und besetzen kann, Diskurse ermöglichen kann, die über das hinausgehen, was allen bekannt ist, und darauf hinwirken kann,

den vorhersehbaren, düsteren Gang der gegenwärtigen politischen und sozialen globalen Ereignisse infrage zu stellen, die uns den Schlaf rauben und uns lähmen.« (ebd., S. 31–33)

Hierbei operierte die Ausstellung mit einer Art Arbeitstitel, *Learning from Athens*, der prozessualen Charakter ankündigte und bis zum Schluss Bestand hatte. Zugleich verwies der Titel wohl nicht nur zufällig auf einen Buchklassiker postmoderner Stadtplanung, *Learning from Las Vegas* (Venturi/Brown/Izenour 1972), und enthielt damit einen impliziten Anspruch auf die Markierung einer Zeitenwende. Ein Anliegen der Ausstellung war es, Dinge metaphorisch wie auch tatsächlich lokal gesehen, von einem anderen Standpunkt her zu betrachten, Gewusstes zu hinterfragen bzw. zu »verlernen« und vor allem darum, wie Szymczyk in Anknüpfung an die Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak beschreibt, mit den Perspektiven der Kunst zu »lernen, von unten zu lernen« (Spivak zit. nach Szymczyk 2017, S. 33). Es ging der Ausstellung also darum, gegenseitige Lernprozesse zu stiften und »eine symmetrische Situation der Begegnungen zwischen Gleichen vor[zu]stellen statt eine[...] asymmetrische[...] Machtbeziehung zwischen dem Souverän und den Subalternen« (Szymczyk 2017, S. 33) zu zementieren. Der etwas rasche Verweis Szymczyks auf Spivak liest sich nicht unproblematisch, weil durch die Bewegung der documenta nach Athen die Differenz von »oben« und »unten« bzw. »souverän« und »subaltern« im Grunde vollzogen und gar verfestigt wird respektive Athen als »unten« bzw. »subaltern« und Kassel als »oben« und »souverän« angesprochen ist. Mit dieser Agenda, die geradezu nach einer kritischen Selbstreflexion der immanenten Problematik der kategorialen Einteilung verlangt und hier zu kurz kommt, wollten Szymczyk und sein Team auf gegenwärtige, global dringliche Themen reagieren. Hierbei verstand Szymczyk die künstlerische Praxis als ein Feld ästhetischer Artikulationsmöglichkeiten, das die documenta 14 auch in ein »ökonomische[s], politische[s] und soziale[s] Experiment[...]« (ebd., S. 23) verwandeln könnte. Mit der Verschiebung eines Teils der documenta 14 nach Athen als Austragungsort schwangen im Hinblick auf die Videoarbeit von Hiwa K insbesondere zwei zentrale »Krisen« mit, die in Griechenland in den letzten Jahren vorherrschend waren bzw. immer noch sind und zu Instabilitäten im Land beigetragen haben – die sogenannte griechische Staatsschuldenkrise sowie die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa, von der Griechenland als eines der Erstantkunftsländer und Zwischenstation für tausende Geflüchtete bis heute sehr stark geprägt ist. Die wirtschaftliche Gewalt, die durch die Sparmaßnahmen der internationalen europäischen Finanzpolitik auf die Bevölkerung Griechenlands seit spätestens 2015 angewandt wurde – wobei Deutschland eine lenkende Rolle spielte –, wurde im

gleichen Jahr durch ein Hoch der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa begleitet.³⁶ Die Stadt Athen ist laut Szymczyk »zu einem Sinnbild für die heutigen globalen Krisen geworden« (ebd., S. 19). An anderer Stelle führt er seinen Gedanken fort:

»In den Jahren zwischen 2013 und 2017 wurden wir Zeugen, wie – sowohl auf lokaler wie auf globaler Ebene – Schulden als politische Maßnahme angewandt wurden, wie allmählich zerstört wurde, was vom Sozialstaat übrig geblieben war, wie Kriege um Ressourcen und Märkte angezettelt wurden sowie welche vielen, nicht enden wollenden humanitären Katastrophen aus all dem resultierten. Diese Verfinsterung der globalen Situation hatte erhebliche Auswirkungen auf unser tägliches (und nächtliches) Nachdenken über und unser Agieren in Bezug auf und für die documenta 14. Sie hat uns die Frage stellen lassen, wie unsere Arbeit für die Welt, in der wir heute leben, eine Bedeutung und einen Zweck haben kann.« (ebd., S. 23)

Als sich im Jahr 2015 die Asylanträge in der Europäischen Union verdoppelten, führte das zu einem Höhepunkt der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa – eine Krise, die seither europaweit gesellschaftliche Debatten über das Thema Asyl und damit verbundene, nationale Einwanderungs- bzw. Asylpolitiken bestimmt.³⁷ Wenn Hiwa K die Videoarbeit *View from Above* im Sommer 2017 an einer prominenten Ausstellung wie der documenta in Kassel zeigt – zwei Jahre nach dem medial stark begleiteten und gesellschaftlich aufgeladenen Höhepunkt der sogenannten europäischen Flüchtlingskrise –, so ist damit auch ein politisches Bestreben des Künstlers verbunden. Die Arbeit stellt nämlich einerseits einen anderen Blickwinkel auf die medial zirkulierenden Bilder von Zerstörung aus aktuellen Kriegsgebieten und damit verbundenen Bildern von Flucht her, indem sie eine persönliche Geschichte von »M« erzählt, sich damit einer Mikrogeschichte aus subjektiver Perspektive verschreibt und sich ebenfalls in die Vision der documenta 14 von einer »Welt der radikalen Subjektivitäten« (ebd.,

36 Vgl. die Zahlen im Bericht der European Stability Initiative 2017, S. 24.

37 Zu den Fluchtursachen zählt der Politikwissenschaftler Stefan Luft in seiner Publikation *Die Flüchtlingskrise. Ursachen, Konflikte, Folgen* (2016) insbesondere den syrischen Bürgerkrieg, die jüngsten Anschläge der Taliban im andauernden Krieg in Afghanistan sowie im Irak und in Syrien durch bewaffnete Terrororganisationen wie

durch den Islamischen Staat. Aber auch humanitäre Versorgungskrisen in Syrien und dessen Nachbarstaaten wie Somalia, Sudan, Südsudan, Eritrea oder Nigeria sind ausschlaggebend für die Fluchtbewegungen, ebenso wie die kriegerische Situation in der Ukraine sowie eine prekäre soziale Situation zahlreicher Menschen in den Westbalkan-Staaten. (vgl. Luft 2016, S. 26–37)

S. 33) einfügt. Insbesondere aus der Perspektive Deutschlands, dem Land in der EU mit den meisten Asylanträgen, kann eine solche künstlerische Arbeit in Zeiten einer Erstarkung nationalkonservativer und ultrarechter politischer Kräfte Gegenperspektiven zu den dominierenden Narrativen im Kontext kriegsbedingter Flucht erzeugen. Dies macht sie, indem sie eine Verflechtung zwischen verschiedenen zeit- und raumpolitischen Kriegskontexten herstellt. Zugleich ist der visuelle Bezugspunkt der Arbeit in ihrem Ortsbewusstsein durch die Bilder des kriegszerstörten Kassel geprägt. Diese ortsgebundene Anknüpfung an eine lokale Kriegsgeschichte und deren Darstellung holt nicht nur ortskundige Rezipient*innen ab, sondern – durch die Platzierung der Videoinstallation auf dem gleichen Stockwerk wie das physische Trümmermodell im Stadtmuseum Kassel – ebenfalls auswärtige documenta-Besucher*innen.

Auch lässt sich anmerken, dass in Kassel im Zweiten Weltkrieg schwere Zerstörungen durch die Alliierten angerichtet wurden, weil es unter anderem einer der zentralen Orte war, von dem aus die zahlreichen Deportationen von Jüd*innen in Konzentrationslager stattgefunden haben. Die Zerstörungen der Stadt waren angesichts der unheimlichen Masse des Trümmerschutts lange Zeit sichtbar, wie es auch Bilder aus dem Austragungsjahr der ersten documenta veranschaulichen (vgl. Abb. 24–25). Aber auch die heutigen Besucher*innen Kassels sind von einem schnell errichteten, dominierenden Baubestand Kassels aus dem Ende der 1940er bzw. aus den 1950er Jahren in der Innenstadt umgeben. Das augenscheinliche Fehlen von Altbaubestand lässt den angerichteten Kapitalschaden und die damit auch vernichteten Menschenleben ansatzweise erahnen.

Zugleich war die documenta 14 in Kassel, neben den klassischen Hauptausstellungsorten, mit ihren verschiedenen zusätzlichen Ausstellungsorten derart angelegt, dass man sich als Besucher*in vielfach auch in ausgeprägt migrantischen Vierteln bewegt hat, sodass auch die aktuelle, vielfach durch Flucht bedingte Situation von anderen Geflüchteten und Migrant*innen in der Stadt immer wieder mit präsent war. Der Gedanke der Reparation, der auch durch die erste documenta in Gang gebracht werden wollte und auf den im Folgenden näher eingegangen wird, greift in gewisser Weise auch in der künstlerischen Arbeit von Hiwa K. Indem sich die Arbeit des Nachlebens eines kulturellen Bildrepertoires bedient, das sich im kollektiven Gedächtnis installiert hat und dieses mit einer aktuellen Geschichte verflucht, bringt sie vormaliges Getrenntes in einer Überlagerung zusammen. In dieser Überlappung werden die beiden Geschichten in einen gegenseitigen Aushandlungsprozess versetzt, der einerseits auf eine Politik der Sichtbarkeit zielt und andererseits auf die Möglichkeit einer transhistorischen und translokalen Vernehmbarkeit von Geschichte(n) in der Übergangszone.

DOCUMENTA 1 (1955)

Ein vertiefter Blick in die Geschichte der Großausstellung documenta zeigt, dass die Videoarbeit *View from Above* als Teil der documenta 14 durch ihr visuelles Aufgreifen des Kassler Trümmermodells mit einem zusätzlichen historischen Gegenstand verwoben ist, nämlich der frühen Nachkriegszeit der Kassler Großausstellung in ihrem Gründungsjahr 1955. An dieser Stelle ist es deshalb von Interesse, sich in kurzen Zügen mit dem historisch gewachsenen Kontext des Formats der Großausstellung documenta zu beschäftigen und deren Echoraum für die Videoarbeit *View from Above* zu skizzieren.

Die erste documenta wurde 1955 durch Arnold Bode, einen Kassler Künstler, Gestalter, Lehrer und Mitbegründer der Kassler Kunstakademie (1948), dem 1933 während des Nationalsozialismus Berufsverbot erteilt wurde, ausgerichtet. In dieser internationalen Großausstellung mit dem Titel *Kunst des XX. Jahrhunderts* wurden Arbeiten von 148 Künstler*innen der Moderne im Museum Fridericianum präsentiert. (vgl. documenta und Museum Fridericianum 2021)

In einer Aufbruchsstimmung zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatte das erstmalige Stattfinden dieser Ausstellung sowohl eine internationale, bildungskulturelle sowie gesellschaftspolitische Bedeutung. Die documenta wurde als kulturelle Ergänzung zur 1955 in Kassel stattfindenden Bundesgartenschau organisiert. Zur Vorbereitung der Bundesgartenschau wurden zwei Millionen Kubikmeter Trümmerschutt aus dem Zweiten Weltkrieg – vor allem aus der Kassler Innenstadt – am Auehang der Karlsaue Kassel aufgeschüttet und Terrassen angelegt (Abb. 24–25), die mit sogenanntem Pioniergehölz – Baumarten wie Birke, Robinie, Esche und Ahorn, die Freiflächen nach größeren (Zer-)Störungen wie z. B. Kahlschlägen, Bränden besiedeln – und mit Sträuchern wie Liguster und Eibe sowie 12'000 Rosen bepflanzt wurden (vgl. Sadr Haghghian 2012). Der ›Trümmerhang‹, der in seinen Materialmassen den Schrecken und Tod des Zweiten Weltkriegs birgt, wurde im Zuge der Bundesgartenschau in ›Rosenhang‹ umbenannt und erfuhr eine solche Beliebtheit, dass aus der temporär geplanten Anlage, die den Wiederaufbau der Stadt mit ankurbeln sollte, eine bis heute vorhandene Parkanlage wurde (vgl. Schneggenburger 2001).

Vor dem Hintergrund eines Nachkriegsklimas und dem stattfindenden Wiederaufbau war eines der Hauptziele der ersten documenta, die durch das nationalsozialistische Regime als entartet diffamierten und verfolgten Künstler*innen der Avantgarde zurück nach Deutschland zu bringen. Die documenta führte erstmals nach der Münchener ›Entartete Kunst‹-Ausstellung (1937) ein breites Publikum von ca. 130'000 Besucher*innen an Werke des Expressionismus, Futurismus, Konstruktivismus und Kubismus vor allem von



Abb. 24–25 Aufschüttung des Trümmerschutts aus der Kasseler Innenstadt am Auehang in Vorbereitung für die 1955 stattfindende Bundesgartenschau, 1953 (Fotografie)

Künstler*innen aus Deutschland, Frankreich und Italien heran. Als Vorbilder mögen Bode wohl Ausstellungen wie die Armory Show in New York gedient haben. Bode ging es mit der Kassler Ausstellung jedoch nicht bloß um eine Überblicksschau im Zeichen der europäischen Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern auch um eine Erfassung des Gegenwärtigen. Das Ziel war es, wie Bode in seinem Konzept zur Ausstellung beschreibt, »die Wurzeln des gegenwärtigen Kunstschaffens auf allen Gebieten sichtbar zu machen« (Bode zit. nach documenta und Museum Fridericianum 2021).

Das Ganze fand, wie bereits erwähnt, im Museum Fridericianum statt, das im Zweiten Weltkrieg durch Bombenangriffe der Alliierten in großen Teilen zerstört und bis zur Ausstellung 1955 nur provisorisch wieder hergerichtet war. Auf Archivbildern (Abb. 26–27) sind noch die raue Baustruktur des Gebäudes an Boden und Wänden sowie Vorhänge und Displays zu erkennen, die zur Präsentation der Kunstwerke verwendet wurden, um die rohen Wände zu kaschieren. (vgl. Schwarze 2014) Dieser notdürftig instand gesetzte Ausstellungsraum wurde zu einem »Sinnbild für die deutsche Bildungskatastrophe« (documenta und Museum Fridericianum 2021), für deren Rehabilitation sich die documenta-Ausstellung mit einsetzte. Auch aus kulturpolitischer Perspektive wird die documenta immer wieder als Ausstellungsplattform angeführt, die auch in den folgenden Jahren zu einer ersehnten »Wiedereingliederung Deutschlands in die Reihe der Kulturturnationen« (Stadt Kassel 2021) beitrug.

Es sind diese Bilder von den Trümmern in der Karlsaue, die implizit in der Videoarbeit *View from Above* mitschwingen. Sie zeigen, wenn auch nur in Ansätzen, den prekären Nachkriegszustand, in dem sich Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg befunden hat. Aus den Bildern der provisorischen Ausstellungsräume spricht gleichzeitig das politische Bedürfnis, eine Gesellschaft und ihre Werte kulturell zu rehabilitieren. Mit diesem Anspruch im Rücken hat sich die documenta mit den Jahren zu einer der prominentesten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst der Welt entwickelt. Ihre politische Dimension verstrickt sich vor dem Hintergrund divergierender Ansprüche in den Fäden zur Erlangung eines ökonomischen Werts, die heute vonseiten kulturpolitischer Entscheidungsträger*innen mehr denn je durch tourismuswirksame Ambitionen gelenkt sind. So versuchte die documenta 14 durch ihre Aufteilung der Ausstellung auf zwei Orte in Europa sich ein Stück weit aus diesen Fängen zu befreien und insistierte auf ein kulturpolitisches Initiieren einer öffentlichen, multiperspektivischen und translokalen Debatte zu den aktuellen Dringlichkeiten kultureller Verfehrtheit im Zeichen von Flucht, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus. Dazu gehört die Infragestellung und Auflösung der singulären Gastgeberrolle Kassels und das Bespielen eines neuen temporären, gleichberechtigten Ausstellungsortes in Athen.



Abb. 26 documenta 1, 1955, Museum Fridericianum; zu erkennen sind noch die raue Baustruktur des Gebäudes an Boden und Wänden sowie Vorhänge und Displays, die zur Präsentation der Kunstwerke verwendet wurden, um die rohen Wände zu kaschieren (Ausstellungsansicht mit *Herbst*, *Mercedes* und *Ende des Herbstes II* von Georges Rouault, *Komposition mit drei Früchten*, *Gleichgewichtsspiel*, *Komposition mit Aloen Nr. 3*, *Komposition mit Messer* und *Stilleben auf blauem Grund* von Fernand Léger, *Der Bahnhof Saint-Lazare* und *Die Fahnen* von Marie Hélène Vieira da Silva)



Abb. 27 documenta 1, 1955, Museum Fridericianum; zu erkennen sind noch die raue Baustruktur des Gebäudes an Boden und Wänden sowie Vorhänge und Displays, die zur Präsentation der Kunstwerke verwendet wurden, um die rohen Wände zu kaschieren (Ausstellungsansicht mit *Eva* von Henri Rousseau und *Winterlandschaft* von Louis Vivin)

Diese skizzenhafte Darstellung des Rahmens der documenta 1 und documenta 14 sollte eine vertiefte Einbettung von Hiwa Ks Videoarbeit *View from Above* in den documenta-Kontext möglich machen und verdeutlichen, wie sich diese sowohl in historischer wie auch aktueller Sicht situiert. In der Folge wird auf eine zweite Videoarbeit von Hiwa K eingegangen, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, die im Atherner Teil der documenta 14 zu sehen war. Das in der Arbeit behandelte Thema der politisch bedingten Flucht nimmt hier nochmals eine andere Ebene von Subjektivität an. Denn in dieser künstlerischen Neuaufzeichnung wird durch das wiederholte Ablaufen von Wegstrecken der eigenen Fluchtroute, die Hiwa K in den 1990er Jahren zurücklegte, eine neue Perspektive auf die Konstitution von Grenzräumen als Nicht-Orte entworfen und die Frage nach dem dominierenden Blick, der in *View from Above* zentral ist, durch die Verwendung eines anderen Bildprogramms nochmals verschoben.

*PRE-IMAGE (BLIND AS THE
MOTHER TONGUE)*
AUF DER DOCUMENTA 14 –
EINE VERFLOCHTENE
BETRACHTUNG

Absicht dieses Kapitels ist es, bestimmte inhaltliche Schwerpunkte, die bereits bei der Analyse von *View from Above* entwickelt wurden, in der Videoarbeit *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* von Hiwa K, welche im Athener Teil der documenta 14 zu sehen war, weiter zu verfolgen. Als Besucherin beider Ausstellungsorte der documenta 14 hat sich für mich die Anlage der Ausstellung, die zwischen Kassel und Athen eine »geografische und mentale Verschiebung« (Pressenewsletter documenta 14 2014) evozieren wollte, durch diese beiden Videoarbeiten von Hiwa K auf eine produktive Weise eingelöst. *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* modifizierte die Wahrnehmung von *View from Above* am Kassler Austragungsort insofern, als sich die Athener Arbeit ebenfalls mit Fragen nach der (De-)Konstruktion von Sehweisen sowie mit dem Aspekt der Subjektivität von Geschichtsschreibung beschäftigt und dabei den Diskurs um Flucht verschiebt.

Pre-Image (Blind as the Mother Tongue) wurde im Athener Konservatorium (ᾠδεδείον) in einer besonderen räumlichen Situation gezeigt, und zwar auf einem Bildschirm unterhalb eines Treppenaufganges (Abb. 28). Bei der Videoinstallation handelt es sich um ein starkes Sinnbild für die Erfahrung von Migration und des Exils. Das Video zeigt als Protagonisten den Künstler selbst, wie er einen Weg von der Türkei über Felder und Brachland nach Griechenland abläuft – ein Weg, der für seine eigene Flucht zu Fuß aus Sulaimaniyya in Kurdistan/Nordirak nach Deutschland steht (vgl. Hiwa K 2021b). In der Arbeit ist zu sehen, wie Hiwa K einzelne Stationen dieser Reise begeht und dabei ein selbstgebautes Instrument – eine Stange mit mehreren fächerartig angeordneten, kleinen Spiegeln – verwendet, welches er auf seiner Nase balanciert (Abb. 29).

Die Videoarbeit handelt von der Erfahrung einer körperlichen, geografischen und erinnerungsmäßigen Desorientierung und dem prekären Gefühl, unterschiedliche Reize bzw. Eindrücke gleichzeitig bewältigen zu müssen. Ähnlich wie in *View from Above* werden die Bilder dieser Arbeit von einer ruhig gesprochenen Voiceover-Erzählung begleitet, die verschiedene Episoden aus dem Leben des Protagonisten aufruft und sie mit der Erfahrung der politisch bedingten Flucht und mit Fragen nach Heimat und Positionsbestimmung andernorts verzahnt.



Abb. 28 Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 17:40 Min., 16:9, documenta 14, 2017, Athener Konservatorium (Ausstellungsansicht)

Abb. 29 Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017 (Still)

»Everyone I encounter in my journey asks: »Where are you based?«

I say: »On my feet.« They say: »Then where are your feet based?«

I say: »Feet are never based.««³⁸

Auch wenn es sich beim Ausstellungssetting der Arbeit um kein klassisches Treppenhaus handelt, welches einen eigenständigen Raum des Hinauf- und Hinabsteigens bildet, so lässt sich die Installierung des Videos in diesem architektonischen Zwischenraum unterhalb einer Treppe nichtsdestotrotz an Homi K. Bhabhas Beschreibung des Treppenhauses als Schwellenraum anschließen:

»Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.« (Bhabha 2000, S. 5)

Diese Textstelle ist bezogen auf die Ausstellungssituation unterhalb des Treppenaufgangs erhellend, weil sich in diesem Setting eine nicht-hierarchische Möglichkeit auftut, sich als Rezipient*in – in einem Raum des Dazwischen – mit einem Thema wie der politisch bedingten Flucht zu beschäftigen, das in der Videoarbeit anhand der persönlichen Erfahrung des Künstlers zu sehen gegeben wird. Dieser Zwischenraum des Treppenaufgangs erforderte bei der Präsentation von *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* andere Bewegungsformen und Körperhaltungen, indem man sich darunter platzieren musste, um die Arbeit mit dem Ton über die Kopfhörer zu sichten, was einen etwas verunsichernden und zugleich intimen Moment erzeugte. So kann dieser Zwischenraum, im Sinne Bhabhas, als ein Ort von Übersetzungs- und Aushandlungsprozessen verstanden werden:

38 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017.

»Zwischen«-Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen. Beim Entstehen solcher Zwischenräume – durch das Überlappen und De-plazieren (*displacement*) von Differenzbereichen – werden intersubjektive und kollektive Erfahrungen von nationalem Sein (*nationess*), gemeinschaftlichem Interesse und kulturellem Wert verhandelt.« (ebd., S. 2, Hervorh. im Orig.)

Dieses Ausstellungssetting von *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* ermöglichte das kurzweilige Eintauchen in einen solchen Differenzbereich, bei dem verschiedene Sphären der (Nicht-)Verortung zur Überlappung kamen. Eine individuelle Geschichte einer Flucht kam hier im öffentlichen Rahmen einer Ausstellung in Erscheinung und wurde zu einem Thema von gemeinschaftlichem Interesse, das über die Mittel der Kunst zur Verhandlung gebracht wurde. Beim selbstgebauten Instrument, das Hiwa K im Video verwendet, handelt es sich um eine Art Prothese, die dem Künstler beim Navigieren durch die Landschaft als Seh- und Gehhilfe behilflich sein soll, jedoch paradoxerweise ein Sehen und Gehen zugleich erschwert. Der Kunstwissenschaftler Anthony Downey beschreibt den Bewegungsablauf, den das Instrument dabei vom Künstler fordert, wie folgt:

»The balance between vertical and horizontal, movement and stasis, sequence and consequence, transition and transaction, must be carefully managed and rendered both provisional and decisive in equal measure if they are to effect a means to an end, whatever this may turn out to be.« (Downey 2017b, S. 36)

Gleichzeitig ist es eine etwas fragwürdige Prothese zur Orientierung, kann diese vertikale Vorrichtung nämlich lediglich eine behelfsmäßige und unvollständige Sicht sowie eine nur improvisierte horizontale Art der Bewegung ermöglichen. Downey beschreibt weiter:

»As we watch the artist compensate his movements to balance the device on his nose and ensure onwards progression, it increasingly becomes evident that, though apparently an aid to vision, it is actually propelling him forward, its movements subject to subtle changes and shifts in both topography and the artist's body. There is an inherent

instability here that evokes Hiwa K's early impression of those first cities he ventures through en route to Germany. The partial view of his surroundings – seen through the unsteady and yet supportive object – reflects the disjointed moment of migration when all that is seen is covertly viewed for the first time and, as a result, is all the more difficult to integrate into an overarching picture.« (ebd., S. 35–36)

Durch dieses in der Arbeit *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* benutzte Instrument wird die Ausdehnung von multiplen Blickachsen zum Thema. Die montierten Spiegel auf der Stange teilen dabei den umgebenen Raum in Fragmente auf. Der Blick des Künstlers wird damit ebenfalls fragmentiert und hat durch seine Verteilung in der Landschaft keinen eindeutigen Fixpunkt (Abb. 30). Die Spiegel, die nach unten auf sein nach oben gerichtetes Gesicht zeigen, bieten ihm eine zerstückelte Vogelperspektive seiner Reise.

Der Künstler kommentiert die Unmöglichkeit, sich durch seinen Blick ein vollständiges Bild machen zu können. So stellt das Spiegel-Instrument ein Sinnbild für die Erfahrung der Flucht und der Ankunft in Europa dar, welche durch ein inkommensurables Maß an Erlebnissen und Eindrücken eine Überforderung hinterlassen. Die Tatsache, eine Perspektive zu haben, wird als ein Luxus erfahren, wie Hiwa K in folgender Aussage beschreibt:

»I do not have the luxury of gazing at the image, to reflect on what I see; rather, I have to penetrate one of these possibilities as they unfold before me and become an image.«
(Hiwa K zit. nach ebd., S. 36)

Über das Instrument ist ein Bild immer im Status des Werdens. Was zu erkennen ist und angeblickt wird, ist in der Form eines *Pre-Image* – eines vorläufigen, versuchsweisen, vorüberziehenden Bildes, wie es im Titel der Arbeit heißt – verhaftet. Durch das erneute Ablaufen der Route nimmt Hiwa K eine Art behelfsmäßige Neuaufzeichnung seiner persönlichen Geschichte vor und trägt durch die – wenn auch von uns Rezipient*innen nur teilweise nachvollziehbare – Perspektive eines Geflüchteten dazu bei, die Formatierung von Bildern zu Migration zu überkommen.³⁹ Dabei liefert die Videoarbeit kein eindeutiges Anschauungsmaterial für Migration, sondern hält die Unmöglichkeit aufrecht, die Vorstellung von Migration durch eine dominierende

39 Vgl. zum Begriff der ›Formatierung‹ Nanna Heidenreich (2006, S. 18; 2015, S. 119) und Brigitta Kuster (2007, S. 187) in ihren Publikationen.

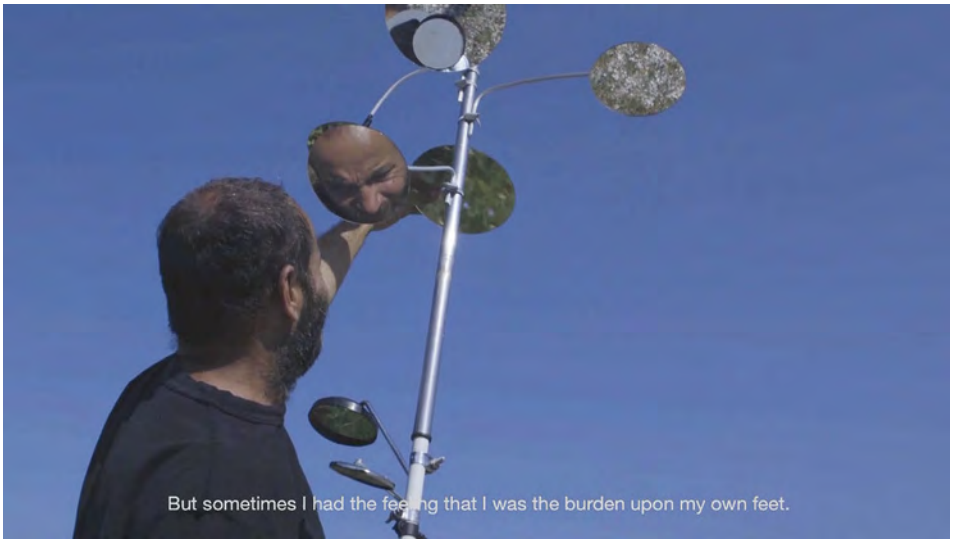


Abb. 30 Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017 (Still)

Betrachtungsform verfestigen zu können, und wirkt somit an deren Entfixierung mit. Das prothetische Instrument macht ihm dabei ein Erinnern möglich. Im Video formuliert Hiwa K dazu:

»To remember, sometimes, you need different archaeological tools. Tools with which you dig upwards. To see your fragmented, scattered parts...or other tools, with which you can excavate silence.«⁴⁰

Die Mittel zur Navigation und zum Überleben, buchstäblich und sinnbildlich verstanden, werden von Hiwa K externalisiert und einem konstruierten Hilfsmittel für das Gedächtnis überlassen, mit dem ein Sehen und Navigieren möglich sein soll (vgl. Downey 2017b, S. 36). Das vom Künstler gebaute Instrument dient als Hilfsmittel zum Vor-tasten in einer unbekanntem Landschaft und hilft dabei mit der Stille einer Geschichte, welche mit der eigenen Erfahrung des Künstlers als politisch Geflüchteter aus Kurdistan/Nordirak in den 1990er Jahren in Verbindung steht, zu brechen bzw. über die mitgeteilte Narration einem Verstummen vorzubeugen. Nicht ohne Grund umschreibt Aneta Szyłak die künstlerischen Verfahren von Hiwa K als »tactics of arrival« (Szyłak 2017, S. 83) und führt weiter aus:

»The event of arriving creates certain waves of energy that circulate between the one who has arrived and the surroundings into which they arrive. Hiwa K presents himself as someone who has »just arrived« and tries to thereafter navigate within another culture or situation. Having taken many paths in order to arrive, such navigation is a survival tactic he knows well. His position means that there is no knowing what to do before he arrives, but that the moment of engagement with a situation, a person, or a location will inevitably make something happen.« (ebd., S. 85)

Die Darstellung dieses Balanceakts in der Videoarbeit kann als ein symbolisches Bild für die Zerstreung der eigenen Identität nach der Überquerung zahlreicher Landesgrenzen gelesen werden und die damit verbundene, gesteigerte Orientierungslosigkeit in den neuen Umgebungen sichtbar machen. Es kann weiter auch als ein Sinnbild für die vielfältigen Rollen gelesen werden, die nach den Überquerungen vieler Grenzen auf Hiwa K von außenstehenden Perspektiven her projiziert wurden. Damit verbindet sich die Anlage der Athener Arbeit

40 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017.

Pre-Image (Blind as the Mother Tongue) in einem besonderen Maße mit der Kassler Arbeit *View from Above* – gibt sie nämlich eine Vorstellung von einer Migrations- bzw. Fluchterfahrung frei, auch wenn in der Kassler Arbeit die eigene Flucht von Hiwa K nicht so im Vordergrund steht, weil hier die Narration fiktionaler angelegt ist und die Geschichte der geflüchteten Person »M« erzählt wird. Zusätzlich dazu, dass in *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* durch das Zeigen eines Protagonisten eine stärkere Anbindung der Geschichte an die Person Hiwa K stattfinden kann, ist in der Arbeit mit dem verwendeten Spiegel-Instrument das Thema der (De-)Konstruktion des dominierenden Blickes aufgegriffen. Das Bild, welches sich Hiwa K mit dem Instrument machen kann, lässt keine hierarchisch dominierende bzw. fixierende Übersicht zu, wie dies im Unterschied dazu durch den Blick der »Bürokrat*innen« der europäischen Asylbehörden »von oben« in *View from Above* vorgenommen wird. Das Angeblickte in *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* ist vielmehr schwankend bzw. lediglich provisorisch sichtbar und bleibt im Zustand der Instabilität verhaftet. Das imaginäre Ablaufen einer Stadt in einer »sicheren« bzw. »unsicheren« Zone in *View from Above* hingegen ist mit einer fixierten Vorstellung verknüpft. Gleichzeitig kann Hiwa Ks Blick »nach oben« als eine antwortende Perspektive auf den machtvollen, scheinbar körperlosen und objektiven Blick »von oben« verstanden werden, wie ihn uns die Arbeit *View from Above* auf das Modell von Kassel bzw. auf »sichere« und »unsichere« Zonen über das Narrativ von Person »M« vermittelt. Hiwa Ks Blick »nach oben« in *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* wird durch die Spiegel jedoch darauf zurückgeworfen, vor allem sich selbst und seinen Körper im Bewegungsablauf zu betrachten. Dabei entzieht die Videoarbeit uns Betrachter*innen die Möglichkeit, die Perspektive des Migrierenden einzunehmen, und lässt uns nur in Bruchstücken daran partizipieren, wenn die Kamera kurzweilig und punktuell den Blick in die Spiegel richtet.

Es sind verschiedene Imaginationsräume, die durch die Präsentationsorte Kassel und Athen in der Arbeit verschränkt werden und ein gegenseitiges Echo erzeugen. Hiwa Ks eigene Flucht, die ihn in den 1990er Jahren während fünf Monaten und zwei Tagen durch den Iran, die Türkei, Griechenland, Italien, Frankreich und Deutschland führte (vgl. Downey 2017b, S. 36), beschreibt er als »an experience of space and time, in which I was destined for the unknown through the fracturing of spacial and cultural experiences« (Hiwa K 2017, S. 102). Aus einem Kriegsgebiet kommend, beschäftigt sich der Künstler schon seit Beginn seiner künstlerischen Karriere mit Fragen nach persönlichen Formen der Unsicherheit und schafft so ein Verhältnis zu politischen Konstrukten und Einflüssen von Krieg, zu Vorstellungen von Heimat und Zugehörigkeit. Die Arbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* zeigen auf, wie sich Blickweisen

durch Perspektiven der Horizontalität bzw. der Vertikalität verschieben und neue Imaginationsräume entstehen, die uns als Betrachter*innen in die Erzählungen verwickeln und einladen, festgeschriebene Vorstellungen und tradierte Bildthemen zu hinterfragen, die auch in aktuell wirksamen Diskursen rund um Krieg und fluchtbedingte Migration eingeschrieben sind.

Im folgenden abschließenden Kapitel zu Hiwa Ks Arbeiten lege ich den Fokus auf den Aspekt der *Re-Visioning Histories*. Hierbei leite ich aus der Analyse der Arbeiten von Hiwa K resümierend Konzepte ab, die zu wirksamen Elementen einer andersartigen Geschichtsbeachtung werden. Konkret gehe ich darauf ein, wie die Arbeiten durch die Involvierung von subjektivem, ›migrantischem‹ Wissen bestehende Geschichtsnarrative zu verschieben vermögen und durch ihre ›anachronische‹ Intervention einen ›empathischen‹ Möglichkeitssinn von Geschichte eröffnen.

RE-VISIONING HISTORIES IN VIEW FROM ABOVE UND PRE-IMAGE (BLIND AS THE MOTHER TONGUE)

Hiwa K verzahnt in der Arbeit *View from Above* eine gegenwärtige Geschichte mit einer vergangenen und leistet damit ein *Re-Visioning* historischer Kontexte. Die Bezeichnung *Re-Visioning* soll an dieser Stelle, wie in der Klärung des Begriffs im Einleitungskapitel deutlich gemacht werden wollte, die ›Rückschau‹ mit der ›Vision‹ verbinden, also die überprüfende Inaugenscheinnahme von vergangenen Zuständen mit einer auf die gegenwärtige und zukünftige Zeit bezogenen, verändernden Sichtweise möglich machen. Die Videoinstallation leistet in diesem Spannungsverhältnis zwischen ›Rückschau‹ und ›Vision‹ dazu einen wesentlichen Beitrag, indem sie neue Perspektiven auf bestehende Geschichtsnarrative wirft, ihre Abgeschlossenheit in Frage stellt und Modalitäten für eine Entwicklung in der Gegenwart bzw. für zukünftige Praktiken aufzeigt.

Es gibt verschiedenartig angelegte Formen des *Re-Visioning Histories* von vorgefertigten und dominierenden Betrachtungsweisen von Geschichte(n), die in der Arbeit *View from Above* zum Ausdruck kommen. An dieser Stelle soll vor allem betrachtet werden, wie in der Arbeit ein gegenwärtiger Zustand wieder aufgenommen und neu entworfen wird und die Arbeit damit festschreibende Konventionen aushebelt. Der Arbeit *View from Above* geht es beim *Re-Visioning Histories* um eine Verschiebung, gar Überschreibung herrschender Narrative. So interveniert sie zum einen in historisch eintrainierte Blickweisen auf Krieg sowie in eine dominierende Betrachtungsweise aktueller Darstellungen in Zusammenhang mit Flucht. Zum anderen dekonstruiert sie systemische und systematische asylopolitische Ausgrenzungspraktiken. Hierfür werden, worauf ich in diesem Kapitel detaillierter eingehen werde, ›migrantisches‹ Wissen sowie ein ›empathischer‹ Möglichkeitssinn zum Einsatz gebracht.

Ein Punkt, den ich hier nochmals herausgreifen möchte, betrifft die Frage, wie Hiwa Ks künstlerische Arbeit die Formatierung von illegalisierter Migration, die durch die medialen Konstruktionen der täglichen Berichterstattung verfestigt wird, unterbricht. Im heutigen digitalen Zeitalter, in dem das Bild zum wirkmächtigsten Kommunikationsmedium geworden ist, zeigt ein großer Teil der zirkulierenden Bilder seit spätestens 2015 im Kontext der Fluchtbewegungen nach Europa insbesondere Menschen in überfüllten Booten und Todesopfer der Mittelmeerpassage (vgl. Heidenreich 2006, S. 18). Diejenigen Menschen, die es nach Europa schaffen, sind gezwungen, sich monatelang in großer Zahl an den europäischen Mittelmeerküsten in

»provisorischen« Lagern unter prekären Bedingungen aufzuhalten. Auch zirkulieren in den Medien der täglichen Berichterstattung Bilder von Menschen, die versuchen, in Gruppen über den Landweg nach Europa zu gelangen, und von Bollwerken und Grenzzäunen aufgehalten werden. Diese und andere Bilder zeigen die dramatischen Konditionen von Flucht und Ankunft. Selten sind es jedoch Menschen, deren singuläres Einzelschicksal unter den vielen im Fokus der Medienberichterstattung steht. Entgegen dieser Tendenz präsentiert die Videoarbeit *View from Above* einen Gegenentwurf, indem sie eine singuläre, persönliche Fluchtgeschichte, von Person »M«, aus subjektiver Position erzählt. Damit akzentuiert die Arbeit Subjektivität als Faktor für geschichtliche Erkenntnis und, im Sinne von Jacques Rancières Geschichtstheorie, als politische Notwendigkeit, sich in die Geschichte einzufügen und sie mitzubestimmen. Durch die singuläre Geschichte von Person »M« werden in der Videoarbeit die individualpolitischen Konsequenzen von Krieg versucht fassbar zu machen: So erfährt man durch das Erzählen einer migrantischen Perspektive, dass »M«, weil er Deserteur der Armee ist, sich in Kurdistan in Gefahr befände, obwohl die Vereinten Nationen dieses Gebiet als »sicher« einstufen. Bei einer Abschiebung aufgrund der Entscheidung der europäischen Asylbehörden wäre es für »M« nicht sicher, wieder in das Land einzureisen:

»[...] the safe zone was a fictional place for him. It didn't exist as there was no safety to be found there.«⁴¹

Dabei macht die Arbeit, als zweiten wesentlichen Punkt, eine andere Geschichte sichtbar, nämlich diejenige der absurden Aufnahmebedingungen für Geflüchtete in Asylzielländern Europas, und dekonstruiert die Aufnahmebedingungen des europäischen Migrationsregimes, welche durch Ämter reguliert werden. Die Präsenz einer individuellen und zuvor von den Asylbehörden als nicht in ihre Muster passenden und schließlich unterdrückten Geschichte trägt zu einem kritischen Blick auf aktuelle Machtbeziehungen innerhalb von Narrativen bei. Die Arbeit *View from Above* nimmt eine Archäologie der Gegenwart vor, eine Archäologie, die – um hier mit Walter Benjamins Geschichtskonzept zu sprechen – bestrebt ist, die »Welt in ihren Schichtungen« (Benjamin 1991e, S. 97) freizulegen und die damit verbundenen Sichtweisen zu erkennen zu geben. Geschichte und damit verbundene Vorstellungen werden in der Arbeit nicht als abschließend »geschichtet« betrachtet respektive nicht als ein unverrückbares Gebilde mit festen

41 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

Sedimentschichten verstanden, sondern Geschichte und ihre Gewordenheit wird durch die in der Arbeit eingenommenen Perspektiven ›umgeschichtet‹ und damit immer wieder von Neuem entdeckt bzw. hergestellt. Ein Positionswechsel artikuliert sich in der Arbeit in einer umgekehrten archäologischen (Denk-)Bewegung oder, wie der Autor und Kunstkritiker Ben Fergusson schreibt, »a digging upwards rather than a looking downwards from a dominant (Western) perspective« (Fergusson 2017, S. 184). Nicht von oben nach unten wird gegraben und freigelegt, sondern durch die aneignende Mimikry und durch das Einschleusen von Person ›M‹ in eine bürokratisch anerkannte Geschichte enttarnt die Arbeit, gewissermaßen von unten nach oben, die beurteilenden, vermeintlich objektiven Maßstäbe der Immigrationsbehörde als fixe Vorstellungen, welche die Antworten auf die gestellten Fragen lediglich pauschal behandeln, jedoch nicht den Einzelfall detailliert betrachten.⁴²

Indem *View from Above* die Möglichkeit eines alternativen Vergangenen-, aber auch Gegenwartsbezugs etabliert, operiert die Arbeit jenseits einer traditionellen Geschichtsschreibung in abgeschlossenen Kapiteln. Sie leistet derart einen Beitrag zur Destabilisierung feststehender Kategorien von Vergangenheit und Gegenwart und bricht authentifizierende und auktoriale Ansprüche bestehender Geschichtsauffassungen auf. Die Unmöglichkeit einer Gesamtansicht, die in der Videoarbeit sowohl inhaltlich als auch formalästhetisch über die Kameraperspektive und den Schnitt verhandelt wird und bereits im Zusammenhang der Betrachtung des Modells erwähnt wurde,⁴³ lässt sich auch auf die Frage der Historizität ausweiten. Geschichte stellt sich in der Arbeit als ein strukturell un abgeschlossener Prozess dar, der in fortwährender Reflexionsarbeit die Verhältnisse zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowie den darin erzählenden Subjekten austariert. Geschichte wird so zu einem vielschichtigen Gebilde, das immer wieder neu angeordnet werden kann und einen Teil des Sinnbildungsprozesses der Gegenwart darstellt.

Wenn über die Narration einer aktuellen Kriegs- und Fluchterfahrung die eigentlich kontextfremden Bilder einer objekthaften Manifestation eines Zerstörungszustandes einer Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg gelegt werden – oder vice versa über die Bilder eine kontextferne Narration –, so wird durch diese ›gleich-zeitigen‹ Bedingungen zweier Kontexte eine spürbare Aktualisierung von Geschichte(n) vorgenommen und die Gelegenheit für eine neuartige zukünftige Betrachtung gegeben. Durch die Verzahnung von zwei historisch unabhängigen Kontexten – das historisch aufgeladene Bildmaterial der

42 Siehe Kapitel: Eine für Person ›M‹ ›entlehene‹ Identität als Form der Mimikry, S. 118 ff.

43 Siehe Kapitel: Das Kassler Trümmer-

modell des Zweiten Weltkriegs als eine ›entlehene‹ Erinnerung des Verlusts, S. 105 ff.

Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg im Kassler Trümmermodell sowie eine aktuelle Narration über eine Flucht aus dem Kriegsgebiet Kurdistan/Nordirak und über ein damit verbundenes Ringen um ein politisches Asyl in Europa – vollführt Hiwa K eine zirkuläre Bewegung: Mit einer Gegenwartsperspektive wird auf eine Vergangenheit geblickt und mit einer Vergangenheitsperspektive auf eine Gegenwart. So zeigt die Arbeit einerseits, wie in eine Vergangenheit eine neue Sichtweise eingeschrieben werden kann und auf diese Weise die »Vergangenheit von der Aktualität betroffen« (Benjamin 1991a, S. 697) gemacht wird, um dies erneut mit Benjamins Geschichtsverständnis zu fassen. Andererseits zeigt die Arbeit, wie Vergangenes gewissermaßen einen Schatten wirft respektive ein Nachleben in der Gegenwart entfalten kann, also Aktualität von der Vergangenheit betroffen wird.

Christian Sternad, der sich in seinem zuvor zitierten Aufsatz anhand der Frage der »historischen Subjektivität« mit der Bedeutung von Jacques Rancières Schriften für die Geschichtswissenschaft beschäftigt, schreibt der Praxis der umwertenden Geschichtsschreibung bei Rancière einen »revolutionären Charakter« (Sternad 2014, S. 40) zu. Gleichzeitig bleibt festzuhalten, dass auch die Verschiebung und Veränderung eingeschriebener Ordnungen mittels Erzählungen, in denen Leerstellen bzw. Missstände sichtbar gemacht werden, ebenfalls auf eine bestimmte Weise ordnend geschieht und Geschichtsschreibung stets von den Herausforderungen jeglicher Narrativität begleitet ist. Den Aspekt der Narrativität von Geschichtsschreibung behandelt auch Hayden White.⁴⁴ Gemäß White ist Geschichtsschreibung nicht auf Faktizität reduzierbar, sondern jedem Erzählen sind fiktive Elemente inhärent. Er spricht von der »historischen Einbildungskraft« (White 1991) bzw. »Fiktion der Darstellung des Faktischen« (White 1986, S. 145). Auch Rancière geht auf den Aspekt der Fiktionalisierung von Geschichte ein und geht sogar noch weiter, indem er sie nicht nur als Option, sondern gar als dringende Notwendigkeit betrachtet. So führt er an einer Stelle seiner *The Politics of Aesthetics* (2004) aus:

»The real must be fictionalized in order to be thought. [...] It is not a matter of claiming that everything is fiction. It is a matter of stating that the fiction of the aesthetic age defined models for connecting the presentation of facts and forms of intelligibility that blurred the border between the logic of facts and the logic of fiction.« (Rancière 2004, S. 39)

44 Siehe Einleitung: Kritische Arbeit an den Regimen von Historizität, S. 19 ff.

In der Videoarbeit von Hiwa K wird die Wirklichkeit vervielfältigt: Erst durch die fiktive Verschränkung von zwei disparaten Erfahrungsmengen – die Überlappung der im Voiceover erzählten Narration über Flucht und über die Schwierigkeiten eines Asyls in Europa mit den Bildern des zerstörten Kassel nach den Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg – wird die Gefahr, die der Deserteur ›M‹ bei einer Abschiebung nach Kurdistan/Nordirak zu erwarten hätte, vorstellbar bzw. kann, im Sinne Rancières, überhaupt erst gedacht werden. Dieses fiktive Kippbild, das Hiwa K hier einsetzt – vom Bild der Trümmerlandschaft von Kassel hin zu den ebenfalls im Bildgedächtnis vorhandenen Bildern der Zerstörungen und Gefahren in heutigen Kriegskontexten –, interferiert in den westlichen Blick, der aus einer geglaubten ›gesicherten‹ Position heraus urteilt, und führt vor Augen, wie schnell eine ›sichere‹ Zone ins Gegenteil umschlagen kann. Diese konkurrierende Wirklichkeit, welche in der Erzählung von Person ›M‹ als ein ›Möglichkeitssinn‹ entworfen wird, zeigt sich den Rezipient*innen aus der Perspektive der Migration, und auf diese Weise stellt die Arbeit einen Zustand her, der historisch-chronologische sowie räumliche Gewohnheiten der Wahrnehmung durchkreuzt, sie in einen simultanen Moment der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen versetzt und dabei die Konstitution von Gegenwart und Vergangenheit befragt.

›MIGRANTISCHES‹ WISSEN

»The forms and markers of stability that most people take for granted are often negotiated as pliable and shifting points of reference in Hiwa K's work, and these approaches can in part be associated with the artist's experience as a political refugee who travelled for five months and two days, after many false starts and in hazardous conditions, from Kurdistan to Germany in the 1990s.« (Downey 2017b, S. 36)

In der vorangegangenen Lektüre der Arbeiten von Hiwa K habe ich nur am Rande zum Thema gemacht, dass Hiwa K eine persönliche migrantische Geschichte der Flucht aus Kurdistan/Nordirak hat, die ihn zum Teil sehr direkt, zum Teil eher indirekt mit seinen künstlerischen Arbeiten verbindet. Meine Zurückhaltung ist von dem Wunsch begleitet, eine künstlerische Biografie nicht als eine Hauptvoraussetzung für das Verständnis einer künstlerischen Arbeit zu begreifen, sondern – wie die methodische Anlage des *close readings* es möglich machen sollte – sich über die Rezeptionserfahrung und andere inhaltlich-konzeptuelle sowie historische Aspekte anzunähern. In dieser Engführung ging es mir auch darum, innerhalb der künstlerischen Arbeiten Wissenskonzepte auszumachen, die »im Hinblick auf ihren

Erkenntnisgehalt, ihr kritisches Vermögen und die Bereitstellung eines anderen Wissens« (Busch 2016b, S. 13) eine epistemische Dimension aufweisen, um mit den Worten von Kathrin Busch zu sprechen, die zu ›anderen‹ Wissensformen geforscht hat. Außerdem möchte ich mich im Anschluss an den Kulturtheoretiker Max Jorge Hinderer Cruz und die Philosophin Ruth Sonderegger, welche die »Kapitalisierung von ›Andersheit‹ und ›Multikulturalität‹ im neoliberalen Kunstsystem« (Hinderer Cruz/Sonderegger 2014, S. 47) kritisieren, nicht am Exploitieren einer künstlerischen Biografie beteiligen, die ihr aufgrund einer bestimmten Außergewöhnlichkeit zugeschrieben wird, welche wiederum das Interesse an Künstler*innen innerhalb des Kunstmarktsystems steigert. So bleibt anzumerken, dass auch ein Ausstellungsformat wie die documenta, selbst wenn es, wie es die documenta 14 tat, einen kritischen Anspruch formuliert, sich an kommerzialisierenden Verwertungslogiken im Kunstsystem beteiligt. Damit soll nicht gesagt sein, dass Künstler*innen-Biografien für ihre Arbeiten nicht relevant sind bzw. sein können. Dennoch wollte ich in meiner Analyse aus der Perspektive einer kulturwissenschaftlich orientierten, verantwortungsbewussten Kunstwissenschaft nicht mit dem Biografischen beginnen, wie es in der traditionellen Kunstgeschichte häufig der Ausgangspunkt ist, sondern mich mit aus den Arbeiten herausgelösten Schwerpunkten beschäftigen, die die diskursive Auseinandersetzung nähren.⁴⁵ Wenn es mir im Folgenden darum geht, die Erkenntnisformen zu konkretisieren, die in Hiwa Ks künstlerischer Praxis immer wieder wirksam sind, komme ich nicht umhin, auch auf biografische Aspekte zu verweisen. Diese Verweise haben den Zweck, die migrations- bzw. fluchtbedingte Situiertheit des Künstlers im Feld um die Frage nach der Wissensherstellung auszuweisen und zu verdeutlichen, dass das Thema, wessen und welche Art Wissen da entsteht, zirkuliert und verhandelt wird, für Hiwa K auf vielfältige Weise in seiner Praxis relevant ist und ihn bereits vor den für die documenta 14 entstandenen Arbeiten beschäftigte.

Hiwa K wurde 1975 in Sulaimaniyya im nordirakischen Kurdistan geboren und lebt seit Ende der 1990er Jahre als politisch Geflüchteter in Berlin. Er hat sich einen Großteil seiner künstlerisch-intellektuellen Fähigkeiten autodidaktisch im Austausch mit verschiedenen Intellektuellen, Künstler*innen, Musiker*innen und Performer*innen im Nordirak angeeignet. Seine künstlerische Praxis als Maler nahm er in den 1980er Jahren auf. Sie war beeinflusst von nicht-systematischen Studien, in denen er sich auch europäischer Literatur und Philosophie annäherte, welche bereits ins Arabische übersetzt

45 Siehe Kapitel: Künstlerische Arbeiten als *theoretical objects* bzw. ›Denken (mit) der Kunst‹, S. 38 ff.

waren (vgl. Hiwa K 2015; Downey 2017a, S. 235). In einem Interview erörtert Hiwa K, dass er trotz seiner Bemühungen, eine eigene künstlerische Sprache zu finden, die seinen geopolitischen Kontext widerspiegelt und dabei nicht einer westlichen Kunstvorstellung nahekommt, fortwährend den Eindruck hatte, dass seine Malerei zu sehr durch ein kolonialisiertes Narrativ bestimmt war; daher gab er die Malerei nach 14 Jahren wieder auf. Er wandte sich der Musik zu und erlernte beim andalusischen Musiker Paco Peña das Spielen der Flamenco-Gitarre. (vgl. Hiwa K nach Stoeber 2019) Wie Ben Fergusson berichtet, hat Hiwa K im Musikstil des Flamenco, welcher im 15. Jahrhundert von Rom*nja aus Indien nach Andalusien gebracht wurde, für sich eine Verschmelzung von westlicher und östlicher Kultur gefunden (vgl. Fergusson 2017, S. 184). Fergusson beschreibt in diesem Zusammenhang auch den Blickwechsel des Künstlers zwischen Horizontalität und Vertikalität, der bereits in den vorangehenden Kapiteln im Zuge der Betrachtung der Videoarbeiten zum Thema wurde:

»Hiwa K identifies its [flamenco's] hierarchy of notes, which he sees as vertical, as being of the West: melody, on the other hand, is of the East – a continuous horizontal line of notes rising and falling, in which one is never elevated above the other.« (vgl. ebd.)

Nach einer sechsjährigen Phase des Übens und professionellen Praktizierens der Flamenco-Gitarre hat sich Hiwa K wieder der Kunst zugewandt (vgl. ebd.). In seinen Arbeiten bleibt die Musik jedoch präsent.⁴⁶

In verschiedenen Besprechungen von Hiwa Ks Arbeiten in Zeitschriften, Pressemitteilungen zu Ausstellungen und Interviews wird betont, dass der Künstler seine Arbeiten ausgehend von persönlichen Geschichten, Erzählungen von Familienmitgliedern und Freund*innen sowie Zufallsbegegnungen entwickelt. Seine Arbeiten jedoch in einem ausschließlich biografischen Sinn zu betrachten, würde meines Erachtens den Arbeiten nicht gerecht, werden in ihnen nämlich Problemstellungen verhandelt, die von allgemeiner gesellschaftspolitischer Relevanz sind und die das Politische im Persönlichen hervorstreichen. Die Themen, die seine künstlerische Arbeit informieren, hinterfragen dezidiert die machtvollen und exkludierenden Mechanismen amtlich-bürokratischer Systeme und ihrer bestehenden Wissensordnungen. Außerdem kritisiert der Künstler die standardisierte Wissensherstellung und Bildungsverständnisse, wie sie in der Professionalisierung der Kunstpraxis im akademischen Kontext

46 Vgl. Hiwa Ks Arbeiten *Moon Calendar*, *Iraq* (2007), *Chicago Boys: while we were singing they were dreaming* (2010–2013) oder *This Lemon Tastes of Apple* (2011).

vorherrschend sind. Stattdessen beschäftigt sich Hiwa K, wie die zuvor besprochenen Arbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* zeigen und was ich hier nochmals unterstreichen möchte, mit Lehr- und Lernprozessen als einer alltäglichen Praxis. Auf diese Weise bemüht sich Hiwa K in seinen Arbeiten um eine demokratische Erweiterung und Verbreitung von Wissen. (vgl. Pressemitteilung documenta-Stadt Kassel 2016; Downey 2017a, S. 235; Stoeber 2019)

Die Arbeit *View from Above* formuliert ein Konzept, wie Wissen aus der alltäglichen Erfahrung eines Geflüchteten in Asylverfahren gewonnen und subversiv zum Einsatz gebracht werden kann. In der Videoarbeit wird über die Narration der Geschichte von Person »M« dieses inkorporierte Wissen, das Bedeutungen zu verschieben ermöglicht, sichtbar gemacht. Dieses Wissen kann, mit der Wissenschaftshistorikerin Andrea Westermann verstanden, als »migrantisches« Wissen (vgl. Westermann 2019) bezeichnet werden. Darunter versteht sie ein durch die Erfahrung der Migration und des Exils geprägtes und produziertes Wissen. So verweist sie auf Theoretiker*innen wie Hannah Arendt im Bereich der Philosophie, Michel-Rolph Trouillot in Historischer Anthropologie oder Edward Said in den Kulturwissenschaften und auf deren Forschung über gesellschaftliche Hierarchien sowie die ihnen inhärenten In- bzw. Exklusionen von Menschen mit Erfahrungen von sowohl freiwilliger als auch erzwungener Migration. Ihre Forschungen würden unter anderem die Prozesse während der administrativ-bürokratischen Herstellung der Figur des*r Migrant*in veranschaulichen. Westermann beschreibt außerdem, wie durch klassifizierende, rassifizierende und festschreibende Routinen in amtlich-bürokratischen, aber auch anderen, beispielsweise akademischen Systemen Migrant*innen Repression erfahren. Dies kann von der Unterbindung ihres kulturellen Beitrags bis hin zu einer Aufhebung ihres Rechtsstatus oder der Verleugnung ihrer Persönlichkeit reichen. Sich »migrantischem« Wissen zu verpflichten, bedeutet gemäß Westermann viele Stimmen zusammenzubringen, um so ein umfassenderes Bild der diversen Logiken zu erhalten, die hinter dem Umgang von Amtsträger*innen und den von ihnen betriebenen Staatsapparaten mit Migration sowie mit den damit verbundenen Entscheidungen über Aufenthalt, Arbeit, Wohn- oder Mobilitätsformen stehen. (vgl. ebd.)

Ohne die individuelle Geschichte von Person »M« wäre es nicht möglich, die spezifischen Logiken und Konsequenzen zu verstehen, die einem Deserteur in der politischen Situation im Nordirak drohen respektive was »Gefahr« und was »Sicherheit« für eine solche Person bedeuten kann. Die Arbeit *View from Above*, in der aus migrantischer Perspektive erzählt wird, wie Asylverfahren in Europa erlebt werden, durchkreuzt das als allgemeingültig geglaubte Wissen der dominanten europäisch-westlichen Gesellschaft, in der die Geschichtsschreibung von Ausschlüssen, Marginalisierungen

und Ignoranz bestimmt ist, und soll zur Veränderung ihrer Selbst- und Fremdwahrnehmung beitragen. Nanna Heidenreich formuliert für den Zusammenhang einer migrantischen Perspektive:

»Nimmt man Migration [...] als soziale und politische Bewegung ernst, als eine Bewegung, die das Politische grundsätzlich rekonfiguriert, und begreift Migration nicht als etwas Abzubildendes, sondern als Ereignis, so eröffnet sich damit ein anderer Bildraum, ein anderer Raum des Zeigens (auch des Zirkulierens), Sehens und Wahrnehmens. Die Perspektive der Migration einnehmen bedeutet in diesem Sinne: einen Möglichkeitsraum zu betreten.« (Heidenreich 2006, S. 18)

Die Videoinstallation *View from Above* eröffnet einen solchen Möglichkeitsraum und lässt festgeschriebene Prozesse der Beurteilung von Asylverfahren anders denken. Sie zeigt dabei auf, wie diese Prozesse zugunsten einer Mehrstimmigkeit im historischen Prozess verändert und subversiv unterwandert werden können. So wertet die Arbeit durch die Erzählung der Person ›M‹ die Prozesse von Geschichtsschreibung um, indem ›M‹ mit epistemologischen Hierarchien bricht. Das alternative ›migrantische‹ Wissen, welches aus der Erfahrung im Asylprozess rührt und das in der Videoarbeit *View from Above* an die Oberfläche kommt, leistet insofern geschichtsbildende Arbeit, als es eine andere Perspektive ins Wahrnehmungsfeld rückt, hiermit in traditionelle Ordnungsstrukturen interveniert und zu einer Sicht- bzw. Hörbarkeit einer in der dominanten Geschichtsschreibung nicht vertretenen Stimme beiträgt. Damit legt die Arbeit eine ›epistemologische‹ Skepsis⁴⁷ an den Tag, indem sie die Gewalt von vorherrschenden Erzählungen verdeutlicht und gleichzeitig an einer Neuverteilung historisch-politischer Kräfte mitwirkt.

Die Historikerin Francesca Falk argumentiert, dass ›migrantisches‹ Wissen nicht nur ein ›Add-on‹ sein darf:

»I am not talking about adding migration history to so-called general history but rather viewing the general through the lens of one of its core constitutive elements, in this case migration. In future we need not only a migration historiography that addresses this topic as such but also a migrantization, so to speak, of historiography as a whole.« (Falk 2019)

47 Vgl. Ann Laura Stoler, die die Bezeichnung ›epistemological scepticism‹ (Stoler 2002, S. 92) in ihrem Aufsatz ›Colonial Archives and the Arts of Governance‹ (2002) nutzt, um die Kritik neuerer kultur- und geschichtswissen-

schaftlicher Studien an dem politisch aufgeladenen Akt des Geschichtsschreibens durch die Klassifikations- und Ordnungssysteme von Archiven zu bezeichnen.

Es geht also um die fundamentale Notwendigkeit der Veränderung von Sichtweisen, damit Leerstellen und blinde Flecken von etablierter Historiografie aufgedeckt und transformiert werden können und damit eine neue Form der Geschichte(n) herausgebildet werden kann. Diesen Prozess beschreibt Falk als die ›Migrantisierung‹ (vgl. ebd.) von Historiografie bei gleichzeitiger Forderung nach ›Demigrantisierung‹ (vgl. ebd.) von Menschen. Demigrantisierung bezieht sich dabei auf eine Umkehrung der Migrationsforschung, welche fordert, von der Migration her ausgehende Perspektiven einzunehmen und darum, um weiter mit Regina Röhild zu argumentieren, Migration »zum Ausgangspunkt, nicht aber zum Gegenstand der Untersuchung« (Röhild 2016, S. 44) zu machen, anstatt nur aus der Perspektive vom vermeintlichen Gegenpart der Nicht-Migrant*innen über Migrant*innen zu sprechen (vgl. ebd. 2016, S. 39, 44).

Eine Perspektive derer, die Migration selbst erlebt haben und die, neben *View from Above*, auch die Videoarbeit *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* einnimmt, rückt andere Narrative in den Vordergrund. In migrantischen Narrativen wie diesen geht es, um mit dem Soziologen und Migrationsforscher Erol Yildiz zu argumentieren, vielmehr um die Thematisierung von »Prozesse[n] der Entortung und Neuverortung, Mehrdeutigkeit und Grenzbiografien« anstelle von »gängigen nationalen Narrativen« (Yildiz 2016, S. 21). Diese Feststellung führt ihn zum Konzept der Postmigration: »Die Idee, Geschichte aus der Perspektive und Erfahrung von Migration zu erzählen und dabei marginalisierte Wissensarten sichtbar zu machen, ist für ein postmigrantisches Konzept von zentraler Bedeutung.« (ebd.)⁴⁸ Das ›Postmigrantische‹, dessen Verständnis er folgendermaßen weiter ausformuliert,

»präsentiert [...] die Stimmen und Erfahrungen der Migration, greift marginalisierte Deutungen auf, wirkt irritierend auf nationale Erzählungen, stellt das gängige Differenzdenken infrage. Es versteht sich als eine politische Perspektive, die auch subversive, ironische Praktiken einschließt und in ihrer Umkehrung provokant auf hegemoniale Verhältnisse wirkt. Die Migrationsgeschichte und deren Folgen werden neu erzählt, andere Bilder, Repräsentationspraktiken und Vorstellungen von Subjektivität, kurz gesagt, ein anderes Geschichts- und Gesellschaftsverständnis generiert. Etablierte Sichtweisen und Ordnungskonzepte geraten dadurch aus den Fugen: Der postmigrantische Blick lässt neue Unterschiede zutage treten, übliche Differenzauffassungen fraglich erscheinen, bedeutet eine ›radikale

48 Siehe Kapitel: Kontext zu Hiwa K: Postmigration und Mimikry, S. 80 ff.

Revision der gesellschaftlichen Zeitlichkeit. Der Blick richtet sich auf das bisher Ungesagte, Unsichtbare und Marginalisierte. Es geht darum, ein neues Verständnis von Migration zu etablieren, Migrationspraxis und die damit verbundenen Erfahrungen und Kompetenzen aus der Binnensicht ans Licht zu holen. Migration wird aus dieser Sicht zu einem konstitutiven Moment im historischen Prozess.« (ebd., S. 23)

Das Anerkennen dieses konstitutiven Moments für ein Denken von Geschichte, das sich aus einer migrantischen Perspektive neu und anders artikuliert, ist auch in der Videoarbeit *View from Above* ein Ausgangspunkt, um Betrachtungsweisen zu überkommen, die sich institutionell verfestigt haben. Hiwa K arbeitet dabei vorgeformten Vorstellungen entgegen, indem er Differenzierungen in der Betrachtung von ›sicheren‹ und ›unsicheren‹ Zonen vornimmt, deren Wahrnehmung durch politische Strukturierungen wie Asylbehörden vorgegeben ist. Es geht der Arbeit damit um ein Auflösen eines territorialisierten Denkens und um eine Kritik an dem Habitus von Beamt*innen im Asylwesen, die nach alles miteinander gleichsetzenden, nicht differenzierenden Einteilungen handeln. Diese politische Agenda ist der Arbeit *View from Above* eingeschrieben. Sie stellt, ähnlich wie *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* die körperliche, geografische und erinnerungsmäßige Desorientierung von Flucht aufzeigt, zuvor unsichtbares Wissen zur Verfügung – einerseits solches Wissen, welches kenntlich macht, dass die dominante Einteilung durch den Blick ›von oben‹ in binäre Kategorien von ›sicher‹ und ›unsicher‹ zu einer monoperspektivischen Strukturierung beiträgt und nicht ausreichend ist, um der Notwendigkeit nachzukommen, einer differenzierten Betrachtung des Einzelfalls von Betroffenen Platz einzuräumen. Andererseits stellt die Arbeit auf einer anderen Ebene weiteres Wissen zur Verfügung, indem sie eine subversive Taktik veranschaulicht, die es möglich macht, festschreibende Mechanismen des Asylwesens zu durchbrechen. Dies geschieht in der Arbeit, wie zuvor diskutiert, durch die Praxis der Mimikry, indem durch ein gezieltes Tarnen innerhalb eines für die Asylbehörde geltenden Narrativs (aus einer bestimmten ›unsicheren‹ Zone zu kommen), respektive durch dessen Aneignung, dieses zugleich überwunden werden kann und dies für ›M‹ zu einem positiven Entscheid über ein politisches Asyl führt.⁴⁹ Die taktische Mimikry ist für Hiwa K zu verschiedenen Zeitpunkten seiner künstlerischen Laufbahn zum Thema geworden. Zu erwähnen wäre beispielsweise

49 Siehe Kapitel: Eine für Person ›M‹
›entliehene‹ Identität als Form der
Mimikry, S. 118 ff.

sein Einschleusen als Student in das Kunststudium an der Kunstakademie in Mainz, wo er sich 2005 mit einer gefälschten Kunstmappe, die er mit geliehenen Bildern von einem Freund ausstattete, Zugang verschaffte – »als sei es ihm«, wie der Journalist Hanno Hauenstein in einem Artikel über den Künstler schreibt, »in Wirklichkeit nur darum gegangen, die vorherrschenden Wertmaßstäbe als falsches Bewusstsein zu entlarven« (Hauenstein 2016, S. 48). Es sind insbesondere Effekte der Dekonstruktion, Transformation und Umorientierung, die die künstlerischen Praktiken von Hiwa K prägen. Hierfür wendet er, wie bei der Aufnahme ins Kunststudium, unterwandernde Taktiken der Adaption an, anstatt sich einfach zu assimilieren (vgl. Szyłak 2017, S. 85). Hiwa K berichtet in einem Interview:

»Weil ich während meiner Zeit in Mainz in den Kunstklassen nichts tat, hielt man mich für faul und drängte mich aus ihnen heraus. Drei Mal musste ich mir daher einen neuen Professor suchen. Mein Betätigungsfeld waren Korridore, wo ich Gitarrenunterricht gab, und auch die Küche der Akademie. Dabei verstand ich mich als Schmuggler, der die Konterbande anderer Werte und Anschauungen in die Akademie einschleuste.« (Hiwa K zit. nach Stoeber 2019)

Dazu gehörten unter anderem die Aktion *Arbeitsplatz* (2005), bei welcher der Künstler auf den Druck an der Akademie Mainz, am laufenden Band neue Kunstwerke produzieren zu müssen, aufmerksam machen wollte. Für *Arbeitsplatz* tat Hiwa K nichts anderes, als seine Wand, die er zum Arbeiten zur Verfügung hatte, für »ein Jahr lang immer nur neu auszubessern und zu weißeln« (ebd.). Die Aktion *Cooking with Mama* (2005–2009) richtete der Künstler vier Jahre lang aus, nachdem ihm sein Professor mit einem Ausschluss von der Akademie drohte, wenn er keine materielle künstlerische Arbeit produzieren würde. Als Reaktion darauf kochte er jeden Freitag in der Akademiekantine kurdische Gerichte nach Rezepten seiner Mutter, welche ihn via Internetschaltung dabei instruierte. Die Aktion war für ihn »weniger ein Kunstwerk als ein Kulturimport« (ebd.).

Die von Hiwa K entworfene Eigenbezeichnung vom »Extellektuellen« (vgl. Hiwa K nach Downey/Khalaf 2015) versteht Hauenstein als »so etwas wie das nach außen gestülpte Andere geradliniger Interpretation« (Hauenstein 2016, S. 48). In *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* wird die Auffächerung eines Prozesses des Verstehens mit dem nach außen ausgelagerten und zugleich zerstreuten Sehsinn mittels des selbstgebauten Spiegel-Utensils zu einer sehr bildhaften Allegorie, um ein »extellektuelles« Denken, ein Denken im Außen zu veranschaulichen. Es zeigt einerseits die Richtungsvielfalt, von der aus sich ein Weltverstehen speisen kann, und stellt zugleich einen Bruch

mit dominanten Narrativen über fluchtbedingte Migration her. Ein Außen-Stehen, eine Perspektive, in der sich Menschen mit Migrationserfahrung oftmals wiederfinden, wird bei Hiwa K gewendet, macht ein anderes Verstehen möglich und trägt damit zur Sichtbarkeit von alternativem Wissen bei. Eine solche Dekonstruktion des dominanten Blicks vollführt der Künstler auch in *View from Above*, wo die Einteilung in ›sichere‹ und ›unsichere‹ Zonen von Kriegsgebieten durch Person ›M‹ ad absurdum geführt wird.

In Hiwa Ks Arbeiten ist nicht nur die territoriale Logik von staatlichen Institutionen wie Asylbehörden in der Kritik, sondern auch die Betrachtenden sind aufgefordert, eigene Denkmuster immer wieder aufs Neue zu hinterfragen. Ben Fergusson formuliert: Hiwa K »exploits and manipulates [...] the gaps in many of his viewers' knowledge of the Middle East's history and politics, leaving them to rebuild their thinking anew« (Fergusson 2017, S. 183). Wie ich in den vorangehenden Betrachtungen zu zeigen versuchte, lösen Hiwa Ks Arbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* durch das Einbringen von ›migrantischem‹ Wissen intensive Denkprozesse aus. Diese fordern die Rezipient*innen zu einer persönlichen Reflexion des dominanten westlichen Denkens sowie dessen Wissensordnungen auf und verwickeln sie in eine fortdauernde Unruhe, die dazu auffordert, eine politische Stellung zu Fragen von Flucht und Migration zu beziehen.

VON ›ANACHRONISCHEN‹ INTERVENTIONEN UND DEM ›EMPATHISCHEN‹ MÖGLICHKEITSSINN VON GESCHICHTE

Die Erzählung in der Videoarbeit *View from Above* über Person ›M‹, deren Perspektive der Migration ein Wissen transportiert, formuliert Hiwa Ks politisches Anliegen, westlich etablierte Kategorien der Zuweisung eines fixierten Platzes in der Geschichte auszuhebeln. Hiwa K nimmt sich die vermeintliche Logik westlicher Chronopolitik von Geschichtsschreibung – verstanden als eine Politik der Zeit, die im westlichen Denken eine chronologische Sicht- und Strukturierungsweise von Geschichte etabliert hat – zum Anlass, um darin eine andere Perspektive zu etablieren, welche historische Ereignisse nicht als abgeschlossen erachtet und ad acta legt, sondern sie reaktiviert und anders lesbar macht.

Die dominante westliche Chronopolitik ist, wie Eva Kernbauer anmerkt, zugleich von einer Geopolitik bestimmt, welche »den ›Anderen‹ [...] mit einem Platz in der Geschichte auch einen in der Gegenwart verweigert« (Kernbauer 2015, S. 12). In dieses dominante Konstrukt von Geschichte interveniert Hiwa Ks Videoarbeit *View*

from Above, indem sie sich einer Vergangenheit sowie gleichzeitig einer Aktualität annimmt und zeitlich unterschiedliche Handlungsverläufe miteinander verflucht, um darin subversiv eine neue, migrantische Geschichte zu behaupten. Dabei macht die Arbeit deutlich, wie Vergangenheit eine*n einholen kann und wie Geschichte als ein grundsätzlich unvollständiges, auch widersprüchliches Gebilde betrachtet werden kann, das im Zugriff aus der Gegenwart eine Umschichtung erfahren kann. Dieses künstlerische Vorgehen, das sich gegenüber dem Konzept von ›Chronos‹, als einer periodischen, geordneten, arrangierten Zeit (vgl. Witmore 2013, S. 131), alogisch verhält, lässt sich an das Konzept der Anachronie anknüpfen, das sich mit der Frage nach der Strukturierung von Zeiten zu einer Geschichte befasst. Kernbauer bezieht sich im Zusammenhang dieses Konzeptes auf Jacques Rancière und übernimmt dabei seine terminologische Reformulierung des Begriffs des Anachronismus in Anachronie, welche Rancière im Text *Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers* (2015 [frz. Orig.: 1996]) vornimmt. Während er Anachronismus als einen »Verstoß gegen die Chronologie« (Rancière 2015, S. 34) von Ereignissen, also ihre wirklichkeitsabweichende Verschiebung in eine andere Zeit darstellt und sie für ihn damit »keine Frage der Fakten, sondern des Denkens« (ebd., S. 38) ist, bezeichnet Anachronie

»ein Wort, ein Ereignis, eine signifikante Sequenz, die ›ihre‹ Zeit verlassen haben, zugleich ausgestattet mit dem Vermögen, noch nie dagewesene zeitliche Weichenstellungen zu definieren und den Sprung oder die Verbindung von einer Linie der Zeitlichkeit zu einer anderen zu gewährleisten. Und aufgrund dieser Weichenstellungen, dieser Sprünge und Verbindungen gibt es die Möglichkeit, die Geschichte ›zu machen.« (ebd., S. 50)

Gemäß Kernbauer ist das Potenzial von Kunstwerken, beispielsweise durch »Wiederholungen, Rückläufigkeit, Dehnungen, Verdoppelungen, Faltungen und Biegungen« (Kernbauer 2015, S. 22) anachronische Konstellationen herbeizuführen, Sprünge zwischen Unvereinbarem aus unterschiedlichen zeitlichen Modellen zu vollziehen sowie Inkongruenzen herzustellen. Das macht, so Kernbauer weiter, die Anachronie zu einem historiografischen Instrument, welches Unterbrüche und neue Interpretationsweisen im historischen (Kontinuitäts-)Denken vorzunehmen vermag (vgl. ebd., S. 22–23; Kernbauer 2017, S. 9–10).

Indem Hiwa K in der Videoarbeit *View from Above* mit einer ›entliehenen‹ Erinnerung operiert respektive das nach dem Zweiten Weltkrieg zerstörte Kassel für die Kriegsgeschichte einer Flucht aus Kurdistan/Nordirak in den 2000er Jahren anführt bzw. Person ›M‹ eine andere Identität als die eigene annehmen lässt, hat sie in ihrer

Verschränkung von Zeit-(Ge-)schichten eine chronopolitisch neuartige Bewandnis. Das Modell der Trümmerlandschaft stellt dabei eine medienspezifische Erinnerungspur zur Verfügung, die Hiwa K als ein kulturelles Artefakt zu einer erneuten Aufführung bringt und eine damit verbundene Erinnerung aufleben lässt. Diese Art der auf-führenden Involvierung des Artefakts in einem aktuellen Kriegskontext führt zu einer Suche *nach* sowie einer Auseinandersetzung *mit* den zu erinnernden Geschichten und ihrem unterschiedlichen Stellenwert in den allgemein etablierten Geschichtsnarrativen. Die unterschiedlichen Geschichten tauchen hier in einer Variation auf, die ihre jeweils erneute Betrachtung aktivieren. Durch eine solche künstlerische Strategie findet eine Umformulierung von Erinnerungen innerhalb ihrer bekannten Bezugspunkte statt – Erinnerungen gehen in etwas ›anderes‹ über, migrieren gewissermaßen, werden zu etwas, das mit Astrid Erll als »travelling memory« (Erll 2011) bezeichnet werden kann. Erll entwirft den Begriff, um »Prozesse transkulturellen Erinnerns« (Erll 2017, S. 125) zu beschreiben. Sie geht davon aus, dass sich das kollektive Gedächtnis »zu allererst durch die Bewegung von Menschen und Medien« konstituiert, und richtet damit ihre Aufmerksamkeit auf Erinnerungsprozesse, »die sich über Zeit und Raum hinweg und zwischen sozialen Gruppen entfalten« (ebd., S. 126). In dem *View from Above* eine solche, teils unvereinbar wirkende Verbindung von Geschichten vollzieht, Zeitstränge und Räume zuweilen in der Suchformel des Trümmermodells eine Verflechtung erfahren und eine ›geteilte‹ Geschichte adressiert wird, bricht die Arbeit zugleich mit der Vorstellung einer Darstell- bzw. Repräsentierbarkeit traumatischer Erlebnisse durch Kriegszerstörung und ihre Folgen.

Ich schlage vor, die von Kernbauer angeführten, vorwiegend an Zeit gebundenen künstlerischen Figuren zur Herstellung anachronischer Konstellationen von Geschichtlichkeit zu erweitern. Geschichte(n)machen wird in *View from Above* von Hiwa K auch durch eine Figur wie die Verflechtung vorgenommen. Die Verflechtungen, die Hiwa K in der Videoinstallation vornimmt, verbinden nicht nur Zeiten, sondern auch Räume; die jeweiligen Geschichten fallen nicht nur aus ihren Zeitrahmen heraus, sondern intervenieren geradezu gezielt in die jeweils andere Zeitlichkeit; die Weichenstellungen stellen Beziehungen zu einer Vergangenheit und einer Gegenwart her, die beide nicht passé sind.

Eine ›chronische‹ Situation – um eine erweiterte Bedeutungsdimension im Zusammenhang von ›Chronos‹ einzuführen – ist ein Zustand, der für ein Leben konstitutiv werden kann und dieses langfristig und maßgeblich bestimmt (vgl. Lorenz in Lorenz/Danbolt/Freeman 2014, S. 20). Im Fall von ›M‹ wird in der Videoinstallation *View from Above* der ›chronischen‹ Situation – respektive immer wieder von den Asylbehörden abgelehnt zu werden, weil ›M‹ nicht aus einer ›unsicheren‹ Kriegszone stamme – zu Sichtbarkeit verholfen. Das stille Elend,

das sowohl in der chronischen Ablehnung von Person ›M‹ durch die Asylbehörden als auch im fortan chronischen Vergessen bzw. in der Unterdrückung der eigenen Erinnerung liegt, wird hier zum politischen Dreh- und Angelpunkt der Arbeit. So beschreibt der Erzähler in der Videoarbeit die Tragik vom Ablegen der eigenen Erinnerung zugunsten einer geltenden, ›entliehenen‹ Erinnerung folgendermaßen:

»I think he forgot his own story because we didn't need any more to exist.«⁵⁰

Die Geschichte von ›M‹ hat keinen Status, ist als Gefahrensituation unter den offiziellen Einteilungen zwischen ›sicheren‹ und ›unsicheren‹ Zonen quasi inexistent. Die Unsicherheit, in der sich Person ›M‹ befand, bzw. die gefährdende Lebenssituation, in die sich ›M‹ begäbe, wenn sie sich weiter bzw. wieder in Kurdistan/Nordirak aufhielte, wird von den Asylbehörden nicht anerkannt. Daran lässt sich die Unterscheidung der Anthropologin und Filmemacherin Elizabeth Povinelli von Ereignissen und ›Quasi-Ereignissen‹ anknüpfen: »Wenn Ereignisse etwas sind, wovon wir sagen können, sie geschehen so, dass sie ein gewisses objektives Dasein besitzen, dann erreichen Quasi-Ereignisse nie ganz den Status des Geschehen- oder Vergangenseins. Weder geschehen sie, noch geschehen sie nicht.« (Povinelli zit. nach Lorenz/Danbolt/Freeman 2014, S. 20) Diese Beschreibung kann auf den Zustand von Person ›M‹ übertragen werden. So sind ›M‹s persönliches Erleben und seine Erfahrung ›Quasi-Ereignisse‹ – »weder geschehen sie, noch geschehen sie nicht« (ebd.). Die Videoarbeit von Hiwa K veranschaulicht dieses paradoxe Dilemma, indem sie die Situation eines Lebens in dieser andauernden Übergangssituation thematisiert und der Erzähler sowie Person ›M‹ schließlich einen Weg der Mimikry wählen, bei den Asylbehörden eine ›unsichere‹ Herkunftsregion angeben, die als gefährlich akzeptiert ist – während die tatsächliche Gefahr nicht als solche anerkannt ist, weil sie einer ›sicheren‹ Zone zugeordnet wird.

Die von Hiwa K in die Thematik asylpolitischer Ausgrenzungspraxis eingeführte, neuartige chronopolitische Praxis, die sich einer Anachronie verschreibt, artikuliert in diesem Zusammenhang also eine Möglichkeit, einerseits eine historische Vergangenheit, andererseits eine Aktualität zu bewohnen, dabei Zugriffslinien zwischen den Zeiten bereitzustellen sowie narrative Ordnungen zu stören. Damit wird die ›anachronische‹ Intervention, die Hiwa K in *View from Above* unternimmt, pluritemporal und translokal wirksam, weil sie in

50 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

der »Mit-Teilung« (Stoellger 2010, S. 55) der Geschichte von Person »M« zu den Betrachter*innen und deren Erfahrungen eine »Verbindung der Nicht-Verbindung« (ebd.) herstellt, ein Band, welches uns als Betrachter*innen der Arbeit einen Raum der Teilhabe ermöglicht und nach unserer Kapazität fragt, unsere Empathie für die Erfahrung kriegsbedingter Flucht und Suche nach Asyl zu manifestieren. Intervention verstehe ich mit dem Literaturwissenschaftler und Slawisten Georg Witte dabei als »ein Vorstellen und, wenn auch fiktionales, Ausagieren eines anderen als des tatsächlichen Geschichtsverlaufs« (Witte 2019, S. 47).

Das politische Anliegen der Videoarbeit kann noch weiter gefasst werden. Denn die Präsentation der Arbeit *View from Above* im Jahr 2017 in der Großausstellung documenta in Deutschland, einem Land, in dem, wie in vielen anderen europäischen Ländern, nationalistische Einstellungen und rechtsradikale Bewegungen im Hinblick auf die anhaltende sogenannte Flüchtlingskrise in Europa erstarkt sind, wirkt wie ein Appell, der den Betrachter*innen mitteilen möchte, dass es unabdingbar ist, sich mit dem individuellen Schicksal eines Geflüchteten zu befassen, um am Beispiel der Geschichte von Person »M« empathisch nachempfinden zu können, welche Gefahr bestünde, wenn »M« sich wieder in seinem Herkunftsland aufhalten müsste. Auf einer anderen Ebene von Empathie weist die Arbeit die Betrachter*innen auf einen Umstand hin, der sie aus ihrer womöglich historisch-biografischen bzw. nahen Erfahrung im Zusammenhang des Zweiten Weltkriegs mit der Geschichte von Person »M« ein Stück weit verbindet, nämlich im »Mit-Wissen« und Nachfühlen der gefährdenden und zerstörerischen Auswüchse von Krieg. Die Arbeit *View from Above* zeigt eine Verletzbarkeit und richtet sich an ein ethisch-moralisches Betroffensein durch ein individuelles Schicksal, das einem*r eine gesellschaftspolitische Mitverantwortung abverlangt. Wenn die Autorinnen Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker auf Judith Butlers »Kritik an den Formen, mit denen offizielle Kriegsberichterstattung unseren Blick auf den anderen, den Fremden, den Gegner, prägt« (Mohrmann/Rebentisch/von Redecker 2009, S. 9) verweisen, dann geht es ihnen darum zu betonen, »dass unsere Wahrnehmung von kulturellen, sozialen und politischen Deutungsmustern beeinflusst wird« (ebd.), denn eine »neutrale Wahrnehmung« (ebd.) existiert nicht. Die Autorinnen unterstreichen vielmehr Butlers Anliegen, eine »kritische Arbeit an den Rahmen [...] [und] an einer Politik der Interpretation [zu verrichten], durch die der andere so wahrgenommen werden kann, dass uns sein Leben zu berühren vermag, ja moralisch angeht« (ebd.). Ein solches kritisches Vordringen zu den Rahmen, die auch das Migrationsregime prägen, liegt in der Videoarbeit *View from Above* durch deren Aufzeigen der systemischen asylpolitischen Ausgrenzungspraktiken, ebenso wie in der Videoarbeit

Pre-Image (Blind as the Mother Tongue) durch deren Sichtbarmachung des Gefühls der Desorientierung.

Die Videoarbeit *View from Above* macht sich das Bewusstsein von Nachträglichkeit von Geschichte(n) zum Verbündeten. Mit den medialen Mitteln der Verzahnung von Bild und Ton werden Elemente eingebracht, die transhistorische Verflechtungen zwischen unterschiedlichen Zeiten herstellen und so etwas wie eine ›geteilte‹ Geschichte adressieren. Durch die Verflechtung unterschiedlicher Kontexte entsteht eine verbindende Nähe zwischen den Geschichten und man begibt sich als Betrachter*in in eine Unheimlichkeit von miteinander verbundenen Erfahrungsräumen. Indem sich Hiwa K einerseits eines Gegenstandes des kollektiven Bildgedächtnisses bedient, andererseits ein persönliches Narrativ offenlegt, stiftet er ein Gefühl des empathischen (Wieder-)Erkennens. Dies wird auch aufgrund der im Trümmerfeld meist mangelnden Wiedererkennbarkeit von spezifischen räumlichen Details möglich. So akzentuiert Hiwa K durch die Verwendung der Trümmeransichten in Verbindung mit einer aktuellen und individuellen Erzählung aus einem Kriegskontext insbesondere den Aspekt des gemeinsam Geteilten und pointiert auch an einer Stelle des akustischen Narrativs:

»Don't worry, I finally replied, all cities have destruction in common.«⁵¹

In die Trümmer der Vergangenheit wird eine jüngst erlebte Erfahrung neu eingeschrieben, womit dem Modell der Trümmerlandschaft der zerstörten Kassler Stadt eine Funktion zugesprochen wird, nämlich ein Ort für weitergehende Erinnerungsarbeit zu sein. Innerhalb der Videoarbeit stellt die Darstellung der Trümmerlandschaft eine gemeinsame Kontaktzone zur Entfaltung und Überlappung von unterschiedlichen Erinnerungen von Zerstörungen dar, die die Frage aufkommen lässt, welche kollektiven Bedingungen damit verbunden sein können. Das impliziert denn auch die Videoarbeit durch ihr zweifaches Narrativ und lässt Überlappungen auftreten, die sich jedoch nicht in der Deckungsgleichheit auflösen, sondern den Moment der Irritation aufrechterhalten.

Mittels einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit in einer unmittelbaren Gegenwart, das heißt durch eine simultane Verstrickung von Geschichten, die gleichzeitig in einer Schnittmenge betrachtet werden, entsteht eine Begegnung, die eine Verflochtenheit unterschiedlicher translokaler und transhistorischer Beziehungsge-

51 Transkribierte Aussage des Erzählers in der Videoarbeit von Hiwa K, *View from Above*, 2017.

schichten sichtbar werden lässt und durch dieses *entanglement* zu neuen Erkenntnispotenzialen beiträgt.⁵² Die Geschichten werden unter dem Aspekt ›geteilter‹ Geschichten bzw. von »entangled memories« (Feindt/Krawatzek/Mehler/Pestel/Trimçev 2014) erfahrbar. Denn indem Hiwa K verschiedene Zeiten und Orte simultanisiert, das Bild der zerstörten deutschen Stadt mit aktuell zirkulierenden Bildern von Krieg, Vertreibung und Flucht verbindet, trägt er zu einer Veränderung des Betrachtungsstandpunkts bei, der dem vermeintlich gesicherten, westlichen Blick andere Formen der empathischen Anteilnahme ermöglicht. Den von Susanne Leeb im Zusammenhang von künstlerischen Arbeiten seit den 1990er Jahren artikulierten ›Möglichkeitssinn‹ von Geschichte möchte ich hier zum ›empathischen‹ Möglichkeitssinn erweitern. So lässt das Sich-Hineinversetzen in die narrativ vergewaltigte Geschichte von einer anderen Person die eigene Perspektive verändern oder, um mich einem von Sigrid Adorf entwickelten Begriffskonzept anzuschließen, ›verändern.⁵³

Der ›empathische‹ Möglichkeitssinn, der dadurch eröffnet wird, lässt die Geschichte von Person ›M‹ unter einem anderen Licht betrachten und trägt, mit Susanne Schmetkamp gesprochen, die zur narrativen Dimension von Empathie geforscht hat, »ethischen Wert« (Schmetkamp 2018, S. 73) in sich. Sie beschreibt den ›ethischen Wert‹ wie folgt:

»[...] indem wir im empathisch anschaulichen Anteilnehmen am Anderen und durch einen damit verbundenen Perspektivwechsel auch unsere eigenen Perspektiven erweitern [...] [...] kann [dies] zu besserem Verständnis fremder Sichtweisen führen und moralische Gefühle und Handlungen motivieren« (ebd.).

Diese ethisch-moralische Dimension von Empathie als Möglichkeit zu historiografischer Arbeit möchte ich in meiner Interpretation von Hiwa Ks Arbeiten nicht mit einer Position der ›Überidentifikation‹ (vgl. Bennett 2005, S. 8) verwechselt wissen, sondern sie soll eher einem Konzept des *empathic unsettlement* (ebd.) nahekommen, das Jill

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

53 Sigrid Adorf führt in ihrer Auseinandersetzung mit Arbeiten von Lisa Steele aus: »Es ist diese Beziehung zwischen der (politischen) Möglichkeit für Veränderungen und der Begegnung mit dem Anderen, deren Potenzial ich als *Veränderung* bezeichnen möchte. Künstlerische Arbeiten als Medium oder besser noch

Agenten einer Veränderung wahrzunehmen, bedeutet ihre Praxis des Verrückens von Bildern als eine politische zu begreifen, die sich an den Positionsbestimmungen und Änderungen, das heißt den kulturellen Aushandlungsprozessen und den Produktionen von Ein- und Ausschlüssen, von Sichtbarmachung und Leugnung beteiligt.« (Adorf 2010, S. 81)

Bennett dem Historiker Dominick LaCapra, der zu Erinnerungsprozessen im Zusammenhang des Holocaust geforscht hat, entlehnt und für den Aspekt der Empathie spezifiziert. Damit beschreibt sie die verunsichernde Erfahrung, für eine andere Person zu fühlen, sich jedoch gleichzeitig einer Unterscheidung zwischen den eigenen Wahrnehmungen und der tatsächlichen Erfahrung des*r Anderen bewusst zu sein (vgl. ebd.). Es handelt sich dabei um ein Affiziert-Sein bei gleichzeitigem kritischem Bewusstsein um die Unerreichbarkeit des tatsächlich mit der Erfahrung verbundenen Gefühls, »a *feeling for* another that entails an encounter with something irreducible and different« (ebd., S. 10, Hervorh. im Orig.). Globalpolitische Aspekte von aktueller Asylpolitik kommen bei Hiwa K mit mikropolitischen Aspekten von kriegsbedingter Fluchterfahrung zusammen. Derart werden wir als Rezipient*innen seiner Arbeit mit unserer Verbundenheit mit globalen Ereignissen und der Frage konfrontiert, in welchem Verhältnis wir zu ihnen stehen und wie wir uns ihnen gegenüber verhalten wollen. Es ist ein Sehen und zugleich Einfühlen, welches die Videoinstallation möglich macht und was ich, Bennett folgend, als *empathic vision* (ebd., S. 21) bezeichnen möchte. Die Möglichkeiten einer empathischen Sehweise in Hiwa Ks Arbeiten tragen in Verschränkung mit der ›anachronischen‹ Intervention zur Verschiebung von Geschichte(n) – *Re-Visioning Histories* – bei.

›WIEDER(-)HOLENDES‹
ERINNERN AN
EINE PREKÄRE
GESCHICHTE –
DIE ARBEITEN *JULY
14TH?* (2013) UND
*POISONED BY MEN IN
NEED OF SOME
LOVE* (2013) VON
PETRIT HALILAJ

Die künstlerischen Arbeiten von Petrit Halilaj, denen ich erstmals auf der 6. Berlin Biennale (2010) begegnete, haben bei mir bis heute einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Petrit Halilajs Arbeiten behandeln häufig existenzielle Themen, die mit Krieg, der Vorstellung von Heimat und kultureller Identität sowie dem Dilemma von Entwurzelung zusammenhängen, und finden dabei eine Formensprache, die in raumgreifenden Installationen diverse Medien wie natürliche Materialien (z. B. Erde, Holz, Stein) mit Video und/oder Zeichnungen miteinander verzahnt und auf eine, wie ich finde, affizierende Art den Betrachter*innen Zugänge zu diesen Themen verschafft. Petrit Halilajs Arbeiten können einerseits als Verhandlungsräume begriffen werden, um über prekäre Geschichten nachzudenken. Andererseits lösen seine Arbeiten ein Affiziertsein aus, dessen Komplexität zu artikulieren mich teilweise an Grenzen stoßen lässt. Petrit Halilajs Arbeiten verstehe ich als »an act in search of an agent« (Bal 2010, S. 205)¹ – als aktivierende Arbeiten, die etwas in Gang bringen, die mich als Rezipientin in ihre Themenstellung involvieren und mich dazu aktivieren, einen erweiterten Raum der Verhandlung zwischen den künstlerischen Arbeiten, hinzugezogenen Theorien und Geschichtskontexten sowie mir als Betrachterin herzustellen. Diesen interaktiven Raum für Reflexion möchte ich nutzen, um zur Produktion von Wissen über ästhetische Praktiken beizutragen, dabei den dekonstruktiven Geschichtsdiskurs zu erweitern und *Re-Visioning Histories* mitzugestalten.

In diesem Themenkapitel werde ich mich mit zwei Arbeiten der Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* beschäftigen, die vom 6. März bis 18. Oktober 2015 in der Bundeskunsthalle Bonn zu sehen war (vgl. Bundeskunsthalle Bonn 2015).²

1 Diese Formulierung von Mieke Bal, welche ich mir hier borge, verwendet sie im Zusammenhang mit den Installationen der Künstlerin Doris Salcedo, mit der sie die aktivierenden Momente und die affektive Involvierung der Betrachtenden innerhalb der Installationen beschreibt (vgl. Bal 2010).

2 Die Titel der Arbeiten von Petrit Halilaj sind häufig poetisch aufgeladen. Auf die Bedeutungsdimensionen der Titel werde ich im späteren Verlauf des Kapitels eingehen. Siehe zur Arbeit *July 14th?* das Kapitel: (In-)Stabilitäten, (Un-)Schärfen – zu den destabilisierenden Effekten der Kamera und den »wackeligen« Momenten von Erinnerung in *July 14th?*, S. 272 ff.; zur Arbeit *Poisoned by men in need of some love* siehe das Kapitel: Von »wieder(-)holendem« Erinnern und dem »reparativen« Möglichkeitssinn von Geschichte, S. 294 ff.

Bei dem Titel der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* handelt es sich zugleich um eine weitere Arbeit, bestehend aus einem gelbfarbigen, präparierten Kanarienvogel, den Petrit Halilaj aus dem Sammlungsarchiv des Museums des Kosovo entwendet hat und welchen er (in Zusammenarbeit mit Alvaro Urbano) mit einer blauen Papiermaske geschmückt hat. Dieses transformierte *objet volé*, wenn man so will, war gleich zu Beginn der Bonner Ausstellung platziert. Die Arbeiten der Bonner Ausstellung wurden erstmals im Kunstmuseum WIELS | Centre d'Art Contemporain, Brüssel, vom 7. September 2013 bis 5. Januar 2014 gezeigt (vgl. WIELS | Centre d'Art Contemporain 2013). In der Bundeskunsthalle Bonn wurde die Installation adaptiert und ebenfalls durch weitere Elemente ergänzt.

Zentraler Gegenstand meiner folgenden Beschäftigung sind die 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* (2013) sowie die Installation *Poisoned by men in need of some love* (2013) als Teile dieser Ausstellung. Im Verlauf des Kapitels wird es mir nicht darum gehen, die in Bonn gezeigten, inhaltlich überaus dichten, installativen Arbeiten von Petrit Halilaj in ihrer Ganzheit zu analysieren. Vielmehr werden es einzelne Momentaufnahmen und Situationen sein, die ich aufgreifen und fokussieren möchte. Auch wenn es sich bei den Arbeiten von Petrit Halilaj häufig um eine suchende Bewegung innerhalb der Geschichte des vom Bürgerkrieg 1998/99 sowie vom Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens geprägten Kosovo handelt und die dabei behandelten Themen ihren Ausgangspunkt immer wieder aus persönlichen Erlebnissen und Erinnerungen des Künstlers nehmen, die mit seiner Kindheit im Kosovo in Verbindung stehen, werden hier die Arbeiten in erster Linie bewusst nicht über diesen biografischen Kontext aufgefächert – wie seine Arbeiten sonst so häufig von der Kunstkritik primär aufgerollt werden. An dieser regelrechten Instrumentalisierung des Biografischen beim Interpretieren seiner Arbeiten, für das der zeitgenössische Kunstmarkt, in dem der Künstler momentan eine erfolgreiche Karriere mit Beteiligungen an etablierten Ausstellungshäusern und -formaten macht, eine große Neugierde mitbringt, möchte ich mich nicht beteiligen. Stattdessen werden beide Arbeiten aus ihrer Betrachtung und ihrem konkret adressierten, historischen Kontext heraus besprochen und als *theoretical objects* verstanden,³ aus denen heraus Konzepte entwickelt werden können, die zu einem vertieften Verständnis der in den Arbeiten adressierten Phänomene rund um die Themen Erinnerung und Geschichtsbildung beitragen sollen. Hierbei spielt die Frage nach dem ›Wie‹ des Zu-sehen-Gebens, also welche ästhetischen Mittel verwendet werden, um Aussagen zu historischen Sachverhalten zu treffen und damit auch zu einer Vermehrung von ›anderem‹ Wissen beizutragen, eine zentrale Rolle. Ich nehme mir die Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* zum Anlass, um über gesellschaftlich relevante Themen von Geschichtsbildung im Museum des Kosovo nachzugehen. Dies ist auch die Bewegung, die ich in diesem Themenkapitel machen werde: Ausgehend von einem kurzen historischen Überblick zum Kosovokonflikt, welcher auch Auswirkungen auf Vorgänge im Museum hatte, werde ich zu einem *close reading* einzelner Momente der Arbeiten *July 14th?* sowie *Poisoned by men in need of some love* in der Bonner Ausstellung übergehen und diese durch eine Vertiefung historischer Kontexte und Diskurse erweitern, die durch die Arbeiten wachgerufen werden.

3 Siehe Kapitel: Künstlerische Arbeiten als *theoretical objects* bzw. ›Denken (mit) der Kunst‹, S. 38 ff.

Die Geschichte des Kosovo und der langjährige Konflikt zwischen kosovo-albanischer und serbischer Bevölkerung fußen auf der Überzeugung von ethnischer Zugehörigkeit bzw. Differenz, sind komplex und reichen weit zurück bis in die klassische Antike, zur Herrschaft des Osmanischen Reiches, zum Ersten und Zweiten Weltkrieg und jüngst zur Herrschaft des sozialistischen Jugoslawiens.⁴ Während der Zeit der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien galt der Kosovo als eine autonome Provinz. Slobodan Milošević, Präsident der Sozialistischen Republik Serbien (1989–1991), der Republik Serbien (1991–1997) und später der Bundesrepublik Jugoslawien (1997–2000), hob 1989 den autonomen Status des Kosovo auf und begann ein Projekt zur Vereinigung Serbiens und Kosovos, indem er die Provinz unter serbische Zentralverwaltung stellte. Dies hatte eine Verstärkung der Polarisierung der ansässigen kosovo-albanischen und serbischen Bevölkerungsteile zur Folge. Die Regierung von Milošević ließ in dieser Zeit beispielsweise kosovo-albanische Arbeiter*innen durch serbische Arbeiter*innen ersetzen und in einigen Fällen wurden sogar Serb*innen aus Belgrad umgesiedelt, weil der Kosovo nicht genügend serbische Bevölkerung hatte, um alle Positionen zu besetzen. Während dieser Zeit verloren 80 Prozent der Kosovo-Albaner*innen ihren Arbeitsplatz, Schulen wurden getrennt und die serbische und kosovo-albanische Gesellschaft spaltete sich zusätzlich auf. Die kosovo-albanische Bevölkerung begann sich aufzulehnen und baute beispielsweise als Teil eines gewaltlosen Widerstands ein paralleles Schulsystem zur Pflege der albanischen Sprache und Kultur auf. Bis zum Ende der 1990er Jahre hatte sich die Lage im Kosovo trotz gewaltloser Bemühungen nicht verbessert. Daraufhin gründete sich eine albanische paramilitärische Organisation namens UÇK, die für die Unabhängigkeit des Kosovo und seiner kosovo-albanischen Bevölkerung kämpfte. Die Spannungen zwischen serbischer und kosovo-albanischer Bevölkerung eskalierten und mündeten im Bürgerkrieg von 1998/99, in dem es zu bewaffneten Auseinandersetzungen vor allem zwischen der UÇK und serbischen Streitkräften kam. Die internationale Gemeinschaft beobachtete die Geschehnisse und am 24. März 1999 begann die NATO einen Bombenangriff auf Serbien. Bis zum 10. Juni 1998 dauerten die Kämpfe an, bis Milošević schließlich ein Abkommen unterzeichnete, mit dem die NATO-Bombardierungen aufhörten und der Bürgerkrieg für beendet erklärt wurde. Milošević wurde 1999 vom UN-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag für seine Kriegsverbrechen im Zusammenhang des Bürgerkrieges im Kosovo angeklagt. Aufgrund seines vorzeitigen Todes im März 2006

4 Für einen detaillierteren historischen Kontext siehe beispielsweise die Publikationen *The Kosovo Report. Conflict. International Response. Lessons Learned*

(The Independent International Commission on Kosovo 2000) und *Kosovo. Geschichte eines Konflikts* (Rathfelder 2010).

kam es zu keinem Urteil. 2008 erklärte der Kosovo seine Unabhängigkeit von Serbien. (vgl. Drobyshev 2005, S. 209–216; The Independent International Commission on Kosovo 2000, S. 33–64; Rathfelder 2010, S. 454–460)

Der kosovarische Psychologe und Zivilgesellschaftsaktivist Korab Krasniqi und der kosovarische Film- und Theaterregisseur Kushtrim Koliqi stellen in der Einführung der Publikation *Kosovo Memory Heritage*⁵ die Umstrittenheit von Erinnerungen an die Nachwirkungen bewaffneter Konflikte fest, wie sie im Kosovo während des Bürgerkriegs 1998/99 vorherrschten: »Memories in the aftermath of armed conflicts remain highly contested.« (Krasniqi/Koliqi 2017, S. 9) Sie merken an, dass Erinnerungen bzw. ihre Konstruktion vielfach eine politische Verwertung oder gar Instrumentalisierung erfahren und eine dominante Erzählung verfestigen, die verschiedene zivile Erinnerungen und ihre Multiperspektivität an den Rand drängen oder gar zum Schweigen bringen. Die Autoren Krasniqi und Koliqi beschreiben weiter, dass eine materielle Kultur des Gedenkens in Form von Statuen, Denkmälern, Gedenkstätten oder auch durch ausgerichtete Anlässe den öffentlichen Raum und die Erinnerungslandschaft des Kosovo in dominanter Weise besetzt. Hierbei handelt es sich gemäß Krasniqi und Koliqi um einen »Kosovo mainstream« (ebd.) und eine als offiziell geltende, konservative Geschichtserzählung, welche den Eindruck eines kosovo-albanischen, insbesondere männlichen Widerstands weckt, der eine Aufopferung und einen Sieg gegen die Feinde in der Geschichte des Landes verkörpert sowie ein Gefühl von Loyalität und Einheit gegenüber Verbündeten und damit hauptsächlich eine serbische und jugoslawische, hegemoniale Erinnerung zu ersetzen sucht. Sie merken an, dass es anderes kulturelles Erbe wie volkstümliche Denkmäler oder byzantinische, orthodoxe, katholische, osmanische und islamische Architekturdenkmäler gibt, ebenso wie archäologische Stätten, Museen, Festungen, Schulen, Bibliotheken

5 Die Publikation geht aus dem Projekt *Memory Heritage in Kosovo: General context* hervor und wurde von der kosovarischen NGO Integra und dem forumZFD (Forum Ziviler Friedensdienst e.V.) durchgeführt. Die Ergebnisse daraus wurden auf der Kosovo-Memory Website veröffentlicht (vgl. Kosovo Memory 2017). Integra (Sitz in Pristina) formuliert zu seinem Selbstverständnis: »Main issues covered by Integra are human and minority rights, dealing with the past and transitional justice, education and awareness, reproductive health, transparency and accountability, critical thinking and writing, research and social media, youth and women, regional cooperation and

international exchange, democracy and European integration.« (NGO Integra 2021) forumZFD (Sitz in Köln) formuliert zu seinem Selbstverständnis: »Als Reaktion auf die Kriege im ehemaligen Jugoslawien entwickeln Friedens- und Menschenrechtsgruppen in den 1990er Jahren die Idee eines Zivilen Friedensdienstes. Damit wollen sie Kriegen und Militäreinsätzen eine gewaltfreie Alternative entgegensetzen. Im Februar 1996 gründen sie das Forum Ziviler Friedensdienst e.V. Als »Anwalt der Idee« setzt sich das forumZFD fortan für die Einführung eines Zivilen Friedensdienstes ein.« (forumZFD 2021)

und Häuser bekannter Persönlichkeiten, die mit wenig oder gar keiner institutionellen Denkmalpflege hinterblieben sind, wodurch sie der Bedrohung durch Zeit, Menschen sowie politische und wirtschaftliche Interessen ausgesetzt sind. (vgl. ebd.)

Eine solche mindere Beachtung erfuhr der in der Altstadt von Pristina gelegene Gebäudekomplex Emin Gjiku⁶, der heute zwar unter einer institutionellen Leitung, nämlich einerseits des Museums des Kosovo und andererseits von Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina steht – ein Gebäudekomplex, dessen Vergangenheit jedoch durch mehrfache Umnutzungen geprägt ist, die wiederum verschiedene Interessen und Vorgänge von Erinnerungsbildung nach sich ziehen.

Das Verschwinden einer Sammlung naturhistorischer Exponate, die dort zeitweilig während der Nutzung als Naturhistorisches Museum des Kosovo ausgestellt wurde, macht sich der Künstler Petrit Halilaj zum Thema, um eine zum Schweigen gebrachte Geschichte wieder hervorzuholen und hierbei Mechanismen des Erinnerns sichtbar werden zu lassen. Für die Videoarbeit *July 14th?* (Abb. 1) machte der Künstler Petrit Halilaj eine Nachforschung, bei der er einen Sammlungsbestand des mittlerweile nicht mehr existierenden Naturhistorischen Museums des Kosovo in Pristina aufspürte.⁷ Nach mehreren Jahren Recherche verschaffte er sich einen Zugang zur Sammlung. Die Begehung des Kellerverschlags, in dem von 2001 bis 2013 die Exponate durch unsachgemäße Lagerung zu großen Teilen einer Zerstörung anheimfielen, ist in der Videoarbeit dokumentiert (Abb. 2).

Petrit Halilaj sicherte für seine Arbeit irreversibel beschädigte Exponate sowie Ausstellungsmobiliar. In der Installation *Poisoned by men in need of some love* (Abb. 3) inszeniert Petrit Halilaj einzelne Fundstücke, transformiert eine Mehrzahl der aufgefundenen Exponate in andere Materialien und fügt ihnen zusätzliche skulpturale Elemente hinzu. In einem *close reading* wird es mir in diesem Kapitel darum gehen, einzelne Momente der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* imaginär wieder zu begehen und zu untersuchen, welche

6 Die Bezeichnung ›Emin Gjiku‹ geht auf die Gjinolli-Familie zurück, in deren Besitz das Gebäude früher lag. Emin Gjinolli wurde auch als ›kleiner Mann‹ bzw. auf Türkisch mit ›Eminçi‹ bezeichnet, aus dem später die Bezeichnung ›Emin Gjiku‹ wurde. Der Komplex besteht aus zwei Stadthäusern, eines aus dem 18. und das andere aus dem 19. Jahrhundert. Während der Regierungszeit von Alexander Rankoviç war die Familie Gjinolli 1957/58 gezwungen, in die Türkei überzusiedeln und ihren Besitz an die Stadtverwaltung von Pristina zu verkaufen, von der der Gebäudekomplex an das Museum des Kosovo übergang. (vgl. Kosovar Stability

Initiative/European Stability Initiative 2006, S. 16; Kosovo Memory 2017, S. 36)

7 Wie im vorangehenden Kapitel zu Hiwa K verweise ich im weiteren Verlauf meiner Auseinandersetzung die Bezeichnung ›Videoinstallation‹, wenn ich auf die räumliche Inszenierung von *July 14th?* innerhalb der Ausstellung in der Bundeskunsthalle abziele. Die Bezeichnung ›Videoarbeit‹ kommt zum Einsatz, wenn ich vom Inhalt der künstlerischen Arbeit spreche. ›Video‹ verweise ich, wenn ich von der nachträglichen, vom Ausstellungssetting losgelösten Sichtung über den eigenen Computer rede und auf innerfilmische Zusammenhänge verweise.



- Abb. 1 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, 3-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit albanischer Sprache und englischen Untertiteln, 23 Min., 16:9, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht)
- Abb. 2 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still; Schimmelbefall der präparierten Tiere)



Abb. 3 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Überreste (Reste der Einrichtung, alter Pappkarton, Staub und Kehricht aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Schränke (aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Tierkulpturen aus Eisen, Tierkot, Erde, Leim, Messing, Messing, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht)

Wahrnehmungen die dort gezeigten künstlerischen Arbeiten bei mir als Betrachterin weckten. Dabei werde ich beleuchten, durch welche ästhetischen Mittel die Arbeit eine prekäre Geschichte zum Ausdruck bringt und wie sie verhandelt, welche kritischen Impulse zur Umarbeitung von Geschichte durch eine sich wiederholende bzw. wiederholende Erinnerung gewonnen werden können.⁸ Auch werde ich im Verlauf dieses Kapitels Petrit Halilajs Anstoß nachgehen, zu thematisieren, welche besondere Rolle Museen bei der Kodifizierung von Werten innehaben und als Institutionen zur Produktion von sozial verinnerlichtem Wissen verstanden werden können.

Die Geschichtswissenschaftler*innen Claire Norton und Mark Donnelly, die sich in ihrer Publikation *Liberating Histories* mit Fragen der Legitimität von Wissen auseinandersetzen und die epistemische Vormachtstellung der akademischen Geschichtsschreibung problematisieren, führen an, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, um das Denken von historischen Gewordenheiten zu verunsichern (vgl. Norton/Donnelly 2019, S. 6). Durch »practices of advocacy« (ebd., S. 8), eine fürsprechende und sorgfältige Vermittlungspraxis also, ist es gemäß den Autor*innen möglich, für Sachverhalte einzustehen, die von einer Geschichte des Unrechts geprägt und »ungelöst«⁹ sind. Norton und Donnelly verstehen sie als »counter-practices against orthodox, state-approved narratives that purport to explain present conditions in terms of their relationship to a posited past« (ebd.). Diese Gegenpraktiken gegenüber konventionellen, gemeinhin akzeptierten Erzählungen ermöglichen »past-talks« (ebd., S. 2), Gespräche mit der Vergangenheit also, die *vernacular histories* gegenüber *institutionalised histories* (ebd., S. 14) stärken. Doch wie kann eine solche kritische Erinnerungsarbeit aussehen? Wie können künstlerische Arbeiten wie diejenigen von Petrit Halilaj einen Raum schaffen, durch den eine alternative Form des Vergangenheitsgesprächs entsteht, das ein Erzählen außerhalb der sonst wenig angefochtenen, machtvollen Narrative von institutioneller Geschichtsschreibung ermöglicht und eine Erzählung zum Zirkulieren bringt, die wiederum eine prekäre Geschichte freilegt? Wie können sich künstlerische Arbeiten, aber auch Geschichte selbst aus der Erwartung lösen lassen, nur aus offiziellen Stimmen zu bestehen? Im Verlauf dieses Kapitels wird es mir auch um die Frage gehen, mit welchen ästhetischen Mitteln Petrit Halilaj operiert und welche alternativen Verhandlungsräume er durch das Sichtbarmachen anderer Erinnerungspuren herstellt, die machtvolle Erzählungen verschieben.

8 Siehe Kapitel: Praktiken der »Wieder(-)holung«, S. 217 ff.

9 Mit »ungelöst« spiele ich auf den Titel der Publikation *Liberating Histories* (2019)

an und möchte damit emanzipatorische Modi von Geschichtsschreibung zur Sprache bringen, die eine »befreiende« Wirkung haben können.

Bei der Videoarbeit *July 14th?* werde ich im Folgenden vor allem die Anfangssequenz des ersten Drittels analysieren, welche den Akt der Öffnung einer ›falschen‹¹⁰ Wand im ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo zeigt und welche die damit verbundene Spurensuche in der Geschichte des heutigen Museums des Kosovo zum Thema macht. Bei der Installation *Poisoned by men in need of some love* werde ich insbesondere solche Aspekte der Skulpturen aufgreifen, die wiedergängerisch, teils unheimlich wirken. Dabei werde ich die Frage fokussieren, wie durch ihre materiale Qualität sowie Praktiken der ›Wieder(-)holung‹ ein Erinnern möglich wird, das im Sinne Walter Benjamins am Prozess der Unabschließbarkeit von Erinnerungsoperationen mitwirkt und einer Herstellung von Bedeutung zuträglich ist, die zu einer Neubetrachtung von Vergangenheit beiträgt. Hierbei werde ich versuchen nachvollziehbar zu machen, inwiefern die von Petrit Halilaj angewendete künstlerische Praxis des ›wieder(-)holenden‹ Erinnerns eine Möglichkeit zur Produktion eines Vergangenheitsgesprächs darstellt und damit einen Raum für Zeug*innenschaft öffnet sowie eine Reflexion über eine prekäre Geschichte zulässt. Die Beschäftigung mit diesen Aspekten zielt letztlich darauf zu untersuchen, zu welchen geschichtsbildenden Verschiebungen die künstlerischen Arbeiten von Petrit Halilaj beitragen.

In diesem Kapitel werde ich eine vertiefte Lektüre einzelner Momente von Petrit Halilajs Ausstellung vornehmen, um die erinnerungspolitischen Bemühungen des Künstlers auf einer diskursiv-analytischen Ebene zu intensivieren und die geschichtspolitischen Kräfte, die die Arbeiten adressieren, einzubeziehen. Schließlich wird es mir auch darum gehen, den Aktivierungen der künstlerischen Arbeiten den nötigen Platz zu bieten, welche – verstanden als *theoretical objects* – Effekte produzieren, die sich im Denken einmischen und mich als Rezipientin dieser Kunst als Agierende bei der Bedeutungsherstellung betätigen lassen.

10 Die Bezeichnung der ›falschen‹ Wand wird in Anführungszeichen gesetzt, weil sie einerseits als Begriff in der Videoarbeit auftaucht und verwendet wird (vgl. ›false wall‹), andererseits, weil die Bezeichnung auch in einem erweiterten

Sinn treffend erscheint, um den Diskurs über das Thema Museum, als Institution zur Repräsentation von Geschichte, die gewissermaßen per se mit ›falschen‹ Wänden operiert, sichtbar zu machen.

EINE WAND, DIE ETWAS VER-/ENTHÜLLT. ODER: DAS (UN-) EIGENTLICHE DER GESCHICHTE

In diesem Kapitel widme ich mich der Betrachtung eines Schlüsselmoments in Petrit Halilajs Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, welcher den Zugriff des Künstlers auf eine versteckt gehaltene, prekäre Geschichte des Museums des Kosovo zu Beginn der 2000er Jahre, kurz nach dem Bürgerkrieg im Kosovo 1998/99, ermöglicht. Die Ausstellungsversion der komplexen Arbeiten, die ich in der Bundeskunsthalle Bonn sichtete, enthielt beim Betreten der Ausstellung einen installativen Eingriff, welcher durch seine dezente Formsprache fast unbemerkt blieb – eine vorgebaute Wand, durch die man in den Ausstellungsraum eintreten musste.

»To enter memory«, schreibt Mieke Bal in *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, »the traumatic event of the past needs to be made »narratable.« (Bal 1999b, S. x) Damit verweist sie auf eine Aktivität, die im Zugriff auf Vergangenheit notwendig ist: das Erzählen, welches eine bestimmte Erfahrung mitteilbar macht. Die Erinnerung, die damit »betretbar« wird, kann sowohl als individuelles als auch sozial oder kulturell geteiltes Phänomen verstanden werden. Dieser Aspekt des »Betretens« von Erinnerung vollzieht sich in Petrit Halilajs Ausstellung nicht nur sinnbildlich, sondern auch ganz konkret durch das Betretbarmachen eines Erfahrungsraums hinter einer in der Ausstellung vorgebauten Wand sowie jener Wand, die in der Videoarbeit *July 14th?* thematisiert wird. Sie scheint mir ein Schlüssel zum Verständnis der Arbeiten der Ausstellung zu sein und für das darin enthaltene Konzept von Erinnerung als »wieder(-)holendes« Umarbeiten von Geschichte, weshalb ich dieses Motiv der »falschen« Wand hin zur Installation *Poisoned by men in need of some love* wie auch innerfilmisch in der Videoarbeit *July 14th?* in der Folge näher betrachten werde.

DAS MOTIV DER »FALSCHEN« WAND

Beim Eintreten in den großen Ausstellungsraum durchschritt man eine unscheinbare, vorgebaute Wand (Abb. 4), die zu einer leichten Verkürzung der Ausstellungsfläche der Installation *Poisoned by men in need of some love* beitrug. Bei der Wand handelte es sich, wie ich im späteren Verlauf der Ausstellungsbegehung feststellen sollte, um ein Motiv, das in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?*, welche in einem der hinteren Räume der Ausstellung zu sehen war, ebenfalls auftauchte – nämlich das Motiv einer »falschen« Wand (Abb. 5), hinter der

die naturhistorische Sammlung des heutigen Museums des Kosovo unter konservatorisch inadäquaten Bedingungen gelagert wurde.

Obwohl die Ausstellungswand in der Bundeskunsthalle Bonn sorgfältig eingezogen war, wirkte sie auf mich beim ersten Anblick wie eine eher untypische Ausstellungsarchitektur. Denn sie schien nicht zum Rest des Raumes zu passen, weil sie aus unbehandeltem Pressspanholz gebaut und nicht in der Wandfarbe des restlichen Ausstellungsraumes gestrichen war. Auf diese Weise wäre sie als unbemerkte, temporäre Ausstellungsarchitektur einzustufen, wie man sie von anderen eingezogenen Wänden in Ausstellungen zur Strukturierung von Räumen gewohnt ist. Die Wand im Raum vermittelte stattdessen einen provisorischen Eindruck eines Ausstellungsaufbaus.

Diese Zäsur, mit der die Ausstellung ihren Auftakt nahm, wirkte auf mich zwar irritierend, beschäftigte mich aber erst wieder, als ich die Videoarbeit *July 14th?* in einem weiter hinten gelegenen Ausstellungsraum (vgl. Abb. 1) zu sehen bekam. Im Gegensatz zum eher dezenten (Er-)Öffnungsakt in der Ausstellung durch den Vorbau einer Wand hat man es bei dem Öffnungsakt in der 3-Kanal-Videoarbeit mit einem durchaus prominent gesetzten Element des Videos zu tun. Der Anfangssequenz des Videos kann durch eine Texteinblendung Folgendes entnommen werden:

»By official decree, in 2001, the entire collection of the Museum of Natural History of Kosovo was moved to an underground storage area so that a more properly nationalistic display of folk tradition and heritage could be shown in its place. A false wall and ceiling were then built to mask their storage place.

The collection was thus sealed off entirely, a graveyard dissimulated as an office corridor.«¹¹

Anschließend zeigen die Aufnahmen die erste Begehung des unterirdischen Lagerorts der versteckt gehaltenen und konservatorisch unzureichend aufbewahrten Exponate. Das Bild bleibt eine ganze Zeit lang dunkel, weil kaum Beleuchtung im unterirdischen Lagerraum brennt. Punktuell erkennt man die Bewegung der Kamera und kann über die Stimmen der sich durch den Raum bewegenden Museumsmitarbeiter*innen etwas über die Vorgänge vernehmen: Es sei staubig, es herrsche schlechte Luft und man bekommt mit, dass die Personen sich auf der Suche nach dem Aufbewahrungsort eines bisher gut gehüteten Geheimnisses befinden. Die Beteiligten tasten sich durch die

11 Einblendung zu Beginn der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013.

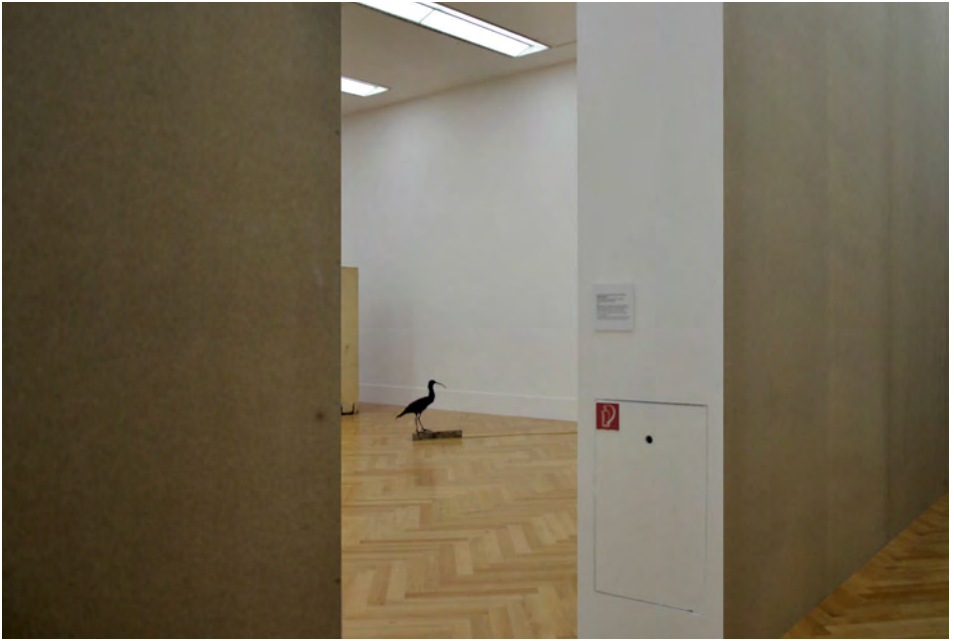


Abb. 4 Petrit Halilaj, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; vorgebaute Holzwand beim Eingang zur Ausstellung)

Abb. 5 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)

Dunkelheit, auf der Suche nach der Stelle, an der die naturhistorische Sammlung des Museums des Kosovo gelagert sein soll. Dabei erschwert nicht nur die Dunkelheit die Suche, sondern vor allem die Unkenntnis über den genauen Ort ihrer Unterbringung:

Museumsmitarbeiterin (M)¹²: »But you don't know the situation, I do.«

[...]

M: »Sali, open it a bit, let's have some fresh air.«

[...]

M: »No, no it is not there, no...«

»The History sector's storage is here.«

?: »Open that door, so we can orientate ourselves a bit and figure out where the wall could be.«

?: »But I think it's here, you can see it...«

Kameraperson Yll Çitaku (K): »This one should be removed.«

?: »This is it, in this direction...«¹³

12 Der erste Teil des Videos zeigt einen dunklen Screen. Weil noch keine Beleuchtung im unterirdischen Lagerraum brennt, kann man die Stimmen zwar hören, sie jedoch nicht immer eindeutig den Protagonist*innen zuordnen. Deshalb wird in meiner Transkription an manchen Stellen lediglich ein Fragezeichen (?) gesetzt. An Stellen, wo die Stimme eindeutig einer Person zuzuordnen war, wird diese als solche gekennzeichnet: Museumsmitarbeiterin (M), Petrit Halilajs Kameraperson Yll Çitaku (K), Petrit Halilaj (PH), Leiter des Sektors für Naturgeschichte Safet Nishefci (SN), Museumsmitarbeiter I (MM I), Museumsmitarbeiter II (MM II). Die Protagonist*innen werden den

Rezipient*innen der Videoarbeit als solche nicht über einen Abspann oder eine Legende im Ausstellungsraum vorge stellt, dennoch können die Rollen (einerseits Personen, die zum Museum zugehörig sind, andererseits der Künstler und die Kameraperson) größtenteils während der Arbeit zugeordnet werden, so dass sie hier von mir explizit gemacht werden, um bei der weiteren Analyse der Arbeit präziser sein zu können. Textstellen in eckigen Klammern sind solche, die in der Untertitelung selbst enthalten sind.

13 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th*², 2013.

Die langjährige Museumsmitarbeiterin, deren genaue Position bzw. Verantwortlichkeit sich auch während des restlichen Videos nicht klärt, ist in dieser Sequenz tonangebend, weil sie vorgibt, sich in der Situation respektive zur mehrere Jahre zurückliegenden Geschichte des Abtransports der Sammlung in die unterirdischen Kellerräumlichkeiten bestens auszukennen. Nach Auffinden des Ortes, an dem sich die Sammlung befinden soll, entfacht eine Diskussion zwischen den Museumsmitarbeitenden und dem Künstler sowie der dokumentierenden Kameraperson, ob der Akt der Öffnung der »falschen« Wand – respektive deren Aufsägen – gefilmt werden darf. Die Diskussion macht bereits auf die belastete und aufgeladene Problematik der Geschichte der naturhistorischen Sammlung des Museums des Kosovo aufmerksam und legt die konfliktbehaftete Vertuschung der unsachgemäßen Lagerungsbedingungen der Sammlungsexponate frei:

K: »Can you hold on, we just need to set up the lights and the camera, because we want to film the opening [of the secret entrance].«

M: »While we are opening it?«

?: »But why include the process of opening it?«

?: »Just don't show us during the opening!«

?: »No, no, you can't film the opening at all!«

K: »Why?«

M: »No Yll, No!!«

M: »Let's not complicate things! I will open [the walled entrance] for you, so you can film the animal specimens and I don't care.«

K: »But why not?«

M: »No, no, and no. Yll no!!«

M: »I don't want you to film; this is a secret and you are not even allowed to be here; no one besides us is allowed to be here.«

?: »Why don't you take...«

M: »I can't allow you to do this, that is my position.
Come on, let's move on, there's a lot of dust.
And you have a lot to do here!
[After the entrance has been opened] you can film and
photograph the animals.«

Petrit Halilaj (PH): »OK.«

M: »That's the deal, take it or leave it.«

PH: »We had an agreement with the director, now I don't
know, but he told us... I mean, we talked about what we
wanted, and it's not a problem for him.«

M: »What? Are you going to make a film out of this?«

PH: »Yes, why not??!«

Safet Nishefci (SN): »Petrit, Petrit, this act of opening ...
don't film it; you can film the other parts of the collection of
animals; this opening part it's not important, it doesn't
work for you...«

PH: »OK, OK.«

SN: »You can film only the collection, that's all. I
understand you, however, [the opening itself] is not of any
scientific interest anyway.«

? »My dear, you should film only the collection.«

M: »Film these here, some are over there, there is an other
part of them, and here are also some specimens.«

?: »Wait, wait, should we take [the wall] away now or not,
just to know...«

?: »Yes, yes.«

K: »I really don't know why it is so, why can't this process
be filmed?«

M: »It is so because all the media are curious about this,
and we are a bit anxious.«

K: »I don't get it... this is now being opened, so documentation should be made of it.«

M: »NO. You have come here for the animals, isn't that the agreement, for the collection?«

PH: »The agreement was to open this and to film the process of the door being opened.«

K: »The written request was to film the entire process, the opening of the false wall...all of this is in the document, and no one told us that any of it was forbidden to be filmed.«

M: »[The new director], he has no clue about these things. Here you have the director of the nature sector. Anyway, these animals should not have remained like this.«

K: »I know they shouldn't have, but it happened, do you understand?«

M: »I just don't want it to be filmed.«

K: »Why this happened, how this happened, it is a story in itself...«¹⁴

Dieser Wortwechsel zeigt die angespannte Stimmung bei der Öffnung der ›falschen‹ Wand. Die Museumsmitarbeiterin gibt zu verstehen, dass die Umstände der Lagerung geheim seien, und will verhindern, dass diese Bilder an die Öffentlichkeit gelangen. Sie gibt sich resistent und betont ihre Entscheidungsmacht, die eine Videoaufzeichnung verhindern könne. Außerdem argumentiert der Leiter des Sektors für Naturgeschichte, dass die ›falsche‹ Wand nicht von wissenschaftlichem Interesse sei. In den Bestrebungen, das Filmen zu unterbinden, obwohl dem Künstler und der Kameraperson eine schriftliche Genehmigung des Museumsdirektors vorliege, formulieren sich Ängste, die Ereignisse der Vergangenheit offenzulegen und mögliche Fehler einzugestehen. So widerfährt einem in dem per Kamera dokumentierten Öffnungsakt ein emotional aufgeladener Konflikt im Umgang mit der Geschichte im Museum des Kosovo. Erstmals seit ihrem Wegsperrern können durch die Öffnung der ›falschen‹ Wand die beschädigten Exponate der naturhistorischen Sammlung gesichtet werden und der Grad

14 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, Erg. im Orig.

ihrer irreversiblen Beschädigung erfahrbar werden (Abb. 6). Petrit Halilajs Videoarbeit legt dabei nicht nur diese weggesperrten Objekte frei, sondern verschafft insbesondere Eintritt in Erinnerungspolitik und den Umgang des Museums mit diesem prekären Kapitel der Geschichte.

Die Fokussierung der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* auf das Detail der ›falschen‹ Wand, welche zeitlich ein Drittel der Videodauer einnimmt, ist für die künstlerische Auseinandersetzung mit dieser prekären Geschichte entscheidend. Wie ich bereits zuvor in den Bemerkungen zur ›Spurensicherung‹ als archäologisches Verfahren in der Kunst dargelegt habe, spielt in der Auseinandersetzung von Sigmund Freud, Giovanni Morelli und Carlo Ginzburg das Nebensächliche eine zentrale Rolle.¹⁵ Bei Walter Benjamin lässt sich eine ähnliche Fokussierung in seinem Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* feststellen. Benjamin spricht hier von der »sorgsamsten Durchforschung« (Benjamin 1991c, S. 400) von Sachverhalten, welche nichts auslöst, sich auch um unwichtig erscheinende oder unscheinbare Details kümmert. An anderer Stelle, in der *Berliner Chronik* (1932), einer Vorstufe der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1930er Jahre), bringt er ebenfalls die Aufmerksamkeit auf das Detail zur Sprache und stellt für seine »Alltags- und Mikrohistorie« (Bolle 2000, S. 402) fest, dass bei der Suche im ›Kleinsten‹ immer mehr die Offenbarung des ›Eigentlichen‹ steckt, welche ich auch für Petrit Halilajs Suche im Museum des Kosovo sprechend finde:

»Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten, um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.« (Benjamin 1991e, S. 467–468)

Derart fokussiert Benjamin die Möglichkeiten der Erinnerungsarbeit und legt nahe, dass eine Form der Abtastung (vgl. auch an anderer Stelle bei Benjamin den »tastende[n] Spatenstich«, Benjamin 1991c, S. 400) bis hin zum Kern des Einzelnen vordringen kann. Erinnerung kann im Sinne Benjamins als ein Prozess begriffen werden, bei dem dasjenige, was in den Falten steckt, das ›Eigentliche‹ offenbaren kann. Die Erinnerung bildet Vergangenheit also nicht einfach ab, sondern

15 Siehe Kapitel: Spurensicherung als künstlerisches Verfahren, S. 45 ff.



Abb. 6 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still; Schimmelbefall eines präparierten Tiers)

erschafft bzw. konstruiert sie. Das zuvor Unscheinbare kann sich als das kostbare ›Eigentliche‹ herausstellen, »um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben« (Benjamin 1991e, S. 467) oder, wie es an anderer Stelle heißt, »um dessentwillen sich die Grabung lohnt« (Benjamin 1991c, S. 400). So soll aus diesen kleinen Dingen »das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam« (Benjamin 1991d, S. 1137) gewonnen werden, wie Benjamin es an anderer Stelle als Leitbild seiner Historiografie formuliert.

Das Unscheinbare kann, so schreiben es die Musikpädagog*innen Constanze Rora und Stefan Roszak in ihrem Band *Ästhetik des Unscheinbaren. Annäherung aus Perspektiven der Künste, der Philosophie und der Ästhetischen Bildung* (2013), auch Gegenstände einschließen,

»die zwar potentiell wahrgenommen werden können, sich aber meist im *blinden Fleck* unseres Wahrnehmungshorizonts verbergen. In ihrer Unscheinbarkeit sind diese Gegenstände nicht völlig unsichtbar [...]. Sie sind *anwesend* und *wahrnehmbar*, nur eben im Hintergrund, gewissermaßen hinter der Bühne unserer Aufmerksamkeit. Das Unscheinbare bezeichnet somit Dinge, die zeitweilig oder längerfristig in den Wahrnehmungslöchern unserer Sinnesorgane verschwinden. Seine Gegenstände befinden sich in der Grauzone zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit und just diese Positionierung ist ihr Bestimmungsmerkmal.« (Rora/Roszak 2013, S. 11, Hervorh. im Orig.)

Als ein solches scheinbar unscheinbares Detail kann die ›falsche‹ Wand und die Konversation der Museumsmitarbeiter*innen über die Wand sowie über die versteckt gehaltene Sammlung betrachtet werden. Die Öffnung der ›falschen‹ Wand stellt Petrit Halilaj gerade wegen ihrer Unscheinbarkeit ins Zentrum seiner Arbeit und bringt so etwas Wesentliches auf die Bühne unserer Aufmerksamkeit, nämlich die Politiken von Erinnerung. Dies ist aus meiner Sicht also etwas vom ›Eigentlichen‹ in der Geschichte, das der Künstler in *July 14th?* zum Vorschein bringt und damit zugleich zu neuem Wissen über einen historischen Sachverhalt verhilft. Die Diskussion zwischen den Protagonist*innen in der Videoarbeit lässt erahnen, wie prekär die Geschichte der naturhistorischen Sammlung ist, und der in der Videoarbeit dokumentierte Öffnungsakt macht den emotional aufgeladenen Konflikt im Umgang mit Vergangenheit eindrücklich sicht- und hörbar. So sind die Funde dieser Öffnung der ›falschen‹ Wand nicht nur die irreversibel beschädigten Exponate, sondern es wird vor allem auch der Umgang mit diesem Kapitel der Geschichte des Museums sichtbar, weil dieser nämlich indirekt mit dem kollektiv Verdrängten des

Konflikts zwischen kosovo-albanischen und serbischen Bevölkerungsteilen und mit dem Bürgerkrieg 1998/99 verflochten ist. Die Arbeit verschiebt die Vorstellung von dem, was das ›Eigentliche‹ der Geschichte sein könnte, indem sie über das Auffinden der irreversibel beschädigten Exponate auf traumatische kulturelle Geronnenheiten und das Unbewusste von Verdrängungsmechanismen stößt. Wenn, wie zuvor von Benjamin zitiert, in den Falten erst das ›Eigentliche‹ sitzt, so kann für die von Petrit Halilaj angetroffene Geschichte behauptet werden, dass die ›Eigentlichkeit‹ von Geschichte gewissermaßen zu einer ›Uneigentlichkeit‹ wird, weil sich ein ›Eigentliches‹ gar nicht so einfach bestimmen lässt – worauf im Verlauf der Arbeit nochmal einzugehen sein wird.¹⁶

PRAKTIKEN DER ›WIEDER(-)HOLUNG‹

Die Arbeiten von Petrit Halilaj operieren sowohl mit Momenten der Repetition, wenn beispielsweise Motive wie die Wand oder die Tiere ›wiederholt‹ werden. Zugleich wird damit in den künstlerischen Arbeiten eine Geschichte der Verdrängung ›wieder hervorgeholt‹. Ich verwende dafür die Bezeichnung ›wieder(-)holung‹ bzw. ›Wieder(-)holung‹, die in ihrer mehrfachen Lesart beschreiben soll, dass ein ursprünglicher Zustand einerseits nochmals ausgeführt wird, dabei jedoch nicht nur verdoppelt, sondern auch verschoben wird – respektive ein Sachverhalt eine neue Bedeutung erhält. Es geht mir mit dieser Bezeichnung um die Explizierung des Aspekts eines gleichzeitigen Hervorholens, Offenlegens und gar Umarbeitens eines historischen Sachverhalts hin zu etwas Neuem.

Das Öffnungsmotiv, das sich wiederholend als Eingangsgeste innerhalb der Ausstellung eingebaut war, setzt Petrit Halilaj als wiederkehrendes Motiv in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ein, um damit eine Geschichte der Verdrängung wieder zu holen und damit den Rezipient*innen eine Beschäftigung mit den gesellschaftspolitischen Bedingungen der Vergangenheit im Kosovo zu ermöglichen. Diese Vergangenheit zeitigt ihr heutiges Nachwirken und ihre Einschreibung im Jetzt, indem Petrit Halilaj sie über die Verlebendigung mithilfe nachgeformter Tierexponate verstärkt.¹⁷

Die installative Wieder(-)holung des Motivs der geöffneten Wand und das Eintreten in die Ausstellung sowie die Wieder(-)holung der Skulpturen aus einem Erde-Tierkot-Gemisch stellen dabei nicht einfach nur eine differenzlose Wiederholung des Gleichen dar, sondern, um mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin Beatrice von Bismarck

16 Siehe Kapitel: Hervorholen, Offenlegen, Umarbeiten in *July 14th?*, S. 263 ff.

17 Siehe Kapitel: Effekte der Heimsuchung, S. 288 ff.

zu argumentieren, die zu künstlerischen Politiken in der Übergangszone geforscht hat: »Der visuellen Inszenierung kommt als Wiederholung eine verschiebende Funktion zu, ist sie doch immer von der Differenz zu den Verhältnissen bestimmt, auf die sie sich bezieht.« (von Bismarck 2005, S. 12). Mit dem Philosophen Giorgio Agamben gesprochen, kann die Operation der Wiederholung folgend weiter präzisiert werden:

»[...] Wiederholung ist nicht die Wiederkehr des Identischen, ein- und desselben als solchem [...]. Die Kraft und die Gnade der Wiederholung, das Neue, das sie uns bringt, besteht in der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was gewesen ist. Die Wiederholung stellt die Möglichkeit des Gewesenen wieder her, sie macht es von neuem möglich, was beinahe ein Paradox ist. Etwas wiederholen bedeutet, es von neuem möglich machen. Darin liegt die Verwandtschaft von Wiederholung und Gedächtnis. Denn das Gedächtnis kann uns nicht zurückgeben, was gewesen ist, das wäre die Hölle. Das Gedächtnis gibt dem Gewesenen seine Möglichkeit wieder. Das ist der Sinn der theologischen Erfahrung, die Benjamin dem Gedächtnis zuweist, wenn er sagt, daß die Erinnerung aus dem Unvollendeten ein Vollendetes mache und aus dem Vollendeten ein Unvollendetes. Das Gedächtnis ist gewissermaßen das Organ der Modalisierung des Realen, das, was das Wirkliche zum Möglichen und das Mögliche zum Wirklichen macht.« (Agamben 1996, S. 73)

Bei der eingezogenen Wand in der Ausstellung hat man es einerseits mit einem repetitiven Moment zu tun: Sie wiederholt motivisch die »falsche« Wand aus dem Museum des Kosovo. Andererseits wird das Motiv nicht als direktes Zitat verwendet, sondern konzeptuell zu einer »Wieder(-)holung« transformiert. Wenn man die beiden Öffnungsmomente – in der Videoarbeit *July 14th?* und die Eingangssituation in der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* in der Bundeskunsthalle Bonn – vergleicht, machen sich Verschiebungen deutlich bemerkbar.

Ein Kontrast, der in der Wieder(-)holung des Motivs der »falschen« Wand am deutlichsten hervortritt, ist die Lautstärke im Video, mit der die »falsche« Wandfläche gewaltsam, mit ohrenbetäubend lautem, mechanischem Werkzeug aufgesägt wird. Im Gegensatz dazu findet man mit der Wand im Ausstellungsraum der Bundeskunsthalle Bonn eine akustisch wie auch visuell leise, museal abstrahierte und nüchterne Eingangsgeste vor, wie man sie von der räumlich reduzierten White-Cube-Bildsprache eines Ausstellungsraumes mit zeitgenössischer Kunst gewohnt ist.

Den meisten Ausstellungen ist gemein, dass für sie zusätzliche Wände produziert und in Ausstellungsräumlichkeiten eingezogen werden. Bei dieser Wand in der Bundeskunsthalle Bonn handelt es sich jedoch nicht um eine Wand, an die man Kunst hängt, sondern es ist eine Wand, die paradoxerweise etwas ›enthüllt‹. Sie stellt eine Zäsur innerhalb der Rezeption dar, wenn die Besucher*innen in den Ausstellungsraum der Installation treten und sich innerhalb der mit Tierkulpturen besiedelten Ausstellungsfläche bewegen. Diese Objekte führen in die Geschichte des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo in Pristina ein und machen die hinter einer ›falschen‹ Wand versteckte Geschichte erfahrbar. Durch das ›wieder(-)holende‹ Aufgreifen des Motivs der ›falschen‹ Wand, indem innerhalb der Ausstellungsarchitektur der Installation in Bonn eine zusätzliche ›falsche‹ Wand eingebaut wird, werden die Rezipient*innen selbst zum Hindurchschreiten dieses Wanddurchgangs bewogen. Darin ist ein theatrales Moment enthalten, denn das Hindurchschreiten des Wanddurchgangs – quasi von einem Raum außerhalb in einen Raum innerhalb dieser, mit installativen Elementen durchzogenen, offenen Anordnung – schafft ein Bewusstsein für eine körperliche Involvierung in das Geschehen der Ausstellung und geht über eine rein gedankliche Beteiligung, wie das in der Videoarbeit der Fall ist, hinaus. Diese performative Wendung zur Involvierung wird mit der sehr schlichten Geste der abstrahierenden Wieder(-)holung einer ›falschen‹ Wand eingeläutet. Den Begriff der ›falschen‹ Wand möchte ich hier deshalb auch auf die Räume des Kunstmuseums respektive der Bundeskunsthalle Bonn übertragen wissen, weil es sich bei Museen als Orten der Bewahrung und Erinnerungsbildung im Grunde genommen immer schon um Orte der Konstruktion handelt und damit jedem musealen Raum in gewisser Weise das Konzept der ›falschen‹ Wand eingeschrieben ist. In der Bundeskunsthalle Bonn, einem Museum für Kunst, bekommt man die Erzählung und Geschichte eines anderen kulturhistorischen Museums vorgeführt. Dabei befindet man sich als Rezipient*in in einer Zwischenzone zwischen dem Museum in Pristina und dem Museum in Bonn, wobei es auch interessant wäre, die Aufbewahrungs- und Präsentationspolitik der Kunstinstitution gleichermaßen zu befragen. Diese Momente der ›wieder(-)holenden‹ Verschiebung intensivieren gegenseitig die Rezeption der jeweils anderen Wand und führen den Konstruktionscharakter musealer Erinnerungs- und Aufbewahrungsinstitutionen vor Augen. Zugleich werfen sie Fragen danach auf, wie Museen durch ihre Sammlungsmodalitäten und Ordnungsweisen zu Konstruktionen von Geschichte(n) beitragen. Denn sobald Objekte aus ihrem profanen Kontext entnommen und in einem musealen Raum platziert werden, verlassen sie ihren angestammten Ort und finden damit Platz innerhalb ›falscher‹ Wände. Museen wirken maßgeblich an der Strukturierung und (Fest-)Schreibung von Geschichte mit.

Die Gleichzeitigkeit von zwei Wandmomenten, die aber nicht dieselben sind, erzeugt ein Spannungsmoment in der Erzählung der Ausstellung. Es entsteht eine Art Gleichzeitigkeit des Ungleichen, denn wir haben es hier nicht nur mit einem Erscheinen des gleichen Moments auf unterschiedliche Weisen zu tun, sondern es findet eine wieder(-)holende Verschiebung statt. Die ›Wieder(-)holungs‹-Operation der ›falschen‹ Wand stellt im Grunde genommen also kein kongruentes bildliches Doppelungsverfahren dar, das dem Hervorholen von etwas Gleichem dient, auch wenn sie sich sehr wohl einer Erinnerungsfunktion des bereits in der Videoarbeit Gesehenen oder auch eines im kollektiven Bildgedächtnis abgespeicherten Aktes der Öffnung bedient. Durch die Wieder(-)holung des Wandmoments wird vielmehr ein Umarbeiten vollzogen, welches mit einer erneuernden Verschiebung des Sachverhalts gekoppelt ist.

Das Hindurchschreiten durch die ›falsche‹ Wand hin zur Installation *Poisoned by men in need of some love* schafft einen Moment der Aufmerksamkeit und akzentuiert eine räumliche Trennung eines Außerhalb bzw. Innerhalb der Wände der musealen Institution. So wird damit auch indirekt die Frage nach demjenigen, was innerhalb der Institution des Museums als bewahrungswürdig gilt, aufgeworfen – respektive die Frage danach, was es in die Institution geschafft hat und was nicht. Wie man in der Videoarbeit sieht, wurde jedoch dasjenige, was sich hinter der ›falschen‹ Wand befindet, es also eigentlich längst ins Museum geschafft hat, so nachlässig aufbewahrt bzw. gelagert, dass es verrottete und ihm damit der museale Wert quasi abgesprochen wurde. Dasjenige hinter der vorgebauten ›falschen‹ Wand in der Bundeskunsthalle Bonn und sich damit innerhalb der Wände eines Kunstmuseums befindend, ist hingegen die Einzelausstellung von Petrit Halilaj – einem aufstrebenden Künstler, dessen künstlerischer Wert von einem etablierten Museum gewürdigt und durch das erneute Ausstellen seiner Arbeiten auf dem internationalen Kunstmarkt gesteigert wird.

Dabei beinhaltet die Installation von Petrit Halilaj sehr wohl destabilisierende Effekte gegenüber dem Kunstmarkt und den traditionellen Aufbewahrungslogiken von Museen, wenn Petrit Halilaj beispielsweise in der Installation die zu Skulpturen nachgeformten Tierpräparate aus ihrem museal angestammten Raum des Displays ausbrechen lässt.¹⁸ Auch erfordert die Installation in anderen Räumen eine hohe Notwendigkeit an Adaptierung an die jeweiligen Ausstellungsräumlichkeiten. Aber auch aus konservatorischer Perspektive stellt die Installation eine große Herausforderung dar – einerseits wegen der Brüchigkeit des Erde-Tierkot-Gemischs, aus dem die Tierskulpturen geformt sind – so hatten sich einige Materialteilchen bereits gelöst

18 Siehe Kapitel: Dioramen als Medien der Zurschaustellung, S. 251 ff.

und waren auf dem Boden des Ausstellungsraums verteilt. Eine solche Arbeit bedingt eine jeweils spezifische Installation vor Ort und eine enge Zusammenarbeit der Institution mit dem Künstler, welcher die genaue Platzierung der einzelnen Installationselemente immer wieder aufs Neue ausloten und choreografieren muss.

Wie ich weiter oben mit von Bismarck und Agamben argumentierte, stellt die Operation der Wieder(-)holung nicht das Gleiche wieder her, sondern nimmt eine Verschiebung innerhalb einer Geschichte vor. Während die Arbeit von Petrit Halilaj den geschichtlichen Verlauf wieder zu neuen Möglichkeiten hin öffnet, kommt es in ihr zu etwas, das ich weiter mit Susanne Leeb als die »retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns« (Leeb 2009, S. 35) in die Geschichte bezeichnen möchte. Es ist einerseits die Wahrnehmbarkeit der Mechanismen des Erinnerns einer prekären Geschichte, die die Arbeit von Petrit Halilaj schärft. Andererseits eröffnen die Praktiken der »Wieder(-)holung«, die in der Arbeit angelegt sind, eine »Möglichkeit des Gewesenen« (Agamben 1996, S. 73) und damit etwas, das ich später unter den Aspekten der Heimsuchung und des Reparativen erörtern werde.¹⁹

»PETRIT, THIS ACT OF OPENING... DON'T FILM IT«²⁰ – KULTURHISTORISCHE CODIERUNG DES AKTS DER ÖFFNUNG

Der Akt der Öffnung der »falschen« Wand in der Videoarbeit *July 14th?* stellt einen Moment der Enthüllung einer versteckt gehaltenen Geschichte dar und weist dabei eine kulturhistorische Codierung auf, die für ein tiefergehendes Verständnis der Arbeit hilfreich ist. Neben der Öffnung der »falschen« Wand gibt es noch einen zweiten Moment der Öffnung in der Videoarbeit: Nach der Einblendung eines Textes²¹ über die Geschichte der »falschen« Wand sieht man eine Person mit weißem Mantel und einem Notizblock über einen neu bepflasterten Platz (das Hauptgebäude des renovierten Museums des Kosovo) gehen (Abb. 7), wenige Sekunden lang werden anschließend einige weitere Personen gezeigt, die vor einem bunkerartigen Kellereingang miteinander reden. Diese Anfangssequenz ist nicht untertitelt, auch scheint sich die Kameraperson erst auf das zu Filmende vorzubereiten, was sich durch das

19 Siehe Kapitel: *Re-Visioning Histories in July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love*, S. 282 ff.

20 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013. Dabei handelt es sich um einen Satz des Leiters des Sek-

tors für Naturgeschichte Safet Nishefci vom Museum des Kosovo während der Diskussion mit Petrit Halilaj zur Frage, ob der gesamte Öffnungsprozess der Wand zur versteckten Sammlung gefilmt werden darf.

21 Vgl. S. 208.

Klicken des Scharfstellers der Kamera vermittelt und durch die wackelige Kameraführung zusätzlich verstärkt wird. Der erste untertitelte Satz lautet: »But you don't know the situation, I do.«²² Dies sagt die Museumsmitarbeiterin und steigt gemeinsam mit den anderen die Treppe in den unterirdischen Raum hinab (Abb. 8).

Dieser Akt des Hinabsteigens, der dem eine Geschichte in Erscheinung bringenden Öffnungsakt der ›falschen‹ Wand vorausgeht, stellt kein unbekanntes (Bild-)Zeugnis dar. Vielmehr kann dieses Hinabsteigen, neben dem Öffnen der Wand, als ein weiteres Bild eines Enthüllungstopos betrachtet werden, der damit indirekt aufgerufen wird. Der Enthüllungstopos, den ich damit zur Sprache bringen möchte, meint die christlich-allegorische Geschichte der Graböffnung Jesu (Abb. 9). Jedoch kommt man im Falle der Öffnung des unterirdischen Verschlags im Museum des Kosovo nicht auf das Moment der heilsbringenden Auferstehung, also dass die Geschichte ›gelöst‹ wäre, sondern die Videoarbeit holt damit eine prekäre Geschichte vielmehr erst hervor. Die Ikonografie der Öffnung kann aber auch durch andere Kontexte aufgerufen werden. So lässt sich beispielsweise im Kontext der Archäologie die erstmalige Öffnung der ägyptischen Grabkammer von Tutanchamun anführen (Abb. 10) – ein historischer Moment, dessen fotografische (und dabei teilweise inszenierte) Dokumentation zur Verfestigung dieser Ikonografie beigetragen hat und an das Öffnungsmoment in Petrit Halilajs Videoarbeit angeknüpft werden kann.

Bei der Öffnung der ›falschen‹ Wand im Museum des Kosovo und der nachher folgenden Öffnung vieler weiterer Schränke und verriegelter Kisten, in denen bis zu 90 Prozent des Sammlungsbestandes beschädigt aufgefunden wurden (vgl. Haliaj nach Judah 2019, S. 148), hat man es nahezu – so könnte man einen weiteren Topos aufrufen – mit der Öffnung der Büchse der Pandora zu tun, die auch einer der Museumsmitarbeiter im Video *July 14th?* beim Öffnen einer der Schränke erwähnt (Abb. 11). Diese Büchse beinhaltet gemäß griechischer Mythologie alle Übel der Welt, aber auch die Hoffnung. Zeus ließ von Hephaistos eine Frau aus Lehm schaffen, Pandora. Er gab ihr eine Büchse als Geschenk für die Menschen mit und beabsichtigte damit die Menschheit für den Feuerraub durch Prometheus zu bestrafen.

Pandora – nachdem Zeus sie zu Epimetheus, dem Bruder von Prometheus, bringen ließ und die Epimetheus trotz der Warnung, von Zeus keine Geschenke anzunehmen, heiratete – öffnete schließlich die Büchse. Damit entwichen die Übel wie beispielsweise Krankheiten, Laster, Untugenden und der Tod, die der Menschheit bis dahin nicht bekannt waren, in die Welt. Bevor auch die Hoffnung

22 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013.



Abb. 7–8 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills)



Abb. 9 Jérôme Nadal, EODEM DIE VENIVNT PETRVS ET IOANNES AD SEPVLCRVM, 1593 (Holzschnitt; Jünger Petrus und Johannes am Grab)
Abb. 10 Tutanchamuns Grab, Tal der Könige (bei Theben), Ägypten, 4.1.1923 (Fotografie; Howard Carter (kniend), Arthur Callender und ein ägyptischer Handwerker in der Grabkammer, die durch die offenen Türen der vier vergoldeten Schreine auf den Quarzitsarkophag blicken)



Abb. 11 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)

entweichen konnte, wurde die Büchse jedoch wieder geschlossen. (vgl. Roscher 1886, S. 2057)

Das Übel, welches in der Dokumentation der Öffnung der ›falschen‹ Wand in Petrit Halilajs Videoarbeit entweicht bzw. enthüllt und damit sichtbar wird, ist der schauderhafte Anblick der Zerstörung der naturhistorischen Exponate (vgl. Abb. 6), der damit verbundene Verlust von Naturgeschichte und die Tragik einer solchen mit Kriegspolitik verflochtenen musealen Umgangsweise mit Sammlungsgütern. Das Öffnen der ›falschen‹ Wand legt diese prekäre Geschichte frei, die weder die Ereignisse rekonstruieren kann – wer hat, aus welchen Gründen, wie zum Verstecken dieses Sammlungsbestands beigetragen? – noch diese Ereignisse in irgendeiner Form wiedergutmachen kann.

Die mehrfache Wiederholung des ›Öffnungsmotivs‹ in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ermöglicht den Rezipient*innen eine Beschäftigung mit der gesellschaftspolitischen Vergangenheit des Kosovo und beschwört ihr heutiges Nachwirken und ihre Einschreibung ins Jetzt hinauf. Wenn im vorangehenden Kapitel im Zusammenhang mit Benjamin davon die Rede war, dass sich ein Bild der Geschichte in kleinen Dingen – im ›Kleinsten‹ – fixiert, kann die Präsentation des in der Videoarbeit von Petrit Halilaj gezeigten, geöffneten ›Pandora‹-Schrankes innerhalb der räumlichen Anordnung der Installation *Poisoned by men in need of some love* erneut mit Benjamins Metapher des Fächers in Verbindung gebracht werden: Mit dem Aufklappen des Fächers der Erinnerung, so Benjamin, kommt in dessen Falten das ›Eigentliche‹ zum Vorschein (vgl. Benjamin 1991e, S. 467–468). Während beim Begehen der Installation ein Schrank, der als Erstes ins Blickfeld kommt, mit einem Seilstück verschlossen ist (Abb. 12) und die Funktion des Hervorhebens durch ein Verschlossenhalten der Inhalte erfüllt, lässt er die Geschichte distanziert wirken und blockiert eine eindeutigere Erzählung oder Deutung. Der ›Pandora‹-Schrank in der Ausstellung (Abb. 13) hingegen muss nichts mehr hervorheben – seine geöffneten Türen offenbaren unmissverständlich die Zerstörungen des Sammlungsarchivs des Museums des Kosovo.

Der offenstehende Schrank – bzw. dessen Zusammenspiel mit dem geschlossenen Schrank innerhalb der Ausstellung – lässt aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive eine weitere Referenz auf eine christliche Bildformel zu, die bei der Deutung hilfreich sein kann: nämlich das Triptychon, auf welchem in der Funktion als Andachts- oder Altarbild auf der Mitteltafel eine bestimmte Handlung oder Figuren hervorgehoben werden. Die seitlichen Bildtafeln sind dabei im Zusammenhang mit der Mitteltafel zu lesen. Bei Triptycha werden beispielsweise biblische Szenen, die sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten abgespielt haben, in einen Moment der Gleichzeitigkeit gebracht. Auf den ersten Blick sind Triptycha in sich geschlossene Gattungen im Übergang zwischen Bild und Objekt, sind jedoch auch

in einen »multimedialen Repräsentationszusammenhang« (Rimmele 2010, S. 249) beispielsweise einer kirchlichen Architektur eingebettet, wie der Kunsthistoriker Marius Rimmele hervorhebt, der sich in einer detaillierten Abhandlung der Gattungsgeschichte des Triptychons als Trägermedium und seiner vielschichtigen Organisation widmet. Dieser architektonische Zusammenhang weist ihnen zusätzlich spezifische Funktionen und eine inszenatorische Wirkung zu. Rimmele arbeitet die Komplexität des Verhältnisses der Bilder im Triptychon heraus und hält fest, dass nicht nur die Bilder »darstellende Qualitäten« (ebd.) aufweisen, sondern bereits das Objekt als solches. Das geflügelte Objekt Triptychon dient einerseits zur emphatischen Veranschaulichung von Bildern, gleichzeitig tritt es »in eine strukturelle Nähe zu Offenbarungsvorgängen« (ebd., S. 252).

Die miteinander wirkenden Darstellungsqualitäten der Kombinatorik *von* bzw. Bezüge *zwischen* Bild und Objekt lassen sich auch auf die beiden erwähnten Schränke in Petrit Halilajs Installation übertragen. Ihre Bedeutungskonstitution lässt sich dabei aus mehreren Perspektiven begründen. Zum einen werden die Schränke als Inszenierungsmedien verwendet: Auf oder in ihnen vorhandene Abschürfungen, Kratzer, Klebspuren, materiale Reste usw. können gewissermaßen als »Bilder« gedeutet werden, die sich auf dem Objekt Schrank abzeichnen. Diese Bilder sind bedeutungsgeladen und wirken wegen ihrer authentifizierenden Qualität durch schimmelige Holzteile, loses Gefieder und weitere Markierungen affizierend (Abb. 14).

Zum anderen ist den Schränken als Alltagsobjekten ein Handlungspotenzial des Öffnens und Schließens eingeschrieben, was wiederum eine Konnotation der Ordnung eines Innen und Außen aufruft. Diese Handlungsanlage betont Rimmele ebenfalls für das Triptychon, bei dem »der Akt des Öffnens und Verschließens, des Offenbarens und Bergens beziehungsweise des in Latenz Belassens« (ebd., S. 251) konstitutiv ist. Dieser Logik folgend, möchte ich argumentieren, dass man als Betrachter*in der Ausstellung in der Bundeskunsthalle Bonn eindringlich, jedoch zugleich behutsam mit den Elementen der Geschichte, die Petrit Halilaj als Grundlage seiner installativ inszenierten Narration nutzt, konfrontiert wurde. Die Erzählung des historischen Zustands der Sammlung wird nicht von Anfang an offenbart, sondern entfaltet sich zunehmend – Schicht für Schicht – im Abschreiten des Ausstellungsraumes nach hinten.

Wenn man sich als Besucher*in im Ausstellungsraum weiter nach hinten vorarbeitete, tauchte man tiefer in die Erzählung, ihre Hintergründe und Tiefenschichten ein: Vorne im Raum war demnach der dezente, verschlossene Schrank und erst weiter hinten der geöffnete Schrank mit seinen deutlichen Spuren der Zerstörungen positioniert. Anders als ein Triptychon, welches durch seine Anbringung über dem Altar eine gewisse Überhöhung erfährt, wurden die Schränke in



Abb. 12 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung
She, fully turning around, became terrestrial, 2015, Bundeskunsthalle Bonn
(Ausstellungsansicht)



Abb. 13 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht)



Abb. 14 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Detailansicht)

Petrit Halilajs Installation ebenerdig präsentiert und ermöglichten dadurch eine Nahsicht und machten das Objekt als solches mit seinen ›Bildern‹ unmittelbar erlebbar. Diese Präsentationsform wurde beim offen inszenierten Schrank durch die zusätzliche Raumdimension, die durch das Hineinblicken in den Schrank entstand, verstärkt. Die Tiefe des Schrankinnenraums stellte eine zusätzliche Nähe her und lud ein, in die Geschichte des Gegenstandes noch tiefer zu blicken. Gleichzeitig rückte das Objekt einen anderen, mit Zerstörung besetzten Ort in greifbare Nähe und wirkte wie dessen Wiedergänger. Die Funktionen von Außen und Innen, die sich durch die Inszenierung dieser Schränke abzeichneten, fragen auch nach der Teilhabe an solchen gesellschaftlichen und historischen Ereignissen und nach den unterschiedlichen Graden an Involviertheit und/oder Betroffenheit. Diese können je nach Betrachter*in variieren – mal näher, also weiter ›innen‹ liegen, z. B. aufgrund von persönlichen traumatischen Erfahrungen, oder weiter ›außen‹ sein.

Die Geste des Öffnens kann in einem übertragenen Sinn als eine erneute Konfrontation mit einer Vergangenheit, die unzugänglich, gar ›abgeschlossen‹ scheint – im Fall der behandelten Geschichte der naturhistorischen Sammlung des Museums des Kosovo faktisch durch die vorgebaute Wand verriegelt –, gelesen werden. Das absichtsvolle Verschließen veranschaulicht das jahrelange Verdrängen und Verschweigen von früheren Geschehnissen durch Entscheidungsträger*innen des Museums. Gleichzeitig kann dieser Akt auch im Sinne eines Abschließens mit der Vergangenheit gedeutet werden. Beide Akte – der Akt des Verschließens und der Akt des Abschließens – können als Sinnbilder des Prozesses der unterbrochenen Erinnerungsarbeit gelesen werden, welche, mit Benjamin gedacht, niemals als wirklich abgeschlossen betrachtet werden kann. Am Beispiel der Zerstörungen der Sammlung des Museums des Kosovo fördert das Motiv des Öffnens bzw. Schließens die Mechanismen der Vertuschung von (Museums-) Geschichte zutage und lässt sich auf einer allgemeineren Ebene auf gesellschaftliche Umgangsweisen mit Erinnerung im Nachkriegs-Kosovo übertragen, die im folgenden Kapitel zum Thema werden.

Zuletzt möchte ich auf einen weiteren Moment des Hervorholens in der Videoarbeit *July 14th*.² verweisen: Zum Abschluss des Videos, nachdem im mittleren Kanal alle Credits zu sehen sind und der linke und rechte Kanal wieder komplett schwarz sind, verbleibt einige Sekunden lang im mittleren Kanal eine Einstellung, in der ein Schrank aus dem Lagerort emporgehoben wird (Abb. 15) und damit ein Stück Geschichte gewissermaßen geborgen wird. Diese Videoaufzeichnung des Hinaustragens von Teilen der beschädigten Sammlung naturhistorischer Exponate des Museums des Kosovo schreibt sich ebenso in die Ikonografie des Aktes der Öffnung bzw. hier (Ent-)Bergung mit ein und lässt Bezüge zu verwandten historischen Vorkommnissen

herstellen, wie z. B. die Bergung von Raubkunst aus den Depots der Nationalsozialist*innen aus dem Schloss Neuschwanstein (Abb. 16).

Eine heroische Aufladung, wie sie jedoch die Fotografien von der Öffnung der Grabkammern (vgl. Abb. 9–10) oder die Bergung von Raubkunst (vgl. Abb. 16) erfahren, ist in Petrit Halilajs Videoarbeit nicht anzutreffen. Durch den Akt der Öffnung der ›falschen‹ Wand stellt sich in *July 14th?* vielmehr eine dezidierte Erinnerungsarbeit ein, welche ich im späteren Verlauf meiner Auseinandersetzung mit Walter Benjamins archäologischem Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* in Verbindung bringen werde.²³ *July 14th?* zeigt vielmehr die Unbeholfenheit der Museumsbeteiligten ob der Funde und der Bergung dieser prekären Geschichte. Petrit Halilajs Bilder sind genauer genommen zurückhaltende und zugleich beunruhigende Zeugnisse dieses (Ent-)Bergungsprozesses, welche ich anhand einer Analyse der destabilisierenden Effekte der wackeligen Kameraführung auf ›wackelige‹ Prozesse des Erinnerns übertrage. Doch zunächst widme ich mich in den folgenden Kapiteln einer historischen Spurensuche im Museum des Kosovo und der Frage, wie hier Dioramen als Medien der Zurschau-stellung zum Einsatz gebracht wurden, um schließlich davon die von Petrit Halilaj hergestellten Verschiebungen abzuheben.

23 Siehe Kapitel 5: Hervorholen, Offenlegen, Umarbeiten in *July 14th?*, S. 263 ff.



Abb. 15 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)



Abb. 16 Bergung von Raubkunst, Schloss Neuschwanstein, 1945 (Fotografie; vier Männer mit einer Kiste an Kunstwerken, die von Nationalsozialist*innen während des Zweiten Weltkriegs geraubt wurden)

SPURENSUCHE IM MUSEUM DES KOSOVO

Petrit Halilajs Spurensuche im Museum des Kosovo geht über ein klassisches Verständnis von Geschichtsschreibung als einer Kulturtechnik zur Rekonstruktion von Vergangenheit hinaus, denn die Suche nach verschütteten Spuren entfaltet sich hier auch in einem psychologischen Sinn. So bringt insbesondere die Videoarbeit *July 14th?* verdrängte Schichten zum Vorschein und veranschaulicht, wie die Gesellschaft im Kosovo durch die Ereignisse der Kriegszeit geprägt ist. Damit bringt sie zentrale politische Fragen im Umgang mit dominanten Narrativen zum Vorschein. In diesem Kapitel möchte ich daher auf den Kontext eingehen, der Petrit Halilaj die Auseinandersetzung *mit* und die Arbeit *zu* einer prekären Geschichte, die im Museum des Kosovo vorgefallen ist, möglich machte.

Petrit Halilaj bereitete 2009 eine Ausstellung für den Kunstraum Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina vor, welcher sich die Lagerräume und den Garten mit dem heutigen Ethnographischen Museum²⁴ teilt, das integraler Bestandteil des Museums des Kosovo in Pristina ist. Während Aufräumarbeiten in Vorbereitung seiner Ausstellung fand der Künstler Schmetterlingspräparate in zurückgelassenen staubigen Holzkisten in den Lagerräumen vor. Dieser Fund sowie die Tatsache, dass die Mitarbeitenden des heutigen Ethnographischen Museums nicht darüber sprechen wollten, dass sich in diesen Räumlichkeiten früher das Naturhistorische Museum (Abb. 17) befand und zum Zwecke der Etablierung des Ethnographischen Museums geschlossen werden musste, veranlassten Petrit Halilaj zu weiteren Nachforschungen über die Herkunft der Exponate. (vgl. Judah 2019, S. 146–150)

Die Geschichte des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo ist geprägt von Mechanismen des Ein- und Ausschlusses, welche auch die politische Situation des Landes widerspiegeln. Um den gesellschaftlichen Aushandlungsprozess von Wertzuschreibungen, der in der Arbeit von Petrit Halilaj zur Sprache kommt, mitreflektieren zu können, ist an dieser Stelle ein vertiefter Blick in die bewegte Geschichte des Museums hilfreich: Das ehemalige Naturhistorische Museum war Teil des Museums des Kosovo in Pristina (Abb. 18).

24 In unterschiedlichen Quellen ist sowohl vom Ethnographischen als auch vom Ethnologischen Museum die Rede. Dabei handelt es sich um ein und die gleiche Abteilung des Museums des Kosovo. In der Folge wird durchgängig

die Bezeichnung Ethnographisches Museum verwendet, wie sie auch im Text des Leiters des Sektors für Naturgeschichte, Safet Nishefci, gebraucht wird. (vgl. Nishefci 2013)



Abb. 17 Ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001 (Außenansicht; Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition)



Abb. 18 Museum des Kosovo, Pristina, 2008 (Außenansicht)

Letzteres ist mit seiner Gründung 1949 im Vergleich zur Gründungsgeschichte der meisten europäischen Nationalmuseen im 18. und 19. Jahrhundert eine relativ junge Institution. Das Museum des Kosovo widmet sich der »Restaurierung, Erhaltung, Konservierung und Präsentation des kulturellen Erbes der damaligen Provinz Kosovo« (Kaspar/Holzmann 2017, S. 38). In seiner Sammlung befinden sich mehr als 50'000 Artefakte aus den Bereichen Archäologie, Numismatik, Ethnologie, Moderne Geschichte und Natur. Das Gebäude selbst wurde bereits im Jahr 1889 erbaut, diente ursprünglich militärischen Zwecken und war während dreißig Jahren von 1945 bis 1975 auch Sitz der jugoslawischen Armee. (vgl. ebd.)

Safet Nishefci, zum Zeitpunkt des Öffnens des versteckt gehaltenen Lagerorts der vernachlässigten naturhistorischen Exponate Leiter des Sektors für Naturgeschichte, gibt in einem Aufsatz darüber Auskunft, dass der naturhistorische Sektor des 1949 eröffneten Museums des Kosovo 1951 gegründet wurde. Der Sammlungsbestand an Exponaten unterschiedlicher Spezies, die in die Sammlung aufgenommen wurden, wuchs rasch an, sodass der Sektor fünf Jahre später als unabhängiges Naturhistorisches Museum geführt werden konnte. Seine Unabhängigkeit sollte es aber nur bis 1964 behalten, dem Zeitpunkt, an dem der leitende Direktor pensioniert wurde, woraufhin die Hälfte der Belegschaft, bestehend aus zwölf Angestellten, entlassen wurde. Infolgedessen wurde das Museum als Abteilung wieder dem Museum des Kosovo angegliedert. Die Sammlung wurde in einem ausgelagerten, im Norden der Stadt gelegenen Museumskomplex namens Emin Gjiku untergebracht. Im Gesamten wies die Sammlung bis zum Bürgerkrieg im Kosovo 1998/99 eine Anzahl von 1812 Spezies auf,²⁵ von denen einige während des Krieges verloren gingen, als sie von serbischen Beamt*innen nach Belgrad abtransportiert wurden. (vgl. Nishefci 2013, S. 9) Auch andere Museumssammlungen im Kosovo wurden entfernt. Wie der Kulturhistoriker und Spezialist für Zerstörungen von Kulturerbe András Riedlmayer in einer ersten Bewertung nach dem Kosovokrieg 1998/99 konstatiert, »not by acts of deliberate destruction but by appropriation« (Riedlmayer 2000). Dieser Akt der Aneignung wurde auf Anordnung des serbischen Kulturministeriums vorgenommen, wobei wertvolle prähistorische, klassische und mittelalterliche archäologische Artefakte aus drei wichtigen Museumssammlungen im Kosovo – dem Museum des Kosovo, dem Stadtmuseum in Mitrovica und dem Regionalen Archäologischen Museum in Prizren – Anfang 1999 nach Belgrad gebracht wurden (vgl. ebd.).

25 Safet Nishefci zählt akribisch die Anzahl der einzelnen Spezies auf: »850 entomological specimens including 27 fish specimens, 11 amphibians, 20 reptiles,

36 mammals, 577 winged animals belonging to 20 different categories, and 49 skeletons of other species [...] 222 different plant species.« (Nishefci 2013, S. 9)

Dieser Transfer von Museumsgütern wird von kosovo-albanischen Museumsverantwortlichen und Archäolog*innen als ein Akt der Plünderung eingestuft (vgl. Maniscalco 2006, S. 38). Riedlmayer beschreibt außerdem, dass bewegliche Gegenstände des kosovarischen Kulturerbes 1999 für die Ausstellung *Arheolosko blago Kosova i Metohije: od neolita do ranog srednjeg veka*²⁶ nach Belgrad verlegt wurden und die Ausstellung am 24. März 1999 in der Galerie der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste eröffnet wurde – dem gleichen Tag, an dem die NATO ihren Luftkrieg im Kosovo begann. Ein umfangreicher Hochglanzkatalog zur Ausstellung mit Abbildungen der 424 aus dem Kosovo stammenden Gegenstände wurde während des Krieges von der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste herausgegeben. (vgl. Riedlmayer 2000) Mit der Ausnahme von einigen wenigen Objekten wurden auch nach Beendigung des Kosovokrieges keine Ausstellungs- oder Sammlungsobjekte von Serbien an den Kosovo zurückgegeben (vgl. Elsie 2004, S. 124).

Nach Kriegsende – anstatt sich der Aufgabe zu widmen, die verbliebenen Teile der naturhistorischen Sammlung zu restaurieren – priorisierte der damalige Leiter des Sektors für Naturgeschichte die Wiederherstellung der botanischen Vielfalt der ebenfalls zerstörten Gartenanlage, so Nishefci in seinem kurzen historischen Überblick. Denn diese öffentliche und damit auch für das Museum repräsentative Gartenanlage sollte für das Publikum ansehnlich sein, während sie auf dem Weg zu den Ausstellungsgebäuden durchschritten wurde. Im Garten seien bei den Wiederherstellungsarbeiten sogar einige Tierexponate in beschädigtem Zustand umherliegend aufgefunden worden. Aber auch die in Pristina verbliebenen Sammlungsbestände, die sich innerhalb der Gebäude befunden haben, wiesen Schäden auf. Gemäß Nishefci, der nach dem Krieg ins Amt berufen wurde, gab es bis dahin keine kosovo-albanischen Mitarbeitenden mit fachlichem Hintergrund, die für die Abteilung gearbeitet hatten. So war auch der Großteil des Archivmaterials in serbischer Sprache verfasst, wodurch die Sammlung für die vorwiegend kosovo-albanische Bevölkerung wenig bekannt bzw. zugänglich gewesen war. Nach der Wiederherstellung der Infrastruktur wurde das Archivmaterial ins Albanische und Lateinische übersetzt. Im Anschluss konnte die Sammlung wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden (Abb. 19–21) und bekam insbesondere von den Schulen auf Primar- und Sekundarstufenniveau großen Zulauf. Dies hatte mitunter sogar schulpolitische Umstrukturierungen zur Folge, sodass der wöchentliche Biologieunterricht

26 Dt.: *Die archäologischen Schätze des Kosovo und von Metochien: Vom Neolithikum bis zum Frühmittelalter.*



Abb. 19 Ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001
(Dioramenansicht; Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History
Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition)



Abb. 20 Ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001
(Dioramenansicht; Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural
History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition)



Abb. 21 Ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001 (Dioramenansicht; Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition)

um einige Stunden pro Woche erweitert wurde.²⁷ Doch dieses Kapitel der Geschichte, wie sie vom Leiter des Sektors für Naturgeschichte Nishefci berichtet wird, hatte nur eine kurze Verweildauer bis zum 16. Juni 2001. (vgl. Nishefci 2013, S. 9–11)

Wie man in der Texteinblendung zu Beginn der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* von Petrit Halilaj erfährt, musste die naturhistorische Sammlung dann einer ›repräsentativeren‹ Präsentation von volkstraditionell stärker verankerten Objekten weichen. Einst ein eigenständiges Naturhistorisches Museum, wurde der Gebäudekomplex Emin Gjiku 2002 in ein Ethnographisches Museum als Teil des Museums des Kosovo umfunktioniert (vgl. Kaspar/Holzmann 2017, S. 38).²⁸ Das 2003 restaurierte Gebäudeensemble aus dem 18. Jahrhundert, welches aus drei Hauptgebäuden besteht, die von zwei mit Mauern umgebenen Innenhöfen gesäumt werden, zeigt seither in zwei Gebäuden eine Dauerausstellung mit Exponaten wie Kleidung, Haushaltsgegenständen, Möbeln oder Kunsthandwerk (Abb. 22–24), welche das traditionelle Leben von Albaner*innen aus dem 18. und 19. Jahrhundert dokumentieren sollen (vgl. ebd., S. 38–39). Unter den Themenschwerpunkten Geburt, Leben, Tod und spirituelles Erbe wird präsentiert, wie Albaner*innen gelebt und welche traditionellen Rituale sie ausgeführt haben. Entsprechend fokussieren auch die verschiedenen organisierten Veranstaltungen des Museums albanische Kultur (vgl. DardaMEDIA 2019). Das dritte Gebäude im Komplex Emin Gjiku ist an Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina²⁹ vermietet, wo Petrit Halilaj von 2009 bis 2010 ein Ausstellungsprojekt im Rahmen der Reihe *Back to the future* realisierte und wo er während seines Aufenthalts in diesem Kunstraum auf die Geschichte des ehemaligen Naturhistorischen Museums stieß. Alle Exponate des Naturhistorischen

27 Die Recherche zu historischem Bildmaterial, das die Ausstellungssituation des Naturhistorischen Museums des Kosovo zeigt, gestaltet sich schwierig. Wie zahlreiche andere kulturelle Institutionen im Kosovo hat das Museum des Kosovo, an welches das Naturhistorische Museum angeschlossen war, keine eigene Website, über die eine Recherche möglich wäre oder Mitarbeitende für Archivfragen kontaktiert werden könnten. Das Museum ist lediglich auf der staatlich betriebenen Website aufgelistet und mit keinen weiteren Informationen präsentiert (vgl. State Portal of the Republic of Kosovo 2021). Die in meiner Arbeit dargestellten Abbildungen beschränken sich deshalb auf die in der Künstlerpublikation Petrit Halilaj: *Poisoned by men in need of some love* (hrsg. von Filipovic 2013) abgedruckten Bilder der Ausstellungszusammenhänge wie

Dioramen und Vitrinen, die der Künstler bei den Recherchen zu seinem Projekt vor Ort angetroffen hat.

28 Neben dem Hauptgebäude des Museums des Kosovo und dem Ethnographischen Museum gibt es einen dritten Teil des Museums des Kosovo: das Haus der Unabhängigkeit, welches sich dem Sammeln von Artefakten, Fotografien und Dokumenten verschrieben hat, die mit der 2008 erfolgten Unabhängigkeit der Republik Kosovo zu tun haben (vgl. Kaspar/Holzmann 2017, S. 38).

29 Vgl. Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina, Ausstellung *Petrit Halilaj. Back to the future*, 17.12.2009–6.2.2010, URL: <http://www.stacion.org/en/Petrit-Halilaj-Back-to-the-future> (Stand: 7.6.2023).



Abb. 22–23 Heutiges Ethnographisches Museum, Pristina, 2015
(Ausstellungsansichten)



Abb. 24 Heutiges Ethnographisches Museum, Pristina, 2015
(Ausstellungsansicht)

Museums wurden 2001 in die Kellerräumlichkeiten des Museums gebracht, in denen sie unter inadäquaten konservatorischen Bedingungen gelagert wurden, wie die Videoaufnahmen von Petrit Halilaj bezeugen (vgl. Abb. 2). Auch zahlreiche Bemühungen, dagegen anzugehen, wurden zurückgewiesen und laut Nishefci auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet, an dem es eine Wiedereröffnung eines eigens gewidmeten naturhistorischen Museumsteils geben sollte (vgl. Nishefci 2013, S. 11) – wozu es bis heute nie kam. Erst nach mehrjährigen, insistierenden Bemühungen und Behördengängen des Künstlers sowie einem Wechsel der Direktion des Museums des Kosovo wurde 2013 Museumsmitarbeiter*innen und Petrit Halilaj ein Zugang zu den verriegelten Beständen der naturhistorischen Sammlung ermöglicht, wodurch die Überreste der verborgenen Sammlung sowie ihre Vergangenheit freigelegt werden konnte (vgl. Halilaj 2015).

Betrachtet man allgemein Ausstellungen naturhistorischer Sammlungen, wie Carsten Kretschmann es für naturhistorische Museen in Deutschland gemacht hat, so finden sich naturwissenschaftlich-didaktische Vermittlungsanliegen und politisch-ideelle Motive häufig miteinander verknüpft. Entsprechend repräsentiert *die* Natur im Museum meist die Flora und Fauna der regionalen Umgebung. Die Einbindung von Objekten aus der nächsten Umgebung ins Museum kann dabei als eine symbolische Inbesitznahme der ›eigenen‹ Umwelt verstanden werden. Auch werden mit der Präsentation von Objekten Deutungsmuster vorgegeben, die zu einer Identitätskonstruktion der Besucher*innen beitragen sollen. So sind bei einem Besuch eines naturhistorischen Museums nicht nur die genauere Betrachtung und Erforschung der Umwelt angelegt, sondern auch die Reflexion der eigenen Position innerhalb dieses Lebens- und Erfahrungsraumes. Bereits seit dem 19. Jahrhundert beteiligt sich deshalb die Präsentation naturhistorischer Sammlungen daran, zu einer Vergemeinschaftung von Mensch und Natur beizutragen, und intensiviert damit den Diskurs um das Konzept von ›Heimat‹. (vgl. Kretschmann 2006, S. 266–271) Das Konzept von Heimat ist im Zusammenhang der Konstruktionsmechanismen eines naturhistorischen Museums insofern interessant, als dass Heimat hier gewissermaßen mitkultiviert und mitkonstruiert wird. Dasjenige, woran man sich erinnert, wovon man sich in Bezug auf die Flora und Fauna umgeben wähnt und als die ›eigene‹ Umwelt anerkennt, also bestimmte Formen der Verbundenheit mit einer natürlichen Umwelt, wird nicht nur durch eine subjektive Vorstellung von Heimat konturiert, sondern entfaltet sich durch das Museum als eine historische Konstruktion.

Darüber hinausgehend, so schreiben es die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in *Gesten des Zeigens* (2006), zeugen Naturexponate von einer Naturbeherrschung. Denn Tiere gelangen beispielsweise nicht lebend, sondern bereits tot ins

Museum – wobei der Akt der Tötung sowie ihre lebensgetreue Präparierung meist unsichtbar bzw. unauffällig bleiben. Die Museologinnen stellen außerdem fest, dass man es im Museum mit einer künstlichen Wiederherstellung von Natur zu tun hat, und schlussfolgern, dass sich der Bewahrungsauftrag einer Museumssammlung gleichzeitig nicht auf die Bewahrung der Natur selbst bezieht. (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 82–83)

In der Zeit kurz nach Kriegsende scheint es im Museum des Kosovo eine offensichtlich (museums-)politisch motivierte Anweisung gegeben zu haben, sich der naturhistorischen Sammlung zu entledigen und im Rahmen von Ausstellungen nicht mehr die Diversität botanischer und zoologischer Arten dieser biogeographischen Region zeigen und somit nicht mehr über die Lebensumgebung schützenswerter Tiere und Pflanzen informieren zu wollen. Vielmehr wurde durch die Präsentation von ethnographischen Exponaten nach Kriegsende ein Narrativ zentral, das sich stärker an einem sich wieder formierenden Nationenverständnis der Republik Kosovo orientierte. Auch wenn es mir hier aufgrund der fehlenden Quellen nicht möglich ist, im Detail auf das Verständnis der Kurator*innen zu Komplexen wie Nation, Ethnizität und traditioneller Kultur innerhalb der neu entwickelten Ausstellung einzugehen, kann dennoch mithin behauptet werden, dass die Institution sich an der Herstellung dieser Komplexe beteiligt. So wurde angesichts der kriegsbedingten Vergangenheit des Kosovo, welche geprägt ist von ethnischen Konflikten vor allem zwischen kosovo-albanischen und serbischen Bevölkerungsteilen sowie den grundsätzlichen Zerwürfnissen im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien der 1990er Jahre, die Absicht in den Vordergrund gerückt, stärker traditionsvermittelnde Exponate wie etwa folkloristische Trachten u. ä. auszustellen. Solche Exponate sollten die Geschichte von Kosovo-Albaner*innen erzählen und derart zur Herausbildung einer nationalen Identität beitragen. Somit können sie als Ausdruck der Weiterführung ethnischer Differenzbildung und Unsichtbarmachung gedeutet werden. Petrit Halilaj führt in einem Interview aus:

»The transition from a natural science museum to an ethnographic museum [...] is part of an attempt to articulate a Kosovan national identity. The museum wanted to make a clear distinction between our new nation and our ethnically different neighbours. At the moment that the animals, photographs, etc. disappeared into that disgraceful storage space, a turning point took place in the history of (the former) Yugoslavia. Smaller groups of people, too, ethnic minorities and so on, were cleansed in those years, simply by behaving as if they suddenly didn't exist any more.«
(Petrit Halilaj zit. nach Stevenheydens 2013)

Der Fokus der neuen Ausstellung auf die Präsentation traditioneller albanischer Artefakte kann als eine Fortführung der langjährigen Zeit der Verteidigung der albanischen Identität gegenüber der serbischen politischen Überlegenheit über die ehemalige Provinz Kosovo verstanden werden. Auch wenn sich die ethnographische Ausstellung nicht direkt auf den historisch gewachsenen, jahrhundertelangen Konflikt zwischen der serbischen und der kosovo-albanischen Bevölkerungsteile bezieht, so artikuliert sich in ihr dennoch dieser Geschichtskontext, welcher den Kampf der kosovo-albanischen Bevölkerung um ein unabhängiges Territorium widerspiegelt. Die Ausstellung im Ethnographischen Museum als Teil des kosovarischen Nationalmuseums dient nämlich als Ort der Identifikation und Orientierung hin zu albanischer Kultur, die hier verfestigt werden soll. Die Bedeutung von Volkstrachten für die Bestimmung von ethnischer Identität wird durch die Präsentation in Vitrinen gesteigert und schreibt eine ethnische Differenz in die Körper der Menschen ein. Die Vorstellung von Ethnizität basiert hier auf der Idee, in einer bestimmten Region ›heimisch‹ zu sein. So zeigt die Ausstellung beispielsweise, dass traditionelle Kleidung, Objekte des Interieurs wie Teppiche oder Küchenutensilien nur mit traditionellen Techniken hergestellt werden können.

Das Nationalmuseum als Ort der Herausbildung nationalstaatlicher Vorstellungen bestimmt, so die Historikerin Aikaterini Dori, erst durch sein Sammeln, was als historisches und kulturelles Erbe einer Nation zu gelten hat, »mit dem klaren Ziel, Einigkeit und Zusammengehörigkeit zu demonstrieren« (Dori 2010, S. 214). Die Darstellung von Vergangenheit, wie man es auch im Fall des heutigen Ethnographischen Museums in Pristina beobachten kann, spielt für die »Formierung einer nationalen Identität« (ebd., 221) eine sinnstiftende Rolle. Dori führt an anderer Stelle zu den Konstruktionsmechanismen von nationaler Identität aus:

»In gewisser Weise sind und bleiben nationale Identitäten als Konstruktionen wohl immer einem Reservoir emotional mobilisierender Kollektiverinnerungen oder kultureller Überreste entnommen. Die Entstehung der modernen Nation ist sicherlich ohne das Erbe der Abstammungsmythen, Erinnerungen, Traditionen, Symbole (auch religiöser Natur), Rituale und Werte einer ethnischen Gemeinschaft (verbunden nicht zwangsläufig durch Blutsverwandtschaft, sondern eher durch ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und Kontinuität) nicht denkbar. Dazu gehören zweifellos auch weiterhin Elemente wie ein historisches Territorium, gemeinsame Mythen und kollektive Erinnerungen, eine verbindende Massenkultur, allgemeine gesetzliche Rechte

und Pflichten und auch eine Ökonomie mit territorialer Freizügigkeit. Die Nation wird damit zu einem modernen Phänomen mit tiefen Wurzeln.« (ebd., 220)

Vor dem Hintergrund des ethnischen Konflikts im Kosovo kommt dem Wechsel der Sammlungspräsentation von naturhistorischen Exponaten hin zu einer Dauerausstellung von ethnographischen Exponaten im Ethnographischen Museum nochmals eine verschärfte Bedeutung zu, um Geschichte und Erinnerung im Zeichen einer kosovo-albanischen Narration zu verfestigen. Die neue Dauerausstellung lässt wenig Spielraum für die Neuverhandlung eines bis heute andauernden historischen Kampfes um die Verteidigung der kosovo-albanischen Identität während der langen Zeit der serbischen Überlegenheit über die Provinz Kosovo. Trotz der Unabhängigkeitserklärung des Kosovo von 2008, die von 116 von insgesamt 193 Mitgliedstaaten der Vereinten Nationen anerkannt wurde, ist der völkerrechtliche Status des Landes weiterhin umstritten (vgl. Kosovarisches Außenministerium 2020). Mit Serbien ist das kosovarische Parlament bis heute zu keiner einvernehmlichen Lösung bezüglich des politischen Status des Kosovo gelangt.

Die Bürgerkriege im ehemaligen Jugoslawien, welche vom Zerfall der ehemaligen Sowjetunion in zahlreiche Klein- bzw. Unterstaaten und daraus verschärften innerethnischen Spannungen geprägt sind, zeigen die Ausmaße, wie die einzelnen Bevölkerungsteile dieser Region in einem tragischen Missverhältnis zueinander standen und dies teilweise bis heute tun. Die Folgen der komplexen Problematiken ethnischer, religiöser und ökonomischer Ursachen, die zu Kriegen im ehemaligen Jugoslawien führten und eine Spaltung der Region verursachten, wirken in der Geschichte des Kosovo fort, wie das Beispiel des schwer zugänglichen und wissentlich vernachlässigten, naturhistorischen Sammlungsbestands des Museums des Kosovo zeigt. Dieser Kontext, der durch die Videoarbeit *July 14th?* mit zum Thema wird, ist einerseits verbunden mit der konkreten Frage, weshalb die naturhistorische Sammlung auf diese Weise einer ethnographischen weichen musste, andererseits gibt die Videoarbeit Anlass zu einer Auseinandersetzung mit der Bedeutsamkeit von kulturellem Erbe und der Frage, wie ein solches Erbe durch machtvolle (museums-)politische Entscheidungen und Konstruktionen einer Umwertung ausgesetzt sein kann. Gleichzeitig spricht die Arbeit indirekt das Thema an, wie die Ausstellungstätigkeit des Museums des Kosovo zu kultureller Differenzbildung von politischen Räumen beiträgt und wie seine Exponatauswahl an Naturalisierungen mitwirkt. An die Präsentation ethnographischer Exponate ist denn auch, viel stärker als bei naturhistorischen Exponaten, eine politische Repräsentation geschichts- und nationalversichernder Narrative geknüpft.

Wie abschließend mit Dori festgestellt werden kann, wäre es

»einfältig zu glauben, dass einmal ein Nationalmuseum die Idee der Nation ganz aufgeben könnte: Diese ist ihm eingeschrieben, und dies zu verändern in einer Welt, die nach wie vor aus Nationalstaaten besteht, erscheint utopisch, zumal die Unterhaltung solcher Museen nicht anders als durch den Staat möglich und das Argument des nationalen kulturellen Erbes so wirkmächtig ist.« (Dori 2010, S. 221–222)

DIORAMEN ALS MEDIEN DER ZURSCHAUSTELLUNG

In kulturellen Institutionen wie dem ehemaligen Naturhistorischen Museum in Pristina, zu dessen versteckt gehaltener Sammlung Petrit Halilaj gearbeitet hat, manifestieren sich gesellschaftliche Vorstellungen über das Verhältnis von Mensch und Natur. Die präparierten Tierexponate wurden, wie die zuvor angeführten Bilder zeigen (vgl. Abb. 19–21), unter anderem in kleinen Gruppen in Dioramen präsentiert. Die darin enthaltene Umgebung war mit präzisen Nachbildungen von Pflanzen, Insekten, Gestein und Erde sowie einer dazu nahezu nahtlos übergehenden Hintergrundfotografie oder -malerei gestaltet. Mit dieser Präsentationsform, bei der die Unterbringung der Exponate in der Tradition eines historisch gewachsenen, musealen Dispositivs des Zeigens bzw. der Zurschaustellung – dem Diorama – erfolgt, bricht der Künstler Petrit Halilaj in seiner Installation *Poisoned by men in need of some love*. An dieser Stelle möchte ich deshalb kurz auf den Kontext des Dioramas im Allgemeinen zu sprechen kommen, bevor ich auf die Installation von Petrit Halilaj im Einzelnen zurückkehre.

Die mit dem Diorama verbundene Rezeptionsgeschichte ist komplex und changiert zwischen Faszination und kritischer Zurückweisung. Historisch betrachtet ist das Diorama durch ein breites visuelles Spektrum geprägt und die Sekundärliteratur dazu erstreckt sich über »technische Handbücher, Künstlertexte oder Theorien aus dem Bereich der ›cultural studies‹, die sich der kritischen Lesart visueller und materieller Kultur verschreiben« (Dohm et al. 2017, S. 15). Ursprünglich handelte es sich beim Diorama um einen theaterähnlichen Raum, dessen Entwicklung dem ausgebildeten Maler, Bühnenbildner sowie Erfinder des frühen Fotografieverfahrens Daguerreotypie, Louis Daguerre, zugeschrieben wird (vgl. ebd., 12–15). Das »wundersame[...] Schauspiel« (Huhtamo 2017, S. 41) des Dioramas, das in einem 1822 eigens dafür in Paris gebauten Gebäude gezeigt wurde, bestand darin, dass Zuschauer*innen eine beidseitig bemalte Leinwand in zwei Ansichten bewundern konnten. Dabei handelte es sich um unterschiedliche Bildsujets wie etwa die *Messe um Mitternacht*, den *Bergsturz von Goldau*, den *Tempel des Salomo* und die *Basilika der heiligen Maria von Montreal*, die durch ein Rotationssystem sowie eine wechselnde Beleuchtung der Vorder- und Rückseite den Wechsel von Innen- zu Außenansicht oder von Tageszeiten simulierten (vgl. Daguerre 2017, S. 34–36).

Der Neologismus Diorama leitet sich von den griechischen Wörtern *dia* (durch) und *horama* (Ansicht) ab und kennzeichnet den Aspekt vom Hindurchsehen (vgl. Huhtamo 2017, S. 38). Das Diorama

bezeichnete ursprünglich sowohl die auf die halbtransparente Leinwand projizierten Lichteffekte als auch die im theaterähnlichen Raum stattfindenden Vorführungen: »Die gesamte Architektur [...] [war] Diorama« (Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 16) und meinte in dem doppelten Wortsinn »von Anfang an den Raum zwischen der ausgestellten Leinwand und der dreidimensionalen Architektur« (ebd., 16–17). Von dieser Bedeutung hat sich die Bezeichnung zunehmend entfernt und seit dem späten 19. Jahrhundert wurden solche Settings als Dioramen bezeichnet, die präparierte Tiere oder Figuren aus Gips oder Wachs gemeinsam mit »naturalistischen« Requisiten und gemalten Kulissen arrangierten. Die Komplexität der mit der Bezeichnung des Dioramas verbundenen Anwendungsgebiete hat seither zugenommen und sich zunehmend von der Bedeutung der einstigen »Schaubühne« entfernt. (vgl. Huhtamo 2017, S. 38)

Das Diorama, das in der heutigen Verwendung des Begriffs ein Modell in Lebensgröße oder als Miniatur beschreibt, welches Szenen mit Figuren oder Landschaften vor einem bemalten Hintergrund (manchmal in einer Glasvitrine) darstellt, fand seinen Einzug in das Museum zum Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere in naturkundlichen Museen in den USA und Schweden (vgl. Lange-Berndt 2017, S. 290). Es erlebte dabei mehrere Blütephasen und erlangte zwischen 1890 und 1900 sowie zwischen 1920 und 1930 großes Ansehen, vor allem im Rahmen von Kolonialausstellungen (vgl. Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 14–15). Im US-amerikanischen Sprachraum bezeichnet der Begriff Diorama vor allem Schaukästen, die sowohl präparierte Tiere als auch menschliche Figuren in einer rekonstruierten Umgebung als *habitat groups* oder *life groups* präsentieren. Dabei inszenierten diese Schaukästen einzelne Tiere oder ganze Tiergruppen mit illusionistischer Darstellung ihrer Habitate als gemaltem Hintergrund. Erste Beispiele der Inszenierung menschlicher Körper findet man bei der Weltausstellung von 1851 im Londoner Crystal Palace, an der kolonialisierte Bevölkerungsgruppen in Dioramen dargestellt wurden. Auch generell wirkten sich Dioramen im auslaufenden 19. Jahrhundert auf die Präsentationsweisen von Museen in allen Teilen der Welt aus, verbreiteten sich vor allem stark in der Zwischenkriegszeit und verfestigten eine Sehweise, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer nicht mehr wegzudenkenden Komponente globaler Museografie wurde. (vgl. Étienne 2018, S. 46–47)

Auch wenn sich die ursprünglich Daguerre'sche Definition vom »Hindurchsehen« transformiert und sich das Dispositiv weiterentwickelt hat, blieb der Aspekt, den Betrachtenden von Dioramen »alle Mittel der Illusion« (Daguerre zit. nach Huhtamo 2017, S. 39) darzureichen, weiterhin zentral. Von den szenischen Effekten der von innen beleuchteten, präparierten sowie lebensgetreu und detailreich gestalteten Figurengruppen im Diorama soll auf Seiten der

Rezipient*innen ein Staunen über eine in der Natur vorkommende Situation evoziert werden. Das Moment der Illusion ist so stark darin enthalten, »dass das Diorama an den Glauben des Betrachters appelliert und sogar der Kirche Konkurrenz macht« (Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 16). Das Diorama wird von Donna Haraway gar mit einem Altar verglichen: »[...] each diorama tells a part of the story of salvation history; each has its special emblems indicating particular virtue.« (Haraway 1984, S. 24)

Das Diorama verkörpert eine »jahrhundertelange Inszenierung des ›Schauens‹« (Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 12), bei der die Wissenschaft rund um das Zur-Schau-Gestellte eine Bühne erhält und dabei ein Spannungsverhältnis »zwischen der didaktischen Funktion eines wissenschaftlichen Instruments und der sozialen Funktion eines populären Unterhaltungsmediums« (ebd., 15) herstellt. Durch die Scheibe kann betrachtet werden, so schreiben die Kurator*innen in der Publikation zur Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion* (2017), wie die

»geografisch und chronologisch genau verorteten Mikrokosmen, die nach Unverträglichkeit streben, [...] Fenster zur Welt [sind], Spiegel ihrer Entstehungszeit, aber auch Orte der mentalen Projektion, die Raum für Fantasie schaffen. Als Darstellungen der Macht des Menschen über die Welt verkörpert das Diorama das wahnwitzige Verlangen, auf einem Raum die Gesamtheit des zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Wissens zu versammeln. In diesem Paradies der optischen Illusion wird die Wahrnehmung auf die Probe gestellt.« (ebd., 17)

Bezogen auf ihre Wirkungsmechanismen bedürfen Dioramen somit einer analytischen Betrachtung der Natur-Mensch-Verhältnisse, die sie in einer idealisierten Form herstellen und in denen die Betrachtenden zwischen »Kunst und Wissenschaft, Leben und Tod, Künstlichkeit und Realität [...] durch ein ›Theater ohne Text‹« (ebd.) spazieren. Es handelt sich beim Diorama um eine »Bildmaschine« (Huhtamo 2017, S. 39), welche die »Außenräume mit Museumsräumen verschmelzen« (Étienne 2018, S. 45) lässt. Arten und Materialien werden aus ihrem angestammten Habitat entfernt und in museale Settings übertragen. Die frühe Inszenierung exemplarischer Tierpräparate in ihren modellhaften Lebensräumen als Habitatdioramen »materialisiert komplexe Ökosysteme in urbanen Institutionen und markiert zugleich den Zeitpunkt, an dem die Ausbeutung natürlicher Ressourcen in eine kritische Phase eintrat« (Lange-Berndt 2017, S. 290). Dabei wird in solchen Dioramen dasjenige, »was als Natur gilt, nicht einfach unverändert transplantiert, sondern aufwendig gestaltet und idealisiert« (ebd., 291).

Haraway hat in ihrer Beschäftigung »Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936« (1984) am Beispiel der Ausstellung des American Museum of Natural History, das in 28 Dioramen verschiedene geografische Regionen des afrikanischen Kontinents repräsentiert, aufgezeigt, wie sich in die Dioramen Kolonialherrschaft einschreibt und die Ausstellung die Erzählung von einer primitiven Wildnis als Fetisch aufleben lässt. Was die 28 Dioramen neben der Darstellung der geografischen Regionen aus ihrer Sicht hervorbringen, ist nicht eine Geschichte von Afrika, sondern insbesondere die Geschichte Nordamerikas, welche eine afrikanische Welt konstruiert. Sie schreibt:

»Behind every mounted animal, bronze sculpture, or photograph lies a profusion of objects and social interactions among people and other animals, which in the end can be recomposed to tell a biography embracing major themes for 20th-century United States.« (Haraway 1984, S. 21)

In ihrer Beschreibung der Dioramen stellt sie fest, dass sich hierin auch der Blick ihrer Produzent*innen manifestiert (vgl. ebd., 24). Tatsächlich tragen Dioramen eine multiple Urheber*innenschaft von verschiedenen Berufsständen wie Jäger*innen, Wissenschaftler*innen, Forscher*innen, Fotograf*innen, Tierpräparator*innen, Maler*innen, Bildhauer*innen, Dekorateur*innen und Techniker*innen. Die zur Schau gestellten Tiere sind dabei »actors in a morality play on the stage of nature« (ebd.). Dieses »Moralstück« über die Natur zeigt Tiere in einem Zustand, in dem sie ihre Sterblichkeit überwunden haben:

»The animals in the dioramas have transcended mortal life, and hold their pose forever, with muscles tensed, noses aquiver, veins in the face and delicate ankles and folds in the supple skin all prominent. No visitor to a merely physical Africa could see these animals. This is a spiritual vision made possible only by their death and literal re-presentation. Only then could the essence of their life be present. Only then could the hygiene of nature cure the sick vision of civilized man. Taxidermy fulfills the fatal desire to represent, to be whole; it is a politics of reproduction.« (ebd., 25)

Haraways Perspektive zielt insbesondere darauf, eine kritische Aufmerksamkeit gegenüber dem Wahrheitsanspruch zu formulieren, der sich in der Präsentation der präparierten Tiere in Dioramen manifestiert. Sie streicht die Konstruiertheit und den Herrschaftsanspruch der »Bedeutungsmaschine« Diorama hervor und verweist darauf, dass

ein solcher aneignender und beherrschender Blick in der freien Natur nicht möglich ist:

»Nature is, in ›fact,‹ constructed as a technology through social praxis. And dioramas are meaning- machines. Machines are time slices into the social organisms that made them. Machines are maps of power, arrested moments of social relations that in turn threaten to govern the living.« (ebd., 52)

Die Ausstellung im American Museum of Natural History in New York sollte wie ein »peephole into the jungle« (Akeley zit. nach ebd., 24) funktionieren, wie es der Jäger, Naturforscher und am American Museum of Natural History als Taxidermist tätige Carl Ethan Akeley formuliert, der eine Vielzahl von Objekten für das Museum hergestellt hat und nach dem bis heute der Saal mit afrikanischen Säugetieren benannt ist. Die Ausdruckskraft der Exponate in ihren artifiziellen Umgebungen war damit maßgeblich an der Manifestation der Vorstellungen über das Verhältnis von Mensch und Natur in der amerikanischen Gesellschaft beteiligt.

Auch wenn es sich bei den Dioramen bzw. den anderweitigen Ausstellungsdisplays wie Vitrinen im Naturhistorischen Museum des Kosovo in Pristina nicht um Gucklöcher in den »unheimischen« Dschungel handelte, so stellten sie doch auch Gucklöcher dar, die die »eigene« Heimat und deren Flora und Fauna ins Visier holten und hinter einer Scheibe Naturvorkommnisse inszenierten, die so oder so ähnlich hätten existieren können und somit als Lehrstücke der heimischen Umgebung verstanden werden können. Die Künstlerpublikation von Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love* (2013), und die gleichnamige 80-teilige Bildedition mit Reproduktionen von Archivbildern aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo zeigen aus der kurzen Ausstellungsphase nach dem Ende des Bürgerkriegs im Kosovo um die 2000er Jahre einige Aufnahmen von Dioramen, die sich im Museum befunden haben. Sie bilden zwar nicht den erweiterten räumlichen Zusammenhang ab, in den die Dioramen eingebettet waren, doch visualisieren sie die Tradition des Dioramas als Dispositiv des Zeigens bzw. der Zurschaustellung, wie der Handzeig einer unbekanntenen Person auf eine dioramische Szene auf einer Fotografie aus dem Museum verdeutlicht (Abb. 25). Hier steht der lebende menschliche Körper, auf die toten Tierkörper zeigend, im Zentrum des Bildes und wirft einen grossen Schlagschatten auf die gemalte Landschaft im Hintergrund. Das Bild zeugt in seiner Repräsentation im Diorama von Aneignung und Dominierung von Natur und Tierwelt und zeigt beispielhaft, auf welche Weise Dioramen – in denen die Gemälde bzw. Fotografien im Hintergrund und die flankierenden,



Abb. 25 Diorama mit stehender Person (unbekannt), ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001 (Ausstellungsansicht; Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition)

dreidimensional nachgebildeten Landschaftselemente in vielen Einzelheiten auf die jeweiligen Tiere im Vordergrund abgestimmt waren – etwas Bekanntes aus der ›eigenen‹ Umgebung der Region des ehemaligen Jugoslawiens inszenierten. Durch die Einfassung der Szenen in bestimmten Zonen des Museums bzw. hinter Glas in Vitrinen erfahren die präparierten Tiere eine gewisse Domestizierung.

Eine Dekonstruktion der mit dem Diorama verbundenen Sehtechniken findet man in der Installation *Poisoned by men in need of some love* von Petrit Halilaj vor, indem der Künstler die nachgeformten Tierexponate nicht in ›dioramischer‹ Ästhetik mit einer landschaftlichen Umgebung des Habitats zeigt, sondern sie vielmehr aus diesem Displaysetting ausbrechen und die komplette Ausstellungsräumlichkeit vom Boden bis zur Decke belagern lässt (vgl. Abb. 3). Zur Präsentation der nachgeformten Tierexponate verwendet er displayartige Stangen und Platten aus Messing – Strukturen, die sich mit den ästhetischen Ansprüchen minimalistischer Kunst in Verbindung bringen lassen. Dabei platziert Petrit Halilaj mehrere leere Glasvitrinen des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo im Ausstellungsraum als *objets trouvés* und verweist damit auf die Geschichte der nachgeformten Tierexponate. Damit meine ich nicht nur die Geschichte der Zerstörung, die anhand des brüchigen und staubdurchsetzten Mobiliars sichtbar wird, sondern auch die Geschichte des damit einhergehenden Ausstellungsmodus der gläsern eingefassten Zurschauung, was die Dominierung von Natur und Tierwelt demonstriert. Keine Scheibe stört in Petrit Halilajs Installation den Blick auf die Tierskulpturen und ermöglicht das physische Eintreten in ein traditionellerweise sonst starres Gefüge, das normalerweise nur von einer bestimmten Betrachtungsposition her rezipiert werden kann. Eine der Vitrinen stattet der Künstler mit einem der gemalten Hintergründe aus, die er bei seinen Nachforschungen vorfand, kehrt die Malerei allerdings nach außen und stellt dieses Hintergrundbild auf den Kopf (Abb. 26), was als Geste der Dekonstruktion eintrainierter Sehtechniken, welche mit den Schaukästen einhergehen, gedeutet werden kann. Daneben platziert er einen nachgeformten Wolf, der in demonstrativer Geste eine Messingplatte in etwa der gleichen Größe wie die Malerei in der Vitrine auf der Nasenspitze balanciert, was den Eindruck einer Demontage der Vitrine erweckt und somit einen zusätzlichen dekonstruierenden Charakter hat.

Die künstlerische Qualität einer Hintergrundfotografie aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo nutzt der Künstler hingegen an einer anderen Stelle seiner Installation, indem er die farbintensive, mit einer Alterungspatina besetzte Fotografie als installatives *objet trouvé* nutzt, vor das ein Vogel tritt und sich in einer dazwischen positionierten Messingplatte, die wie ein Spiegel wirkt, beäugt (Abb. 27). Es ist zugleich aber auch dieses aktivierende



Abb. 26 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; Hintergrundgemälde einer Vitrine nach außen gestülpt und mit Kopfseite nach unten montiert, Wolf ›balanciert‹ Messingplatte)

Moment der spiegelnden Platte, das ähnlich wie die Situation mit dem Wolf einen verlebendigenden Effekt auf die transformierten Tierexponate hat und sie von einem sie rahmenden und einschließenden Konzept, wie in Dioramen oder Vitrinen üblich, emanzipiert.

Petrit Halilajs Arbeit löst auch eine unheimliche Befremdung aus, die in der Begegnung mit diesen Tierskulpturen angelegt ist, nicht zwingend nur, weil die Tiere, die Petrit Halilaj detailreich nach den ursprünglichen Exponaten des Museums nachformt, weiterhin ein Bild von Lebewesen zeigen, die in der Blüte ihres Lebens erstarrt sind und uns Betrachtende in den Bann dieses musealen Schauspiels ziehen. Sondern vor allem auch, weil durch die detailgetreue Nachbildung der Tiere ihre Erscheinung in einer Betrachtungsweise verhaftet bleibt, wie sie von den Präparator*innen vorgegeben wurde. Doch treten in Petrit Halilajs Skulpturen einige Besonderheiten zutage, wie etwa fehlende Fußteile (Abb. 28), abgeknickte Köpfe, seltsame Haltungen, welche die individuellen Schicksale der Tierexponate wie Schimmelbefall, Zersetzung, abgefallene Körperteile etc., resultierend aus ihrer unsachgemäßen Lagerung, erzählen und somit zu einer Verschiebung der Wahrnehmung beitragen. Dies und das gewählte Material – ein Erde-Tierkot-Gemisch, das zum Nachformen der Tierexponate verwendet wurde – unterstreicht die Fragilität der Objekte und lässt sie, im Gegensatz zu den präparierten Tierexponaten, nicht als für die Ewigkeit hergestellte erscheinen. Eine solche Verletzlichkeit, die von ihrer Beschädigung Zeugnis ablegt, hätte man in einer naturhistorischen Ausstellung nicht zu erwarten – hier bekäme man aufgrund des weithin geltenden Anspruchs einer idealisierten Repräsentation von Natur beispielsweise nie gebrechliche, alte oder missgestaltete Tierexponate zu sehen.

Die Arbeit von Petrit Halilaj beschäftigt sich eher in zurückhaltender Weise mit den musealen Displaystrukturen und ihrer Deonstruktion. So weisen auch seine Skulpturen durch das zitierende Nachformen der irreversibel beschädigten, naturhistorischen Exponate eine teilweise ähnlich plastische Ausdruckskraft auf und können aufgrund der eingearbeiteten Besonderheiten zwar partiell von der traditionellen musealen Präsentation abweichen, diese bleibt aber dennoch in ihnen eingeschrieben. Nichtsdestotrotz wird ihre kritische Funktion durch den Eindruck der Verlebendigung im Raum, insbesondere bei einer physischen Durchschreitung der Ausstellung, erlebbar. Hierzu tragen die in reduktionistischer Manier geschaffenen Messingelemente bei, die eine künstlerisch transformierte Funktion musealer Displaystrukturen erkennen lassen. Die Konzentration von Petrit Halilajs Arbeit *Poisoned by men in need of some love* liegt dabei eher auf der Geschichte der unsäglichen Einlagerung und irreversiblen Beschädigung eines Sammlungsteils des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo denn auf den Ausstellungszusammenhängen



Abb. 27 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; Vogel »steht« vor Fotografie aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo und »beugt« sich in spiegelnder Messingplatte)



Abb. 28 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; Vogel mit fehlenden Fußteilen »steht« auf Archivunterlagen aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo, dahinter platziert der Künstler dünne Messingstäbe, die auf das Fehlen des Körperteils aufmerksam machen)

und den Politiken der Zurschaustellung während seiner kurzen Ausstellungszeit nach dem Bürgerkrieg im Kosovo. Auf die damit verbundenen Wirkungen werde ich zu einem späteren Zeitpunkt eingehen.³⁰ Zunächst werde ich nun vertiefter auf die Erinnerungsarbeit von *July 14th?* eingehen, die diese Effekte erst hervorzurufen vermag.

30 Siehe Kapitel: Effekte der Heimsuchung, S. 288 ff.

HERVORHOLEN, OFFENLEGEN, UMARBEITEN IN JULY 14TH?

Durch eine mit der Lektüre von Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* verschlungene Analyse möchte ich in diesem Kapitel den Funktionsweisen des Erinnerns nachgehen, um so zu einem dichteren Befund über die museumspolitischen Vorgänge des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo zu gelangen. Es erscheint mir sinnvoll, Benjamins Denkbild heranzuziehen, weil es einen Katalysator zum Verständnis der Mechanismen des Erinnerns darstellt, die in der Videoarbeit *July 14th?* zutage treten.

ZU WALTER BENJAMINS ARCHÄOLOGISCHER DENKFIGUR DES ERINNERNS

Vor dem Hintergrund der durch die künstlerische Arbeit von Petrit Halilaj hervorgebrachten Einsichten in die komplexen Politiken des Erinnerns gibt Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* (1932) einen Eindruck davon wieder, wie Benjamin archäologische Denkfiguren beeinflussten. Mit Archäologie kam er einige Jahre zuvor in Berührung, als er 1924 und 1925 nach Italien reiste, um antike Ausgrabungsstätten in Pompeji sowie das moderne Neapel zu besichtigen.³¹ In der archäologischen Figur vom *Ausgraben und Erinnern*, die während Benjamins Arbeit am *Passagen-Werk* entstand, formuliert er in knapper Form ein Konzept der Ausgrabung, welches – neben den materiellen Dingen – insbesondere den nicht-gegenständlichen Aspekt der Erinnerung bzw. des Gedächtnisses einbezieht (vgl. Emden 2006b, S. 79).³²

31 Vgl. zur Reisetätigkeit Walter Benjamins bei Knut Ebeling (2004b, S. 160), vgl. auch Ebelings Ausführungen zum Archäologischen in Benjamins Werk in seinem Vortrag »Ausgraben und Erinnern: Walter Benjamins archäologisches Denkbild« vom 9.1.2003 im Rahmen der Reihe *Archäologie als Kulturwissenschaft* (Wintersemester 2002/2003) des transdisziplinären Forschungsprojekts *Archive der Vergangenheit. Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten* am Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, URL: https://www.archive-der-vergangenheit.de/index_ie_1024.html (Stand: 7.6.2023).

32 Zur Unterscheidung von Erinnerung und Gedächtnis in Walter Benjamins Schreiben verzeichnet Christian J. Emden: »Benjamin zitiert [...] aus Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920), daß das Bewußtsein »an Stelle der Erinnerungspur« entsteht und führt Theodor Reiks Unterscheidung zwischen Gedächtnis und Erinnerung an (I, 612). Während das Gedächtnis im wesentlichen »konservativ« sei, verlaufe die Erinnerung »destruktiv«, indem sie die Eindrücke im Prozeß des Erinnerns zersetze (I, 612). Benjamin selbst hält an Reiks Unterscheidung jedoch nicht gänzlich fest. Der Prozeß des Erinnerns ist für ihn eine

Im Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* heißt es:

»Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt. Denn ›Sachverhalte‹ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um desentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. Und gewiß ist's nützlich, bei Grabungen nach Plänen vorzugehen. Doch ebenso ist unerläßlich der behutsame, tastende Spatenstich in's dunkle Erdreich. Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muß daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.« (Benjamin 1991c, S. 400–401)

Spielart des Gedächtnisses, nichts anderes als dessen praktische Umsetzung. Beide sind unweigerlich an eine Dialektik von Zerstörung und Wiederherstellung gebunden, die Benjamin 1929 in ›Zum Bilde Prousts‹ als ›Penelopearbeit des Eingedenkens‹ bezeichnet (II, 311).« (Emden 2006b, S. 79) Des Weiteren

vergleicht Emden in einem anderen Aufsatz das archäologische Verfahren von Benjamin mit dem *Mnemosyneatlas* von Aby Warburg, welcher darin das ikonographische Weiterleben der Antike verfolgte und anschaulich zu machen versuchte (vgl. Emden 2006a, S. 202).

Diese Textpassage zeigt, wie Benjamin unter Gebrauch von archäologischem Vokabular wie etwa ›Erdreich‹, ›Schichten‹, ›Spatenstich‹, ›Grabung‹, ›Fundobjekte‹ sich ausdrücklich auf die Praxis der Archäologie bezieht und sie als eine Metapher für die Funktionsweisen des Erinnerens verwendet. Schon zu Beginn des Denkbildes lenkt Benjamin sein Augenmerk auf das Gedächtnis, das er in der Folge näher umschreibt und zu dessen Ausdifferenzierung er beitragen möchte. Er schlägt hierzu ein wörtliches Verständnis des Gedächtnisses vor, welches von der Sprache vorgegeben wird (›Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet‹, ebd., 400): Das Gedächtnis, wenn es als etwas ›Gedachtes‹ verstanden wird, ist deshalb nicht mit der Vergangenheit gleichzusetzen. Das Gedächtnis als Medium kann in Form von Vorstellungen verstanden werden, die man sich vom Vergangenen macht und durch die man sich erst hindurchgraben muss, um zu dem, was darin an Erlebtem verborgen liegt, näher zu kommen. In einer solchen Betrachtung fließt etwas ›Gedachtes‹ durch den Filter eines persönlichen Rückblickes hindurch und färbt dadurch Vergangenes durch eine individuelle Sichtweise.

In der Videoarbeit von Petrit Halilaj gibt es diese Momente, in denen die Rolle nach der Subjektivität der Erinnerung sichtbar wird und sich die Frage stellt, um wessen Erinnerung es sich da eigentlich handelt und wie unterschiedlich Erinnerung sich konstituiert:

PH: »So, in what year did it happen? in 2002? or in 2004?«

SN: »2001.«

K: »2001? In 2001 it closed.«

M: »What was closed?«

K: »The [sealed, false] wall.«

M: »NO, no the wall happened much later, 2006 or 2007.«

PH: »I see, the Museum's nature sector was closed in 2001.«

M: »Ah no, in 2000 the nature sector... or in 2001? Right, Safet?«

SN: »It was 2001.«³³

33 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, Erg. im Orig.

Die Akteur*innen, die an den Geschehnissen beteiligt waren, haben ihre je eigene und unterschiedliche Erinnerung an die Geschichte. Hier merkt man, wie hinfällig Erinnerung sein kann, wenn eine Person im Video meint, das Einziehen einer ›falschen‹ Wand habe 2001 stattgefunden, die andere jedoch sagt, dass es sich 2006 bzw. 2007 ereignet habe. So hat Erinnerung an dieser Stelle denn auch wenig mit Faktizität zu tun. Der Kontext – das *Wie* und *Warum* des Versteckens eines Teils der naturhistorischen Sammlung hinter einer ›falschen‹ Wand – bleibt an dieser Stelle eine »unsichere Geschichte« (Goertz 2001, S. 104), um es mit der Begrifflichkeit des Historikers Hans-Jürgen Goertz zu umschreiben.³⁴ Die Videoarbeit macht insbesondere deutlich, dass es nicht ausschließlich darum gehen kann, Vergangenheit zu (re-)konstruieren, sondern dass es sich hierbei um einen Versuch handelt, in ein Verhältnis zu ihr treten. Dieses Bilden einer Verhältnismäßigkeit *zur* und Annäherung *an* die Vergangenheit nimmt Petrit Halilaj im Titel der Videoarbeit ernst, indem er die Frage nach dem Datum aufgreift: *July 14th?* lautet der Titel, mit einem Fragezeichen zum Schluss. Es handelt sich dabei um eine Frage, die sich die Museumsmitarbeitenden im Zuge der Protokollierung der Begehung des versteckt gehaltenen Lagerorts stellen, nämlich welcher Tag heute ist – der 13. oder 14. Juli? (Abb. 29–30)

In diese Frage, welcher Tag heute sei, wird man als Betrachter*in verwickelt. Denn jede*r von uns kennt die Situation, das Datum des heutigen Tages nicht benennen zu können. Heikel wird dieser Umstand des Nicht-(genau-)Wissens jedoch dann, wenn es um historische Glaubwürdigkeit geht und die konkrete Frage, seit wann – 2002? 2004? 2001? 2006? 2007? Oder doch 2001? – die Sammlungsteile hinter einer ›falschen‹ Wand versteckt wurden, nicht eindeutig beantwortet werden kann. Diese Unsicherheit und das ›wackelige‹ Moment, das in nacherzählten Erinnerungen und Geschichte vorkommt, nimmt sich Petrit Halilaj zum Anlass, die Prekarität des Erinnerns auch im Titel seiner Arbeit aufzugreifen. Das Fragezeichen in *July 14th?* unterstreicht zugleich, dass Geschichte nicht ausschließlich auf Faktizität reduziert werden kann, denn verschiedene Faktoren der Erinnerungsbildung und mit ihr das Vergessen und das Verdrängen sind hierbei mit im Spiel.

Laut der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger knüpft Walter Benjamins archäologische Vorstellung an Sigmund Freuds Trauma-Konzept an, demgemäß das Trauma im Wiederholungszwang, der »Kraftäußerung des Verdrängten« (Freud zit. nach Öhlschläger 2005, S. 235), reaktiviert werde. Dass das

34 Zu den Bedingungen von Geschichtsbildung vergleiche ebenfalls meine Erörterungen zu Hayden White, Hans-Jürgen

Goertz und Michel Foucault, siehe Einleitung: Kritische Arbeit an den Regimen von Historizität, S. 19 ff.

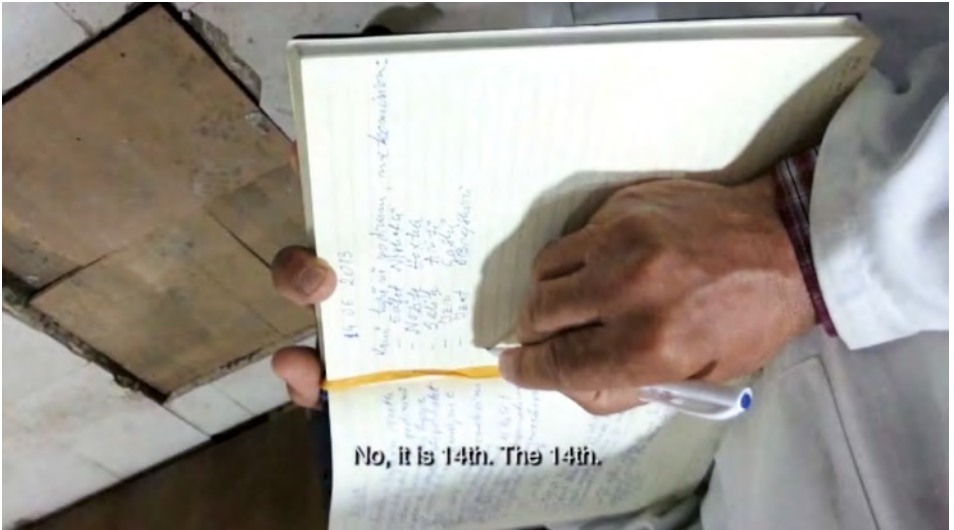


Abb. 29–30 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills; Handkamera befindet sich direkt vor der Museumsmitarbeiterin und schwenkt dann auf das Notizbuch ihres Kollegen hinüber)

Vergangene – verdrängt oder vergessen – unmöglich vollständig eingeholt werden kann, wurde von Benjamin in seinem Text *Der Lesekasten* zugespitzt:

»Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut. Der Chock des Wiederhabens wäre so zerstörend, daß wir im Augenblick aufhören müßten, unsere Sehnsucht zu verstehen. So aber verstehen wir sie, und um so besser, je versunkener das Vergessene in uns liegt.« (Benjamin 1991c, S. 267)

Dieser Textbeginn gibt einen Hinweis darauf, dass ein Gedächtniskonzept sowohl Aspekte des Erinnerns als auch des Vergessens in Betracht ziehen muss. Jedoch formuliert der Text das Vergessen nicht als etwas Diametrales zum Erinnern, vielmehr ist das Vergessene anderweitig präsent. Es liegt ›in uns‹. Auch wenn es vielleicht unzugänglich erscheint, kann sich seine Wirksamkeit dennoch im Unbewussten als Gefühlsempfindung entfalten. Erinnern stößt deshalb beim Versuch einer vergewissernden Rekonstruktion von Vergangenem an seine Grenzen, denn beim Erinnern handelt es sich stets um einen Zugriff aus der Perspektive einer Gegenwart. Verstanden als (Re-)Konstruktion – im Unterschied zu einer sich wiederholenden Nachahmung – übernimmt das Erinnern eine durchaus konstruierende Funktion, wie der Erziehungswissenschaftler Hans-Christoph Koller im Hinblick auf die Bildungsfunktion von Gedächtnis und Erinnerung bei Benjamin bemerkt (vgl. Koller 1995, S. 139–141).

Benjamin formuliert in seinem Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern*, dass das Gedächtnis – im Unterschied zu einer Funktion als Instrument – als Medium zu verstehen ist. Die darin enthaltene Unterscheidung legt nahe, dass das Gedächtnis nicht als Instrument begriffen wird, das etwas Vergangenes als in Schichten Sedimentiertes bzw. Gesetztes zutage fördern kann, sondern es stellt als Medium den Ort dar, an dem Vergangenes verschüttet liegt und durch den Akt des Freilegens in Erscheinung treten kann. Eine weitere Verschiebung des Gedächtnisses nimmt er in der Folge vor, wenn es ihm nicht mehr nur zur Erkundung des Vergangenen dient, sondern wenn er es als »Medium des Erlebten« (Benjamin 1991c, S. 400) begreifen möchte. Somit differenziert er Vergangenes von Erlebtem, wofür er sich in der Folge ein vergleichendes Bild aus der Archäologie zur Hilfe nimmt. Wenn also davon die Rede ist, dass das Gedächtnis das »Medium des Erlebten« ist, ähnlich »wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen« (ebd.), so können die Städte als metaphorische Bilder begriffen werden, in welchen ein »Sachverhalt« (ebd.) freigelegt werden kann. Sodann nimmt Benjamin eine Spezifizierung des Vergangenen vor: Hierbei wird Vergangenheit weniger als ein Tatsa-

chenbefund in einem faktischen Sinn begriffen, sondern Benjamin stellt fest, dass Vergangenheit immer auch eine Bindung an eine Person erfährt (»Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet«, ebd.). Vergangenheit wird somit auch in ihrer psychischen Dimension deutbar, ähnlich wie man es auch bei Freud formuliert findet. Freud geht davon aus, dass »im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen« kann, sondern alles »irgendwie erhalten« bleibt und »wieder zum Vorschein gebracht« (Freud zit. nach Emden 2006a, S. 204) werden kann.

Benjamin geht es nicht (nur) um die Ausgrabung eines »Sachverhalts«, der verschüttet ist, sondern der »Sachverhalt« ist hier meines Erachtens als in der Zeit abgelagertes Erdreich zu denken, weil Benjamin »Sachverhalte« mit »Schichten« gleichstellt (Benjamin 1991c, S. 400–401). Seine geschichtsphilosophischen Überlegungen führen dahin, wie er an anderer Stelle im *Passagen-Werk* schreibt, die »Welt in ihren Schichtungen« (Benjamin 1991e, S. 97) aufdecken zu wollen, sie zu erkennen zu geben. Die Funktionsweisen des Erinnerns, die damit zur Sprache gebracht werden, fußen primär auf der Notwendigkeit einer multiperspektivischen und wiederholten Annäherung an einen »Sachverhalt«. Um das Vergangene im Jetzt zu verstehen, muss man also auch die Schichtungen verstehen – warum man die Vergangenheit heute so versteht, wie man sie versteht. Der »Sachverhalt« als Schichtung ist also das, worin die Suche stattfindet. Archäologischen Praktiken des »Ausgrabens«, »Umwühlens«, »Ausstreuens« und »Durchforschens« (vgl. Benjamin 1991c, S. 400–401) folgend, kann ein Sachverhalt derart eine Form annehmen. Eine planvolle Annäherung und ein sorgsamer Umgang sind dabei zwar erforderlich und nützlich, jedoch ist es Benjamin genauso wichtig, sich vom Unvorhergesehen treiben zu lassen, zielfrei zu suchen und so womöglich zu neuen Entdeckungen zu gelangen. Durch die Verschränkung des Jetztzeitigen³⁵ und des Vergangenen entsteht laut Benjamin etwas, das als Bild erkennbar wird. Solche Bilder, die man aus der Beschäftigung mit der Verschränkung verschiedener Zeitschichten gewinnen bzw. herauslösen kann, sind Erkenntnisse, die durch das Erinnern (»immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen«, ebd.) zutage gefördert werden. Damit wird das Bild, das ein Erkennen bzw. Verstehen von Vergangenen ermöglicht, zum immateriellen Denkbild. Diese Erkenntnisse können dann in die »Galerie des Sammlers« (ebd.) eingehen, also einen Ort erhalten und sich wiederum als Schicht ablegen. Benjamin geht es jedoch nicht darum, nur systematisch, in einem

35 Den Begriff der »Jetztzeit« prägt Walter Benjamin in seiner Auseinandersetzung »Über den Begriff der Geschichte« (Benjamin 1991a, S. 691–704).

archäologisch-wissenschaftlichen Sinn zu bezeichnen, *was* bei der Suche gefunden wurde (»der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht«, ebd.), sondern darum, die durchstochenen Schichten im Jetztzeitigen zu betrachten und Verschiebungen festzustellen (»im heutigen Boden Ort und Stelle [zu] bezeichnen«, ebd.). Die im Denkbild angelegte Notwendigkeit, Vergangenes in Wechselwirkung zum Jetzt zu betrachten und im Heute zu verorten, liefert den wesentlichen Hinweis für die Funktion der Erinnerung, die für sein philosophisches Denken bedeutsam ist: Erinnern als Vergegenwärtigen, das Gegenwart und Vergangenheit miteinander verschränkt.

So deutet der Titel der kurzen Abhandlung vom *Ausgraben und Erinnern* bereits mit der Substantivierung des Verbs »Erinnern« eine Tätigkeit im Unterschied zu einem eher passiven Verständnis von »Erinnerung« an. Wenn bei Benjamin, wie der Literatur- und Medienwissenschaftler Detlev Schöttker hervorhebt, von »Erinnern« anstatt »Erinnerung« die Rede ist, könnten darin die Implikationen eines bewussten Vorgangs dieser Tätigkeit gelesen werden. Erinnern habe eine konstruktive Funktion auf die Ereignisse der Vergangenheit und rufe diese nicht lediglich wieder auf. (vgl. Schöttker 2000, S. 265–266) Benjamin entwirft ein sich in Transformation befindendes Konzept des Erinnerns: Er begreift das Erinnern als ein »unwillkürliches Zusammentreffen einer vergangenen mit einer gegenwärtigen Erfahrungseinheit« (Öhlschläger 2005, S. 233). Vergangenheit justiert sich dabei zwangsläufig durch eine Verklammerung unterschiedlicher Zeiten sowie durch ihre aktualisierte Betrachtung.

Benjamin beschreibt den Vorgang des Erinnerns an anderer Stelle als »anschauliche Vergegenwärtigung von Bildern« (Benjamin 1991a, S. 217), als »schauende Vergegenwärtigung des Lebensstromes« (ebd., S. 609) sowie als »Vermögen endloser Interpolationen im Gewesenen « (Benjamin 1991e, S. 476), wodurch ein kreatives Herstellen und Deuten von Erinnerungsbildern das Abbild der Erfahrungen verschiebt (vgl. Koller 1995, S. 133). Durch Momente der Vergegenwärtigung der Vergangenheit in der unmittelbaren Gegenwart verpflichtet sich das Erinnern damit gegenwärtigen Erkenntnispotenzialen. Eine noch progressivere Eigenschaft wird dem Erinnern im *Passagen-Werk* zugeschrieben. Demnach räumt Schöttker dem Erinnern zusätzlich ein korrigierendes Potenzial ein bzw. das Potenzial, zu einer Veränderung und einem Neuentwurf von Vergangenheit beitragen zu können:

»Benjamin macht [...] geltend, daß die Fakten mit Hilfe der Erinnerung in die Perspektive der Veränderung gerückt werden können, womit die Idee der Politisierung des Erinnerns [...] einen ersten Ausdruck findet.« (Schöttker 2000, S. 81)

Wie der Philosoph Emil Angehrn erörtert, richtet sich Benjamins Geschichtskonzept, das er in seinem Text »Über den Begriff der Geschichte«³⁶ in einer dichten Form darstellt, folglich gegen eine naturalisierende Vorstellung von Kontinuität, Linearität und Fortschritt; stattdessen fasst es das Werden von Geschichte als einen offenen Prozess auf (vgl. Angehrn 2002, S. 19).

In These VII formuliert Benjamin konkret, dass »Geschichte gegen den Strich zu bürsten« (Benjamin 1991a, S. 697) ist, und wendet sich gegen das additive Verfahren des Historismus, welcher versucht, mit der »Masse der Fakten [...] die homogene und leere Zeit auszufüllen« (ebd., 702). Stattdessen ist in Benjamins Verständnis die »Geschichte [...] Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet« (ebd., 701). Damit wendet sich Benjamin gegen ein monoperspektivisches Geschichtsverständnis, das an den machtvollen Erzählungen großer Ereignisse aus der Siegerperspektive festhält und sie als solche konstruiert. Vielmehr ist ihm daran gelegen, das Augenmerk auf andere unterdrückte Geschichten zu lenken, deren scheinbare Nebensächlichkeiten bedeutungsvoll sind. In ihrer Erinnerungswürdigkeit formuliert sich denn auch sein revolutionärer Anspruch von einer gesellschaftlichen Umgestaltung und vom Aufbrechen von hegemonialem und nach Kontinuität strebendem Geschichtsdenken. Er macht die Überzeugung stark, wie Angehrn weiter ausführt, dass die Vorstellung von Kontinuität und damit ein Denken von linearem und nicht aufzuhaltendem Fortschritt von Geschichte aufgebrochen gehören und somit das Festgeschriebensein von Vergangenheit verrückt und modifiziert werden kann (vgl. Angehrn 2002, S. 21–23). Der »historische Materialismus« (Benjamin 1991b, S. 574), den Benjamin hingegen versucht zu demonstrieren, ist einer, »der die Idee des Fortschritts in sich annihiliert hat« (ebd.). Er erkennt stattdessen das individuelle Erinnern als Beitrag zur Geschichtserfahrung an und ist an Aktualisierungen interessiert, die aus der blitzhaften

36 Die im Aufsatz »Über den Begriff der Geschichte« formulierten Thesen, die Benjamin kurz vor seinem Tod verfasste, können als Gegenentwurf zu einer Auffassung verstanden werden, die Geschichte als eine Fortschrittserzählung begreift. So resümiert Emil Angehrn: »Gegen die Idee einer gesetzmäßig verlaufenden, gerichteten Entwicklung, die auf einem ersten, affirmativen Grund [...] aufbaut und alles Geschehen auf ein erfüllendes Ziel ausrichtet, formuliert Benjamin die dezidierte Absage sowohl an metaphysisches (oder mythisches) Ursprungsdenken wie an geschichtsphilosophische Zielvorstellungen. Gegen die

Geschlossenheit solcher Konzepte soll historisches Denken die radikale Offenheit der Geschichte behaupten. Dem Plädoyer für das Neue und Nichtantizipierbare gegenüber der Herrschaft des Gewesenen entspricht auf der Gegenseite, daß auch der Anfang nicht als ein mit sich Identisches, Festgelegtes gedacht ist, das in ursprünglicher Fülle das Kommende in sich enthält, sondern als ein selber Offenes, dessen Fortschreibung und Ergänzung nicht in ihm festgeschrieben ist.« (Angehrn 2002, S. 19)

Konstellation des Vergangenen und des Gegenwärtigen heraus etwas für Zukünftiges erkennbar werden lassen und dadurch eine politische Dimension erhalten. Ein solches Potenzial von Veränderlichkeit macht sich Petrit Halilaj in seiner raumgreifenden Installation zunutze, formt die Tierexponate in einer anderen Materialität nach und lässt sie, worauf ich später noch unter dem Aspekt des ›reparativen‹ Möglichkeitssinns näher eingehen werde, aus ihren angestammten Plätzen ausbrechen.³⁷ Petrit Halilaj inszeniert eine Art Aufstand der Tiere, die zwar in ihrer Fragilität wirken, sich von dieser prekären Geschichte – respektive ihrem zeitweiligen Verschwinden hinter der ›falschen‹ Wand unter widrigen konservatorischen Bedingungen – jedoch auch ein Stück weit lösen. Das folgende Kapitel nimmt sich nun der Relationen des Erinnerns unter Berücksichtigung der Kameraführung an.

(IN-)STABILITÄTEN, (UN-)SCHÄRFEN – ZU DEN DESTABILISIERENDEN EFFEKTEN DER KAMERA UND DEN ›WACKELIGEN‹ MOMENTEN DES ERINNERNS IN *JULY 14TH?*

Im Folgenden möchte ich, bevor ich mich im abschließenden Kapitel mit den ›wieder(-)holenden‹ und ›reparativen‹ Gesichtspunkten von Petrit Halilajs Arbeit befasse, noch kurz thematisch verweilen und mich eingehender mit den Aspekten von (In-)Stabilität bzw. (Un-)Schärfe innerhalb der Videoarbeit *July 14th?* befassen. Hierbei werde ich darauf zu sprechen kommen, welche destabilisierenden Effekte der Einsatz der Kamera hat und wie sich im Besonderen darin enthaltene, verwackelte Augenblicke der Handkamera zu ›wackeligen‹ Momenten des Erinnerns verhalten. Es interessiert mich, wie hier Form und Inhalt zusammenkommen und wie sich (in-)stabile und (un-)scharfe Verhältnisse von Erinnerung in der Bildlichkeit der Videoarbeit artikulieren und somit eine mediale Verstärkung erhalten.

Die 3-Kanal-Videoarbeit zeigt in den ersten siebeneinhalb Minuten ausschließlich im mittleren Kanal ein Bild (Abb. 31), der linke und rechte Kanal bleiben in dieser Zeit schwarz. In dieser Anfangssequenz der gesamthaft 23-minütigen Arbeit folgt die Kamera den Museumsangestellten des Museums des Kosovo in den unterirdischen Raum, in dem hinter einer vorgebauten Wand Teile der naturhistorischen Sammlung versteckt gehalten wurden. Diese Sequenz ist geprägt von hektischen Kamerabewegungen, Perspektivwechseln, Verwacklungen und Unschärfen. Der Medienwissenschaftler Markus Kuhn,

37 Siehe Kapitel: Von ›wieder(-)holendem‹ Erinnern und dem ›reparativen‹

Möglichkeitssinn von Geschichte, S. 294 ff.

der sich mit dem narrativen Potenzial der Handkamera im Allgemeinen auseinandergesetzt hat, fasst die

»nachweisbare *freie Beweglichkeit* des Bildausschnitts in jegliche Richtung und auf jeglicher Achse, die tatsächliche *häufige Bewegtheit* des Bildes und *die Unruhe*, also ein Zittern oder Wackeln des Bildes als *Hauptmerkmale* auf, um von Handkameraeffekten, einer Handkameraästhetik und [...] von einem Handkamerafilm zu sprechen. [...] Hinzu kommen optionale Effekte wie Unschärfen durch schnelle Bewegungen, vom Licht abhängige Verwischeffekte, Grobkörnigkeit, Beschränkungen des Kaders sowie eine Flexibilität im Zoom, die ich als *Nebenmerkmale* auffasse.« (Kuhn 2013, S. 93–94, Hervorh. im Orig.)

In der Videoarbeit von Petrit Halilaj kann durch den Einsatz der Handkamera unmittelbar mitverfolgt werden, dass es einen Konflikt zwischen den Beteiligten – dem Künstler und seiner Kameraperson sowie den Museumsangestellten – gibt. Der Konflikt besteht darin, ob dieser Moment der Öffnung der ›falschen‹ Wand gefilmt werden darf oder nicht. Dabei wird die Handkamera auf verschiedene Weisen innerhalb der Videoarbeit eingesetzt. Zum einen bekommt der*die Betrachter*in zu Beginn des Videos mit, dass die Kamera an die Lichtverhältnisse der Umgebung angepasst wird: Das Klacken des Reglers der Handkamera ist hörbar und die Bildhelligkeit wird graduell von dunkel zu hell angepasst (Abb. 32–33). Des Weiteren werden im mittleren Kanal eine Zeit lang lediglich die Körper der Beteiligten gefilmt und Gesichter nicht erfasst. Dies scheint dem Umstand geschuldet, dass das Filmen zu diesem Zeitpunkt beiläufig vorgenommen wurde und ein augenscheinliches Erfassen der verschiedenen Akteur*innen nicht möglich war. Teile der Hand des Filmenden, welche unterschiedlich stark ins Bild rutschen, verdeutlichen diesen nahezu heimlichen Filmprozess (Abb. 34–35). Die Kameraperson sucht zum Teil verlegen nach dem Bildgegenstand, denn sie scheint nicht genau zu wissen, worauf sie ihre Handkamera in dieser versteckten Situation richten soll, während die Museumsmitarbeiterin spricht:

M: »[...] no one besides us is allowed to be here. [...] I can't allow you to do this, that is my position. [...] [After the entrance has been opened] you can film and photograph the animals.«³⁸

38 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von

Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, Erg. im Orig.



Abb. 31 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)



Abb. 32–33 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills; Helligkeit wird von der Kameraperson angepasst, zuerst ist das Bild dunkel und wird dann immer heller)

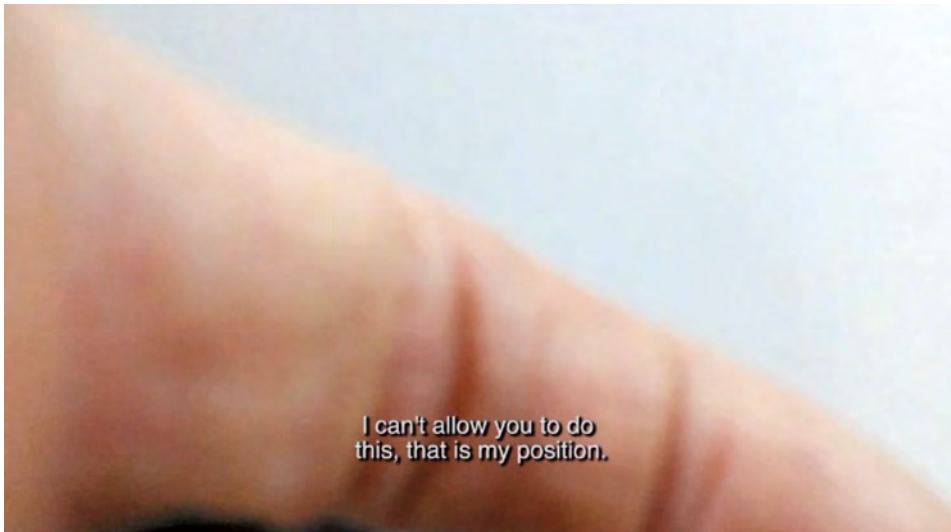
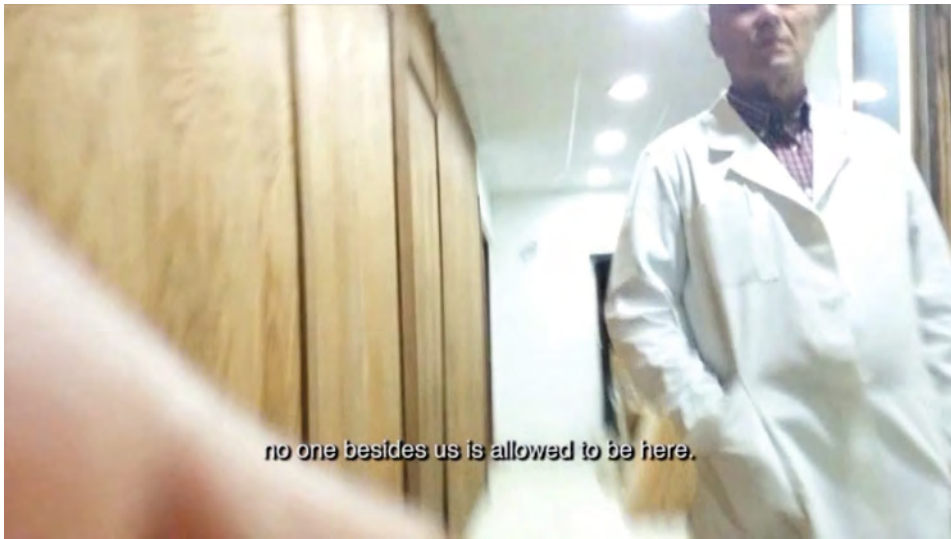


Abb. 34–35 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills)



Abb. 36 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)

Deshalb ist die Perspektive der Handkamera zu Beginn der Arbeit auch nicht von Augenhöhe zu Augenhöhe, sondern nimmt eine Perspektive von weiter unten, in etwa auf Bauchhöhe auf die am Öffnungsprozess Beteiligten ein (Abb. 36).

Somit wird der Herstellungsprozess des Videos explizit in der Arbeit thematisiert. Die Handkamera wird viel bewegt, die Bewegungen sind dabei teilweise abrupt und das Bild ist immer wieder unruhig oder gar hektisch, vielfach unscharf und erzeugt den Eindruck von Unmittelbarkeit. Mit dieser Bildästhetik, die durch die Handkameraführung entsteht, ist zugleich ein Authentifizierungseffekt verbunden, welcher die abgebildete Situation als real stattgefunden beglaubigt. Die Handkamera ist einer Person in der Handlung zugeordnet, deren physiologische Wahrnehmung hier nicht imitiert wird – hierzu überschlagen sich die Ereignisse zu stark und es gibt in dieser Zeit nahezu keinen einzigen Schnitt. Dadurch wirkt die Situation nicht fingiert, sondern das Video nimmt einen dokumentarischen Charakter an. Durch diese Anlage entsteht zugleich eine authentische Nähe zu den dargestellten Figuren.

Kuhn beschreibt eine konzeptuelle Wendung beim Einsatz von Handkameras innerhalb der Filmproduktion: »Indem die günstigen Produktionsumstände Teil der narrativen, formalen oder thematischen Struktur des Werks selbst werden, fallen diese nicht als Produktionsmanko, sondern als zentrales Werkkonzept ins Auge.« (Kuhn 2013, S. 108) Genau diese Bildästhetik, die zu Beginn des Videos im mittleren Kanal von *July 14th?*, mit kaum durchkomponierten Sequenzen, den Eindruck eines amateurhaften Einsatzes vermittelt, hinterlässt formalästhetische Spuren in der Arbeit, welche gleichzeitig den verhandelten Inhalten zudienen. Denn was die Arbeit zu sehen gibt, ist nicht nur die prekäre Geschichte der versteckt gehaltenen und irreversibel beschädigten Sammlungsobjekte, sondern in der gefilmten Unterhaltung offenbart sich auch eine Prekarität des Erinnerns respektive dessen Funktionsweisen: Die Mitarbeitenden sind sich nicht über die Geschichte der Sammlungsverschiebung einig und die Faktizität von Ereignissen entgleitet an dieser Stelle. Gleichzeitig wird eine Museumspolitik offenbart, die mit der Kriegssituation im Kosovo zusammenhängt.³⁹

Erinnerungen sind bestimmt von (in-)stabilen und (un-)scharfen Verhältnissen. Dass sie als etwas Veränderliches begriffen werden müssen, wird ebenfalls durch die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann bestärkt, wenn sie schreibt, dass Erinnerungen

39 Siehe Kapitel: Spurensuche im Museum des Kosovo, S. 235 ff.

»kein exakter Spiegel eines vormaligen Geschehens [sind], sondern immer schon [...] durch die Beschränkung unserer Perspektive, unserer Wahrnehmung, Bedürfnisse und Emotionen [gebrochen sind]. Damit nicht genug: Sie verändern sich im Laufe der Zeit durch immer neue Rekonstruktionen, die die Erinnerungen an das Selbstbild in der jeweiligen Gegenwart anpassen.« (Assmann 2017, S. 183)

Weil Erinnerungen Momente von (In-)Stabilitäten und (Un-)Schärfen aufweisen, machen sie Geschichte zu einem fragilen oder, wie zuvor von mir konzeptualisiert, zu einem ›(un-)eigentlichen‹ Gebilde. Die Unzulänglichkeiten des Erinnerns, seine ›wackeligen‹ Momente, finden ihr Pendant in der Medialität der Arbeit und ihrem offenen Umgang mit dem rechnerorientierten Entstehungsprozess. Durch die verwackelte Handkamera und den darin enthaltenen Verlust bzw. Entzug einer kontrollierenden Instanz wird den (in-)stabilen und (un-)scharfen Aspekten von Erinnerungen auf eine besonders eindringliche Weise begegnet. Dies lässt in der Arbeit, um weiter mit Kuhn zu sprechen, eine »vermittelnde Erzählhaltung« (Kuhn 2013, S. 100) aufkommen. Das besonders Vermittelnde darin stellt einerseits die Unmittelbarkeit der Situation dar, in der die filmischen Mittel der Handkamera eine besondere Nähe zu den Akteur*innen herstellen. Andererseits gibt es eine Subjektivierung der Erzählhaltung: Auch wenn eine konkrete Zuordnung der Kamera zwischen dem Künstler und seiner Kameraperson nicht immer genau möglich ist, so ist diese künstlerische Perspektive, bestimmte Aspekte einer Geschichte ausfindig zu machen und darin etwas aufscheinen zu lassen, eine durch die gesamte Videoarbeit hindurchgetragene, spürbare Motivation. Neben dem Aufspüren einer Geschichte geht es dem Künstler in meinen Augen insbesondere darum, die Frage zu stellen, wie sich Erinnerungen überhaupt ausformen und wie unterschiedliche Erinnerungen miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Das Thema des Miteinander-in-Beziehung-Setzens kommt wiederum auf der formalästhetischen Ebene der Arbeit zum Tragen, wenn der Künstler die Aufnahmen der verrotteten Tierexponate auf dem linken und rechten Kanal mit dem zentralen Narrativ im mittleren Kanal konstellierte und sich ein Wechselspiel von verschiedenen Nahaufnahmen ergibt. Darin vollziehen sich Sprünge und Achtsamkeitsverschiebungen, da der Blick der Betrachtenden gefordert ist, zwischen den drei Bildspuren zu wandern (Abb. 37).

Im folgenden abschließenden Kapitel zu Petrit Halilajs Arbeiten lege ich den Fokus auf den Aspekt der *Re-Visioning Histories*. Hierbei leite ich aus der Analyse der Arbeiten von Petrit Halilaj resümierend Konzepte ab, die zu andersartiger Geschichtsbetrachtung beitragen.



Abb. 37 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills alle drei Kanäle; oben: linker Kanal, Mitte: mittlerer Kanal, unten: rechter Kanal)

Konkret gehe ich darauf ein, wie die Arbeiten durch Effekte der Heim-
suchung bestehende Geschichtsnarrative zu verschieben vermögen
und durch ihr ›wieder(-)holendes‹ Erinnern einen ›reparativen‹ Mög-
lichkeitssinn von Geschichte eröffnen.

RE-VISIONING HISTORIES IN JULY 14TH? UND POISONED BY MEN IN NEED OF SOME LOVE

Petrit Halilaj lenkt in seiner Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* die Aufmerksamkeit auf eine unterdrückte und prekäre Vergangenheit des Museums des Kosovo. Dabei macht die Videoarbeit *July 14th?* sichtbar, dass eine Sammlung unter konservatorisch inadäquaten Bedingungen versteckt gehalten wurde, und macht darauf aufmerksam, dass die an ihrer Stelle heute im Museum präsentierten ethnographischen Exponate viel stärker als naturhistorische Exponate an eine politische Repräsentation geschichts- und nationalversichernder Narrative geknüpft sind. Wie erläutert wurde, verschiebt die Videoarbeit die Vorstellung dessen, was das ›Eigentliche‹ von Geschichte sein kann, stößt sie nämlich über das Auffinden der schwer beschädigten Exponate auf traumatische kulturelle Geronnenheiten und legt das Unbewusste von Verdrängungsmechanismen frei. Die ›Eigentlichkeit‹ von Geschichte wird somit gewissermaßen zu einer ›Uneigentlichkeit‹, weil sich ein ›Eigentliches‹ gar nicht so einfach bestimmen lässt. Hierbei wird in der Videoarbeit *July 14th?* erkennbar, wie die Gesellschaft im Kosovo durch die Ereignisse der Kriegszeit geprägt ist, und so bringt der Künstler in der Arbeit zentrale Fragen zu Politiken des Erinnerns zum Vorschein. *July 14th?* streicht zugleich die Repräsentationslogiken des Museums und dessen Umgang mit diesem prekären Teil seiner Geschichte hervor, welche eng mit dem kollektiv Verdrängten des kosovo-albanischen Konflikts im Zusammenhang des Bürgerkrieges 1998/99 verflochten ist.

Mit der Installation *Poisoned by men in need of some love* öffnet Petrit Halilaj einen neuen szenisch-narrativen Schauplatz, an dem Praktiken der ›Wieder(-)holung‹ am Wirken sind. Die Tierskulpturen beleben den musealen Ausstellungsraum immer wieder aufs Neue, indem sie mit der spezifischen Ausstellungsarchitektur, der Umgebung und den Besucher*innen in Interaktion gebracht werden (Abb. 38–40). Statt ein Objekt bzw. eine Objektgruppe nach der anderen abzuschreiten, werden die Ausstellungsbesucher*innen durch Petrit Halilajs Installation aufgefordert, den Blick und sich selbst zwischen den Objekten hin und her zu bewegen, sich körperlich immer wieder neu zu involvieren. Die künstlerische Verschiebung eines vorgefundenen, in *July 14th?* dokumentierten Zustands lässt die Tierskulpturen in *Poisoned by men in need of some love* als Stellvertreterinnen der präparierten, toten Tiere verlebendigen und sinnbildlich aus ihren museal angestammten Plätzen in Vitrinen oder Dioramen ausbrechen (Abb. 41).



Abb. 38–39 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansichten; oben: ein Gänsevogel ›blickt‹ um die Ecke in den großen Ausstellungsraum; unten: Vogel ›nimmt‹ von der Kiste hinab ›Blickkontakt‹ mit einer Besucherin auf)

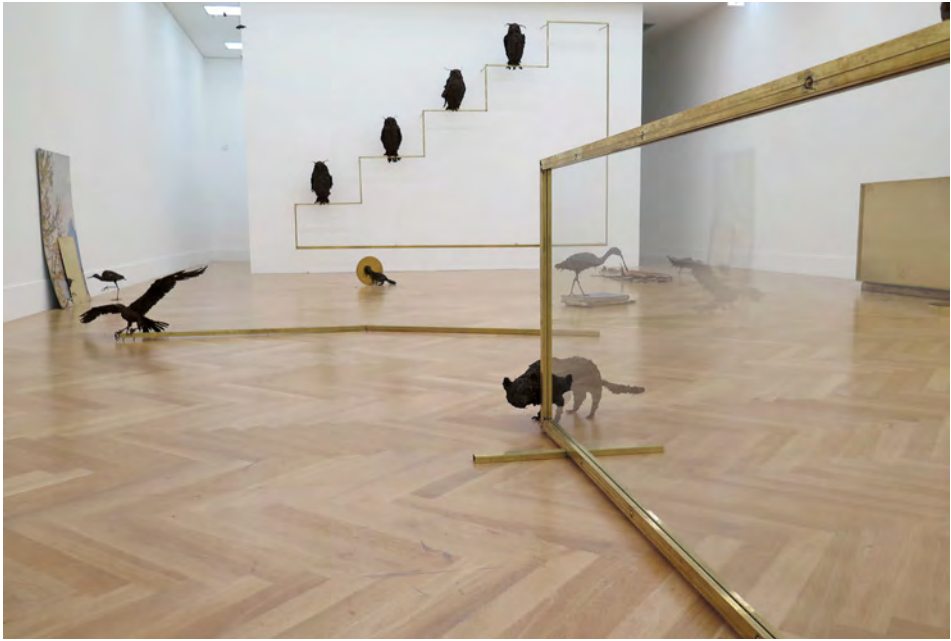


Abb. 40–41 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansichten; oben: Fuchs ›schleicht‹ hinter einer mit Messing eingefassten Glasscheibe; unten: Vitrinen sind leer, nachgeformte Tiere sind als Stellvertreter der präparierten, toten Tiere des Museums des Kosovo aus Vitrinen ›ausgebrochen‹ und werden mit minimalistischen, displayartigen Messingelementen präsentiert)

Sie belagern den Ausstellungsraum und durchdringen ihn durch ihre Präsenz, wie man im Vergleich mit historischen Bildern aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo erkennen kann (Abb. 42–43).

Die Installation aktiviert dabei die Betrachtenden und animiert sie, sich als Agierende bei der Bedeutungsherstellung zu betätigen und im Sinne Walter Benjamins an der Unabschließbarkeit von Erinnerungsprozessen mitzuwirken. ›Wieder(-)holendes‹ Erinnern hat damit eine progressive Eigenschaft, indem es durch die Wiederaufnahme die Möglichkeit zur Korrektur und Veränderung von Vergangenheit aufmacht. Dem Künstler geht es in der Installation *Poisoned by men in need of some love* darum, eine Erzählung in Umlauf zu bringen, die einerseits die Aufzeichnung eines Verlusts darstellt, andererseits einen Weg findet, mit diesen neuen, formgewordenen Visionierungen eine »Potenz und Möglichkeit auf das zu projizieren, was per definitionem nicht möglich ist« (Agamben 1996, S. 74), um hier mit dem zuvor aufgegriffenen Wiederholungsbegriff von Giorgio Agamben zu argumentieren. Es geht der Installation in der Bewegung des ›Wieder‹ nicht darum, den Blick auf das irreversibel Beschädigte zu verstellen. Vielmehr scheint ihr dieses aufmerksame und bewusste Bilden einer Verhältnismäßigkeit *zur* und Annäherung *an* die Vergangenheit wichtig. Wie Hayden White in »The Burden of History« schreibt, liegt die Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit darin, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, »of how the past could be used to effect an ethically responsible transition from present to future« (White 1966, S. 132). Diesem Transitionsprozess widmet sich die Ausstellung von Petrit Halilaj und verschafft sich eine Stimme, die zum einen den unsachgemäßen Umgang eines institutionellen Sammlungsarchivs sichtbar macht und eine prekäre Geschichte aus diesem Archiv des Museums des Kosovo gewissermaßen freilegt. Zum anderen ist darin etwas eingeschrieben, was die Kunstkritikerin Hettie Judah für die Arbeiten des Künstlers als eine »living archaeology« (Judah 2019, S. 146) bezeichnet.

Die Spurensuche des Künstlers wird in seiner Arbeit zu einer Verlebendigung von Geschichte in Form der nachgebildeten Tierexponate. Petrit Halilajs im Benjamin'schen Sinne tätige Auseinandersetzung des ›Ausgrabens‹, ›Umwühlens‹, ›Ausstreuens‹ und ›Durchforschens‹ (vgl. Benjamin 1991c, S. 400–401) der versteckten Sammlung wird in der Installation als eine Alternative entworfen, bei der der Künstler einerseits mit Effekten der Heimsuchung arbeitet, andererseits einen ›reparativen‹ Möglichkeitssinn zum Einsatz bringt, um sich im Zuge des ›wieder(-)holenden‹ Erinnerns dem Präsentischen von Geschichte anzunehmen. Diese ›reparative‹ Dimension, auf die ich gleich noch detaillierter zu sprechen komme, meint dabei keine versöhnliche, sondern eine ambivalente Koexistenz von



Abb. 42 Vitrine, ehemaliges Naturhistorisches Museum,
Pristina, ca. 1954–60 (Archivfotografie)



Abb. 43 Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition (Vitrinenansicht, ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001)

positiven und negativen Gefühlen, die eine beunruhigende Geschichte anerkennt und ihr zugleich einen Raum der ermächtigenden Be- und Verarbeitung eröffnet.

Der Aspekt des *Re-Visioning*, dessen Bedeutungsdimension in der Einleitung geklärt wurde und der die Verbindung der ›Rückschau‹ mit der ›Vision‹ respektive die Inaugenscheinnahme eines vergangenen Zustandes mit einer auf die gegenwärtige und zukünftige Zeit bezogenen, verändernden Sichtweise beschreibt, erhält insbesondere in der Installation *Poisoned by men in need of some love* eine entscheidende Bedeutung. In der Installation ist nämlich ein Impuls zur Transformation angelegt. Indem Petrit Halilaj die irreversibel beschädigten Tierexponate nachformt und sie dadurch eine Verwandlung erfahren, vollzieht die Arbeit im ›wieder(-)holenden‹ Umarbeiten von Geschichte eine imaginative Rückgewinnung des Verlorengegangenen. Dabei lotet die Arbeit das Potenzial aus, durch zum Einsatz gebrachte künstlerische Mittel zu *Re-Visioning Histories* beizutragen.

EFFEKTE DER HEIMSUCHUNG

Die Arbeiten *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* machen den Vorschlag, ein Bündnis mit demjenigen einzugehen, das gegenwärtig keine Existenz mehr hat – nämlich die irreversibel beschädigte naturhistorische Sammlung. Mit den Gespenstern der Vergangenheit treten die Arbeiten in ein Gespräch und trotzen durch die Nachformungen der Tierexponate der vorherrschenden Museumspolitik der Vertuschung und Nachlässigkeit. Sowohl den aus dem Erde-Tierkot-Gemisch geformten Tierskulpturen in der Installation *Poisoned by men in need of some love* als auch den insistierenden Zooms und dem langsamen Abfahren der irreversibel beschädigten Exponate im unterirdischen Versteck der Sammlung in der Videoarbeit *July 14th?* haftet dabei ein gewisses Moment des Unheimlichen an, das in Anlehnung an das Motiv des Wiedergängers bei Sigmund Freud gelesen werden kann. Mit einer etymologischen Untersuchung des Begriffs des ›Unheimlichen‹ beginnend, konstatiert Freud diesem Gemütszustand das Gegenteil von ›heimlich‹, ›heimisch‹, ›vertraut‹, also etwas Schreckenerregendes, das einen Aspekt des ›Nichtvertrauten‹ bzw. ›Unbekannten‹ beinhalten kann. Freud führt aus:

»Das deutsche Wort ›unheimlich‹ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist nicht umkehrbar. Man kann nur sagen, was neuartig ist, wird leicht

schreckhaft und unheimlich; einiges Neuartige ist schreckhaft, durchaus nicht alles. Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwa hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.« (Freud 1919, S. 298)

Dieses Moment des Unheimlichen in Petrit Halilajs Arbeit *Poisoned by men in need of some love* hat vor allem etwas mit der mehrfachen Durchschreitung der Achse zwischen lebend und tot zu tun – insbesondere, wenn man die Arbeit zusammen mit der Videoinstallation *July 14th?* liest, welche die Zerstörung der naturhistorischen Exponate in den dokumentarischen Bildern sehr eindringlich zeigt. Als Wiedergänger der präparierten und im unterirdischen Lager des Museums des Kosovo verrotteten Tierexponate sind die nachgeformten Tierskulpturen bei Petrit Halilaj Gestalten, die eine*n weiter verfolgen, wenn man durch den Ausstellungsraum schreitet. Die zuvor von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch zitierte Tatsache, dass man es bei Exponaten im naturhistorischen Kontext immer bereits mit toten Tieren zu tun hat (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 82–83), bringt im Zusammenhang von Petrit Halilajs Installation *Poisoned by men in need of some love* und der Videoarbeit *July 14th?* verstärkt das Changieren zwischen lebend und tot in den Vordergrund. Die für museale Zwecke im Naturhistorischen Museum des Kosovo präparierten Tiere wurden in Vitrinen und Dioramen präsentiert, die eine Naturnähe suggerieren und innerhalb des musealen Settings den Eindruck von Lebendigkeit erwecken sollten. Durch die unsachgemäße Einlagerung der präparierten Tiere im Museum des Kosovo nach dem Krieg, welche einen Zerfallsprozess in Gang gebracht hat, wurden die Tiere gewissermaßen erneut einem ›Sterben‹ ausgesetzt, wie beispielsweise der in der Videoarbeit dokumentierte Schimmelbefall deutlich zeigt. Mit der Nachbildung der bereits toten Tiere in Petrit Halilajs Arbeit *Poisoned by men in need of some love* als Skulpturen innerhalb der Installation, welche im Ausstellungsraum auf eine im Vergleich zum Naturhistorischen Museum des Kosovo wenig herkömmliche Art und Weise präsentiert werden und welche den Raum stattdessen für sich nutzbar machen und ihn in allen möglichen Formen besiedeln, erwecken die tierhaften Objekte hier den Eindruck von einer Verlebendigung. Damit stellt die Ausstellung von Petrit Halilaj einen Ort der Heimsuchung dar, den ich folgend in einer vertieften Auseinandersetzung aufgreifen möchte, um dortige Aufscheinungen konkretisieren zu können.

Die nachgeformten Tierexponate in Petrit Halilajs Installation sind eindringliche Erinnerungen an die Nachwirkungen einer prekären und unterdrückten Geschichte und wirken insbesondere durch das fragile Material aus einem Erde-Tierkot-Gemisch affizierend (Abb. 44). Dabei lassen die tierischen Erscheinungen, die der Künstler in der Installation auftauchen lässt, die Probleme im Umgang

mit Exponaten von gesellschaftlichem Wert nicht mehr eingeschlossen, zurückgehalten oder verdrängt, sondern lassen sie entweichen und machen sie zu symptomatischen Kennzeichen anderer Verdrängungsmechanismen im Zusammenhang des Kosovokrieges. Die Arbeit macht die Problematik dieser Geschichte durch die heimsuchenden Gestalten im Ausstellungsraum sehr mittelbar sicht-, riech- und spürbar – sie materialisieren sich und bekommen eine körperliche Präsenz. Diese Präsenz der Gestalten als Wiedergänger in der Installation stellt eine Präsenz einer vergangenen Gegenwart im Modus des Vergehens dar. Die raumzeitliche RePräsenz der Tierskulpturen fordert von uns Betrachter*innen eine Aufmerksamkeit für eine prekäre Geschichte, von der wir eingeholt werden und die hier in einer Umkehrung inszeniert wird, indem die ›Tiere‹ wieder aus ihrem unsachgemäßen Lager ›befreit‹ zu werden scheinen. Dies lässt sich ebenfalls an die zuvor zitierte Perspektive von Claire Norton und Mark Donnelly auf emanzipatorische Modi einer Geschichtsschreibung anknüpfen, die verfestigte Narrative verunsichern und einen ›befreienden‹ Effekt auf die Geschichte haben können.⁴⁰

Die Soziologin Avery Gordon, die das Thema der Heimsuchung in ihrem Buch *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* diskursiviert, argumentiert:

»Haunting and the appearance of [...] ghosts is one way [...] we are notified that what's been concealed is very much alive and present, interfering precisely with those always incomplete forms of containment and repression [...].«
(Gordon 2008, S. xvi).

Die nachgeahmten, tierhaften Skulpturen nehmen eine Form an, verkörpern eine unterdrückte und prekäre Vergangenheit, die sie durch ihre Präsenz in der Gegenwart herumspuken lassen. Auf die künstlerische Arbeit von Petrit Halilaj trifft mithin das zu, was Gordon zum Konzept des *Haunting* folgendermaßen weiter ausführt:

»Haunting is not the same as being exploited, traumatized, or oppressed, although it usually involves these experiences or is produced by them. What's distinctive about haunting is that it is an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known, sometimes very directly, sometimes more obliquely. I use[...] the term

40 Siehe Kapitel: Kontext zu Petrit Halilaj; *Liberating Histories* und *Haunting*, S. 83 ff.



Abb. 44 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013 (Detailansicht; Erde-Tierkot-Gemisch, aus dem die Tierskulpturen geformt sind)

haunting to describe those singular yet repetitive instances when home becomes unfamiliar, when your bearings on the world lose direction, when the over-and-done-with comes alive, when what's been in your blind spot comes into view. Haunting raises specters, and it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future.« (ebd., Hervorh. im Orig.)

Gordon entwickelt ein Konzept der Heimsuchung, das eine Konfrontation mit unabgeholtenen bzw. verdrängten Geschichten sozialer Gewalt aus der Vergangenheit meint, welches sie an psychoanalytische Ansätze anlehnt, darunter Freud in seiner Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen. Ihr ist es ein Anliegen, den Realitätsaspekt am Geisterhaften der Heimsuchung in den Vordergrund zu rücken: »The ›reality-testing‹ that we might want to perform in the face of hauntings must first of all admit those hauntings as real.« (Gordon 2008, S. 53)

Die Heimsuchung durch die ganz konkreten, weil physisch nachgeformten Tierexponate in Petrit Halilajs Installation *Poisoned by men in need of some love* bedeutet in diesem Sinn also auch eine aktive Verankerung einer Vergangenheit in der Gegenwart. So geht die künstlerische Arbeit mittels dieser Erscheinungen ein in der Gegenwart anhaltendes Thema der Vergangenheit an und destabilisiert über die nachgeformten Figuren auch gleichzeitig eine klare Trennung zwischen den Zeitschichten. Das wieder(-)holende Erscheinenlassen der Tiere als nachgeformte Objekte lässt dabei ein neues Sehen entstehen, das mit Erinnerungsbildern überlagert ist. Ihre ›Wieder(-)holung‹ stellt dabei nicht einfach nur eine differenzlose Wiederholung des Gleichen dar, sondern, wie ich bereits zuvor mit Giorgio Agamben argumentiert habe, etwas Neues, in Form einer »Modalisierung des Realen« (Agamben 1996, S. 73). In der Arbeit präsentieren sich dabei mindestens zwei Modi der Sichtbarkeit: Ein Modus birgt das Nachleben der Vergangenheit in sich, wobei, mit der Medien- und Sprachwissenschaftlerin Meike Adam gesprochen, in jede »Re-Präsentation [...] bereits ein Verlust eingeschrieben« (Adam 2012, S. 119) ist. Der andere Modus der Sichtbarkeit ist derjenige einer visuellen Umschrift, welche durch die Verwendung von fragilem Material, dem Erde-Tierkot-Gemisch, vorgenommen wird. Dabei erscheinen die nachgeformten Tiergestalten in der wieder(-)holenden Geste nicht in Verdoppelung, sondern eher in einer Funktion des mimetischen Wiedergängers. Die figürlichen Wiedergänger vollziehen eine Art Rückkopplungseffekt und in ihnen schwingt ein mehrfacher Verweischarakter mit. Einerseits machen sie die irreversible Beschädigung der naturhistorischen Artefakte durch das Nachbilden, wenn auch in einem materialen Sprung, greifbar. Andererseits bilden sie Vorschläge für neue Artefakte, die als

künstlerisch-poietische Transfigurationen versuchen, den Auswüchsen des Kosovokrieges und seinen Zerstörungen eine differente Sicht entgegenzusetzen.

Gordon schreibt an anderer Stelle: »To be haunted is to be tied to historical and social effects.« (Gordon 2008, S. 190) Ein solches unheimliches Band mit der Geschichte stellt Petrit Halilaj über seine künstlerische Arbeit her. Die von ihm in der Arbeit behandelte, verborgen gehaltene Sammlung geht, wie ich zuvor eingehender erörtert habe, mit einer langwierigen Geschichte des ethnischen Konflikts zwischen serbischer und kosovo-albanischer Bevölkerungsteile einher sowie mit einem Kampf der kosovo-albanischen Bevölkerung um einen gesellschaftlich einnehmbaren und anzuerkennenden Platz. Die künstlerische Bezugnahme auf den Gegenstand musealer Repräsentationspolitik mittels der tierhaften Skulpturen kann hier auf die Unzulänglichkeit einer gesamtgesellschaftlichen Erinnerungspolitik übertragen werden, wodurch die Arbeit eine mehrfache Bedeutungsdimension erhält. Bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Konzept des *Haunting* ist Gordon, so schreibt die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Janice Radway, auf der Suche nach einem neuen Wissen, das vielmehr ein Hinhören als ein Schauen bedeutet. Damit meine Gordon eine Praxis des Einstimmens auf das Echo und Raunen dessen, was in der Geschichte verloren gegangen, aber immer noch unter uns in Form von Andeutungen vorhanden sei. (vgl. Radway 2008, S. x) Diese Echos bezeichnet Gordon, wie der Titel ihrer Publikation besagt, als *Ghostly Matters* und gibt zu bedenken, dass diese uns auf Schritt und Tritt heimsuchen. Gordons Anliegen ist es,

»to find a method of knowledge production and a way of writing that could represent the damage and the haunting of the historical alternatives and thus richly conjure, describe, narrate, and explain the liens, the costs, the forfeits, and the losses of modern systems of abusive power in their immediacy and worldly significance« (Gordon 2008, S. xvii).

Es geht im Besonderen darum, die historisch gewachsene Trennung der Kategorien »between subject and object of knowledge, between fact and fiction, between presence and absence, between past and present, between present and future, between knowing and not-knowing« (ebd.) einander anzunähern.

»precisely the domain of turmoil and trouble, that moment (of however long duration) when things are not in their assigned places, when the cracks and rigging are exposed, when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving, when disturbed feelings cannot be put away, when something else, something different from before, seems like it must be done« (ebd., xvi).

An diese Beschreibungen der Heimsuchung möchte ich die Arbeit *Poisoned by men in need of some love* anknüpfen. Die Arbeit bringt durch die Objekte in ihrer Wiederkehr eine Unruhe und Brüchigkeit hervor und adressiert so das geschichtliche Etwas, das einer weiteren Bearbeitung bedarf. Heimsuchung erzeugt im Gegensatz zum Trauma ein »something-to-be-done« (ebd.), so Gordon. Die darin angelegte Agency, die sich innerhalb einer gegenwärtigen Problemlage, in »the wavering present« artikuliert, »forces a something that must be done that structures the domain of the present and the prerogatives of the future« (ebd., 179), schreibt Gordon weiter. Diese Einschreibung, einer historisch laut werdenden, alternativen Möglichkeit bzw. einem alternativen Geschichtsverlauf einen Echoraum zu geben, ist in Petrit Halilaj's Arbeit angelegt.

Im Folgenden werde ich den Aspekt des *Re-Visioning Histories* nun unter der Dimension des ›Reparativen‹ und werkübergreifend unter der Dimension der ›Wieder(-)holung‹ diskutieren.

VOM ›WIEDER(-)HOLENDEN‹ ERINNERN UND DEM ›REPARATIVEN‹ MÖGLICHKEITSSINN VON GESCHICHTE

Auch wenn den tierhaften Skulpturen etwas Unheimliches anhaftet, so ringt die Arbeit *Poisoned by men in need of some love* gleichzeitig damit, für die prekäre Geschichte auch etwas potenziell Ermöglichendes zu formulieren. Die Arbeit entwickelt mit den nachgeformten, rekonstruierten Tierexponaten einerseits eine imaginative Kraft, um die Brüchigkeit von Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Dafür werden die Skulpturen zu ›soliden‹ Metaphern,⁴¹ die in einer räumlichen Installation erfahrbar werden und bei den Rezipient*innen eine affektive Erfahrung auslösen, die nicht unbedingt versprachlichbar ist.

41 Vgl. hier Christopher Tilley, der einen Transfer der sprachlichen Metapher hin zu den Dingen vornimmt und der gegenwärtigen Präsenz der Dinge als »solid

metaphors« eine Überlegenheit gegenüber sprachlichen Metaphern bescheinigt (vgl. Tilley 1999, S. 260).

Andererseits kann dieser künstlerische Ansatz die Geschichte der Gegenwart so erzählen, dass das Geschehene mit einem Verlangen verknüpft ist, das Gegenwärtige auch ein Stück weit zu verändern, zu modifizieren. Dies kann als ein Versuch gedeutet werden, »to imagine beyond the limits of what is already understandable« (Gordon 2008, S. 195), um erneut eine Formulierung der von Avery Gordon erörterten Dimensionen des *Hauntings* zu bemühen.

In dieser Vorstellung, Geschichte über die Grenzen des bereits Verständlichen hinaus zu imaginieren, liegt eine Überschneidung mit dem in meiner Auseinandersetzung zuvor angebrachten Begriff des ›Möglichkeitssinns‹ von Geschichte.⁴² Hierin geht es also um so etwas wie ein Vorstellungsexperiment, in dem die Möglichkeit angelegt ist, das Geschehene nicht nur in Erinnerung zu rufen, sondern in dieses zu intervenieren und damit bei uns Betrachter*innen einen »act of memory« zu ermöglichen, der als »potentially healing« betrachtet werden kann, »as it calls for political and cultural solidarity in recognizing the traumatized party's predicament« (Bal 1999b, S. x), wie Mieke Bal in der Publikation *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* anmerkt. Eine solche Potenzialität des ›Möglichkeitssinns‹ (welche hier insbesondere zu unterstreichen wäre, denn eine Wiedergutmachung ist nicht möglich), in das Aktuelle einzubrechen und hierin womöglich ›reparativ‹ zu wirken, sehe ich in der Installation *Poisoned by men in need of some love* neben dem Aspekt des Unheimlichen ebenfalls als Dimension eingeschrieben. Im Folgenden möchte ich deshalb kurz auf die Verwendung des Begriffs des ›Reparativen‹ eingehen, wie er von der Kunsthistorikerin Susan Best ins Feld gebracht wird, um auf die Frage zu sprechen zu kommen, was bestimmte künstlerische Praktiken, wie sie von Petrit Halilaj zum Einsatz gebracht werden, in Bezug auf eine traumatisierende Geschichte bewirken können.

Best entwickelt in ihrem Buch *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography* (2016) den Begriff des ›Reparativen‹. Er stellt bei ihr, so die Kunsthistorikerin Mechtild Widrich, einen Begriff dar, der nicht nach harmonischer Zufriedenheit strebt oder aus einer solchen entsteht. Bei der ›reparativen‹ Ästhetik handelt es sich vielmehr um eine ambivalente Koexistenz von positiven und negativen Gefühlen, die Raum für Reflexion oder für eine indirekte Zeug*innenschaft eröffnen, um Traumata anzuerkennen und zu bearbeiten und aus ihnen ermächtigt hervorzugehen. (vgl. Widrich 2017) Bests Bestreben dabei ist es, zu ermitteln, wie künstlerische Strategien, die sich auf Affekt und ästhetische Anziehungskraft stützen

42 Siehe Kapitel: Das ›historisch Imaginäre‹ bzw. der ›Möglichkeitssinn‹ von Geschichte, S. 65 ff.

und über eine didaktische Botschaft hinausgehen, eine tiefgehende Betrachtung über historisches kulturelles Fehlverhalten und unsere Beziehung dazu hervorrufen können, erörtert außerdem die Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin Mimi Kelly (vgl. Kelly 2018, S. 282). Best verdankt ihre Beschäftigung mit dem ›Reparativen‹ der theoretischen Vorlage ›reparativer‹ Lesepraktiken der Theoretikerin und Schriftstellerin Eve Kosofsky Sedgwick, die sich die Verwendung des Begriffs wiederum von der Psychoanalytikerin Melanie Klein zunutze macht. Bei Klein bezeichnet der Begriff die Fähigkeit, so Best, »to deal with ambivalence, and to incorporate both positive and negative feelings« (Best 2016, S. 3) Bei einer ›reparativen‹ Perspektive geht es gemäß Best

»[...] not [...] simply about undoing or reversing damage; ambivalence precludes that wholly positive orientation. For Sedgwick, a reparative motive seeks pleasure rather than the avoidance of shame, but it also signals the capacity to assimilate the consequences of destruction and violence. Sedgwick advocates reparative interpretations of cultural material in place of the much more common ›paranoid‹ interpretations (another key Kleinian term). She explains that paranoid interpretations routinely adopt a posture of suspicion and operate as a kind of ›exposure‹ of traces of oppression or injustice. Crucially, she argues paranoid suspicion is central to critical practice in the humanities and that it is propelled by the desire on the part of theorists and critics to avoid surprise, shame and humiliation.« (ebd.)

Best konstatiert in Anlehnung an Sedgwicks Begrifflichkeiten, dass Kunst mit ›paranoidem‹ Ansatz, also Kunst, die sich durch eine offensichtliche »exposure of wrongdoing« (ebd.) auszeichnet und dabei ästhetische Vorzüge in den Hintergrund drängt, fast gleichbedeutend mit ›politischer‹ Kunst geworden sei. Sie schlägt im Anschluss an Sedgwicks Kritik eine Alternative für eine politische künstlerische Praxis vor: eine ›reparativ‹ wirkende Kunst, welcher es nicht darum geht, einen Schaden rückgängig zu machen, sondern die Fähigkeit zu signalisieren, die Folgen von Zerstörung und Gewalt einer Bearbeitung zu unterziehen (vgl. ebd., 3–4).

Als Wiedergänger werden die irreversibel beschädigten, naturhistorischen Exponate durch Petrit Halilaj angeeignet. Und so sehr sie auch den Eindruck des Unheimlichen evozieren, so kann ihre Transfiguration zugleich als eine Art Gegendruck gegenüber den Zerstörungen in der Geschichte gelesen werden und als Gegenbewegung, die die gewaltvollen Handlungen und materiellen Verluste nicht

einfach so hinnehmen will. Stattdessen vollführen die Objekte im schwebenden Moment zwischen Absenz und Präsenz im Sinne eines *Re-Visioning* eine imaginative Bewegung des Erscheinenlassens, bei dem jedoch die Bilder von Brüchigkeit und Vulnerabilität auf der Ebene konkreter Sichtbarkeit nicht ausgespart bleiben und anhand der Objekte weiterhin akzentuiert sind. Ich möchte argumentieren, dass die Möglichkeit, die Petrit Halilajs Arbeit den Betrachter*innen eröffnet, in diesen Raum der prekären Geschichte menschlicher Destruktion einzutreten und dabei Aktualität mit verdrängten Momenten der Geschichte zu verknüpfen, einen heimsuchenden Verlust mit einem »reparativen« Transformationsversuch ineinandergreifen lässt. Indem die Arbeit eine Verschiebung oder gar Biegung innerhalb der Wahrnehmung vornimmt, den sonst so stillen Staub aufwirbelt und ihn mit den aus dem Erde-Tierkot-Gemisch geformten Skulpturen zum Sprechen bringt, wirkt sie an einer anderen Form der historischen Bewusstwerdung und Vergegenwärtigung von Zerstörungen und von ihren hinterlassenen physischen und psychischen Verwüstungen mit. Diese Art der »Wieder(-)holung« in der Installation stellt in meinen Augen einen Versuch dar, gegen eine unannehmbare Wirklichkeit eine differente Sicht zu entwickeln, auf die ich in der Folge, nochmals mit Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* Anlauf nehmend, genauer eingehen möchte.

Wenn Benjamin vom Potenzial des Repetitiven schreibt und formuliert, dass der*die Grabende keine Scheu davor haben dürfe, »immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen« (Benjamin 1991c, S. 400), ist die darin angelegte »Wieder(-)holung« durch ihren jeweiligen Bezug zu einer Jetztzeit (einer anderen wirksamen Aktualität als der vergangenen) mit der Erneuerung eines Sachverhalts gekoppelt. Deshalb kann es gemäß Benjamin nicht gelingen, einen ursprünglichen Zustand der Vergangenheit wiederherzustellen, das Einstige als Gleiches wiederkehren zu lassen. Denn das Erinnern verweist durch das »Wieder(-)holen« – also durch die unabschließbare, tätige Auseinandersetzung mit etwas Bestehendem – auf dessen Neubeginn im Jetzt und bricht die Vorstellung von historischem Fortschrittsdenken. So spitzt Benjamin zu: »Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.« (Benjamin 1991d, S. 587) Wenn also ältere Zeitschichten in der Gegenwart nachleben, treffen heterogene Zeiterfahrungen unwillkürlich zusammen und vermengen sich. Nicht nur die Vergangenheit dringt so nachträglich in die Jetztzeit und beeinflusst diese, sondern auch die unmittelbare Gegenwart wirkt auf das Vergangene ein.

Benjamin schreibt:

»Die Vor- und Nachgeschichte eines historischen Tatbestandes erscheinen kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst. Mehr: jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt. Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise.« (ebd.)

Die Zeit selbst kann dabei also als Medium der Veränderung und Einflussnahme gedeutet werden. Verschiedene Zeiterfahrungen, wie z. B. diejenigen der großstädtischen Moderne, mit der sich Benjamin beschäftigte, und in der »technologische Ordnungen von Wirklichkeit und die Prozesse gesellschaftlicher Sinnbildung« (Emden 2006b, S. 88) aufeinandertrafen, stellen eine Diskontinuität her und wirken sich »auf die Struktur des historischen wie gesellschaftlichen Bewußtseins« (ebd.) aus. »Wieder(-)holendes« Erinnern und Veränderung stehen damit in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. Die »radikalisierte Erinnerung, die hinter die sedimentierte Vergangenheit auf deren eigene Tiefenschichten, auf das darin Unterdrückte und Unabgeschlossene zurückgeht, ist Fundament für den Impuls zur Veränderung« (Angehrn 2002, S. 23), formuliert Emil Angehrn, der sich mit dem »Widerstreit von Erinnerung und Neubeginn« (ebd.) bei Benjamin befasst hat. Damit bringt er Benjamins Vorstellung zur Sprache, dass das Vergegenwärtigen von Vernachlässigtem oder Unbewusstem die Vorstellung von Linearität und Unverrückbarkeit von Geschichte aufbricht.

Operationen der »wieder(-)holenden« Vergegenwärtigung sind, wie ich zuvor ausführlich beschrieben habe, maßgeblich in Petrit Halilajs Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* am Werk.⁴³ Dabei sind es die darstellungsbezogenen Verschiebungen, die es möglich machen, Geschichte physisch zu erfahren und dabei anders zu denken. So werden von Petrit Halilaj die im Museum des Kosovo irreversibel beschädigten Exponate, welche die Betrachter*innen in der Videoarbeit *July 14th?* zu sehen bekommen, in der Installation *Poisoned by men in need of some love* aufgegriffen und transformiert. In der Installation werden zerstörte Tierexponate in eine andere Materialität, ein kompaktes Erde-Tierkot-Gemisch, übersetzt und in Kombination mit minimalistischen, displayartig wirkenden Strukturen aus Messing

43 Siehe Kapitel: Praktiken der »Wieder(-)holung«, S. 217 ff.

inszeniert, was durch ihr glänzendes Material (das wahrscheinlich den größtmöglichen Kontrast zum eingetrockneten Gemisch aufweist) zu einer Wirkung von Wertsteigerung beiträgt. Diese goldige Materialität erinnert mich zudem an die japanische *kintsugi*-Technik – eine traditionelle Reparaturmethode, bei der gebrochene Keramik oder Bruchstücke von Porzellan mit goldenen Einsätzen ergänzt werden. Ein solches ästhetisches Prinzip der Wertschätzung der Einfachheit eines fragilen Materials wie des Erde-Tierkot-Gemischs, aus dem die Tierskulpturen sind, ist in der Rauminstallation Petrit Halilajs zentral am Werk.

Bei der Analyse der Arbeiten von Petrit Halilaj war es für mich wichtig, diese aus ihrer Betrachtung und ihrem konkret adressierten, historischen Kontext heraus zu besprechen und nicht im ersten Atemzug von der Biografie des Künstlers ausgehend zu analysieren – wie die Arbeiten des Künstlers sonst so häufig gedeutet werden, seit Petrit Halilaj als erster Künstler des seit 2013 neu auf der Venedig Biennale vertretenen Pavillons der Republik Kosovo ausgestellt hat. Gewisse Fragen lassen sich jedoch über bestimmte persönliche Erfahrungen des Künstlers im Zusammenhang mit seinem Leben im Kosovo und dem dortigen Bürgerkrieg anders betrachten. Dies sehe ich insbesondere über den Aspekt der Materialität des Erde-Tierkot-Gemischs und über den Bezug des Künstlers zum ruralen Leben mit Tieren gegeben, von denen er in seiner Kindheit im Kosovo umgeben war (vgl. Casaveccia 2010, S. 173).

Die persönliche Geschichte Petrit Halilajs ist mit der Kriegsgeschichte des zersplitterten, ehemaligen Jugoslawiens verwoben, weil er diese selbst als Kind miterlebt hat und seine Familie vom Bürgerkrieg im Kosovo geflohen ist (vgl. Maliqi 2014, S. 91). Diese Erfahrung im Kosovo als einer Region, die mit Postkonflikten behaftet ist, artikuliert sich in seinem Werk auf unterschiedliche Weise immer wieder direkt oder, wie in der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, eher indirekt. Ein wiederkehrendes Element stellt unter anderem die Verwendung von Alltagsmaterialien dar, wie beispielsweise der Gebrauch von Erde, Schutt und Überresten, welche persönliche sowie soziopolitische Fragen bezüglich der Vorstellung von Heimat, Nationenverständnis und kultureller Identität aufwerfen.

Der Kunsthistoriker Stefan Tasch beschreibt in einem Artikel, dass Petrit Halilaj für die 6. Berlin Biennale die Verschalungsbretter des Bauskeletts, die für das Fundament und die Zwischengeschosse des Neubaus seines im Krieg zerstörten Elternhauses dienten, zur Ausstellung transportieren und das Skelett als Holzskulptur in den Berliner Ausstellungsräumlichkeiten installieren sowie von lebenden Hühnern bewohnen ließ (Abb. 45), wie jene, von denen Petrit Halilaj in seiner Kindheit auf dem Land im Kosovo umgeben war und mit denen er oft spielte. Den Großteil des für die Ausstellung bereitgestellten

Budgets verwendete er dabei für den Kauf eines neuen Grundstücks für seine Familie in der Nähe von Pristina und den Beginn des Rohbaus eines neuen Hauses. (vgl. Tasch 2011, S. 32) Tatsächlich tauchen Tiere, insbesondere Hühner, in Petrit Halilajs Arbeiten häufig auf, beispielsweise in der Reihe *They are Lucky to be Bourgeois Hens*, die Petrit Halilaj im Rahmen der Gruppenausstellung *Art Is My Playground* (2008) im Park Küçük Çiftlik in Istanbul begann (Abb. 46). In Anlehnung an das eher auffällige, karnevaleske Ambiente des alten Jahrmarktes in Istanbul trennte Petrit Halilaj einen Bereich mit roten Absperrungen ab, stattete ihn mit ein paar Alltagsobjekten und Skulpturen mit eisernen Vogelfüßen aus und teilte ihn dann tage- und nächtelang mit einer Gruppe von Hühnern (vgl. Casaveccia 2010, S. 173). Ein anderes Beispiel bildet die Fortsetzung der Reihe in der Ausstellung *Back to the future* (2009/2010) im Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (Abb. 47), wo Petrit Halilaj eine Art Raumschiff für Hühner baute. Die wiederholte Verwendung des Titels der »bürgerlichen Hühner«, wie er sie ebenfalls im Titel dieser Arbeit bezeichnet, mache sie zu einer Figur der erzwungenen Urbanisierung, einer Identität, die zwischen ländlichen Ursprüngen und einer schnell eroberten Moderne hin- und hergerissen scheint (vgl. Latronico 2010, S. 90). Wie zuvor erwähnt, hat das Ausstellungsprojekt bei Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina den Künstler auch auf die irreversibel beschädigte Sammlung des Naturhistorischen Museums des Kosovo im Museumskomplex Emin Gjiku stoßen lassen, welche Petrit Halilaj in den Arbeiten *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* thematisiert.

Eine weitere Arbeit Petrit Halilajs, in der das Material Erde eine Aufladung mit Erinnerungen erfährt, besteht in der vergänglichen Geste, bei der der Künstler 60 Tonnen Erde in der Nische des Messestands der Galerie Chert bei der *Art Basel Statements* platzieren ließ (Abb. 48). Die Erde wurde aus dem Ort Köstërrc, so auch der Titel der Arbeit, entnommen – an der Stelle, wo das ehemalige Haus seiner Familie stand, welches während des Kosovokrieges zerstört wurde (Abb. 49–50) (vgl. Filipovic 2013, S. 77). Wenn eine solche Arbeit auf einer der weltweit größten Kunstmessen gezeigt wird, deren Messestände extrem kostspielig sind, fragt sie, so die Journalistin Ingeborg Wiensowski, einerseits nach dem Wert von Grund und Boden und andererseits im Zusammenhang mit dem Kosovo natürlich auch nach dem Wert von Heimat, nach den Erfahrungen einer erlebten Migrationsgeschichte und damit auch nach dem Gefühl von Fremdheit andrerorts (vgl. Wiensowski 2011, S. 26).

Petrit Halilajs explizite Bezüge zu Themen wie Heimat und den Konsequenzen und Nachwirkungen des Kosovokrieges in der Gesellschaft sind sowohl mit biografischer als auch mit politischer Realität verwoben. Indem sich seine Kunst imaginär auflädt, geht sie weit über die Realität hinaus und bringt verschiedene Geschichts- und



- Abb. 45 Petrit Halilaj, *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010, Holz, Eisen, Hühner, verschiedene Materialien, 8 x 11 x 13 m, 6. Berlin Biennale, 2010, Kunst-Werke Berlin (Ausstellungsansicht)
- Abb. 46 Petrit Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens*, 2008, Holz, Hühner, verschiedene Materialien, Ausstellung *Art is my Playground*, 2008, Küçük Çiftlik, Istanbul (Ausstellungsansicht)



Abb. 47 Petrit Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens II*, 2009, Holz, Farbe, Elektrizität, Hühner, 550 x 150 cm, Ausstellung *Back to the future*, 2009/2010, Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (Installationsansicht)



Abb. 48 Petrit Halilaj, *Kostërrc* (CH), 2011, 600 x 400 x 230 cm, circa 60 Tonnen Erde (aufgeteilt in 66 große Taschen), Gras (aufgeteilt in 110 Teile, jedes ca. 30 x 60 cm), 18 m Messewand, 12 m Wand aus Metallstrukturen, Art Basel Statements, 2011 (Ausstellungsansicht)



Abb. 49–50 Petrit Halilaj, *Kostërrc (CH)*, 2011 (Fotografien Entstehungsprozess;
oben: hinterlassenes Loch durch die Erdentnahme in K osterrc;
unten: Beladung der Taschen mit Erde f ur Abtransport)

Erfahrungsschichten zur Verhandlung. Die künstlerische Praxis der ›Wieder(-)holung‹ ist demnach nicht nur eine Praxis innerhalb der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, sondern der Themenkreis des Nachkriegs-Kosovo ist einer, den der Künstler immer wieder aufgreift und sich dessen anhand diverser Gegenstandsfelder annimmt, sodass die ›Wieder(-)holung‹ hier gewissermaßen auch durch unterschiedliche Arbeiten hinweg zum Zuge kommt.

Das Moment der Re-Konstruktion mit einer stets darin enthaltenen Aktualisierung eines Sachverhalts ist also vielen Arbeiten von Petrit Halilaj inhärent. Den ›Ausbruch‹ der Tiere aus den Vitrinen und die vorgenommene Verschiebung der Materialität in der Installation möchte ich dabei, wie ich zuvor bereits angemerkt habe, auch als ein ›reparatives‹ Verfahren des Künstlers deuten und abschließend darauf eingehen, wie die Installation hinsichtlich der in der Videoarbeit sichtbar werdenden, irreversiblen Beschädigungen eine solche Wirkung entfaltet.

Die Arbeit von Petrit Halilaj erprobt meiner Ansicht nach eine solche im Best'schen Sinn ›reparative‹ Herangehensweise, welcher es nicht darum geht, einen Schaden rückgängig zu machen, sondern die Fähigkeit zur intensiven Bearbeitung einer gewaltvollen und zerstörerischen Vergangenheit zu erkennen zu geben. Hierbei spielen einerseits das Verhältnis zwischen der Dokumentation und Darstellung von irreversibel beschädigten Geschichtsobjekten in der Videoarbeit *July 14th?* und andererseits die Präsentation von Fundsachen sowie der zu Skulpturen transformierten Tierexponate in der Installation *Poisoned by men in need of some love* eine entscheidende Rolle. Dabei umkreist Petrit Halilaj die Überreste, bringt ihre schwierige und beunruhigende Thematik ans Licht und tariert ihre Seinsmöglichkeiten aus.

Die Kunsthistorikerin Sabiene Autsch und die Künstlerin, Philosophin und Kunstpädagogin Sara Hörnak, die sich in einem von ihnen herausgegebenen Sammelband mit dem künstlerischen Handeln mit Material im 20. und 21. Jahrhundert und dessen ästhetischem und erfahrungsgeschichtlichem Gehalt auseinandersetzen, schreiben:

»Materialreste und Details lösen zugleich Fragen nach dem Zusammenhang aus, aus dem sie stammen und herausgelöst sind und eröffnen auf diese Weise Verbindungen zu historischen Wirklichkeiten und sozialen Wahrnehmungen. Insofern ließe sich auch von *Materialdispositiven* sprechen, die nicht nur künstlerisches Handeln, sondern auch den Betrachter in seinen ästhetischen Erfahrungen affizieren.« (Autsch/Hörnak 2017, S. 11, Hervorh. im Orig.)

Die Materialbegegnung in der Arbeit *Poisoned by men in need of some love* löst eine ästhetische Erfahrung aus, die eine gewisse Ambivalenz

der Objekte in den Vordergrund rückt, indem die toten Tiere durch ihre Nachbildung und durch ihre animierende Inszenierung einerseits eine lebendige Beziehung mit dem Raum und den Betrachter*innen eingehen, andererseits durch das verwendete Erde-Tierkot-Gemisch unser Blick auf ihre Geschichte kompliziert wird. Es handelt sich bei den Skulpturen um gebrechliche und unvollkommene Objekte, die jedoch durch die sie umspielenden Messingelemente in ihrer Wertigkeit gesteigert werden. Die nachgeformten Tierexponate scheinen wie wiederbelebt – vom Boden über die Wände bis hin zur Decke nisten sie sich im Ausstellungsraum ein. Das Moment der Verlebendigung der Skulpturen ist hierbei sehr vordergründig, weil der Künstler die Exponate in einer beeindruckenden Detailhaftigkeit nachformt und diese Objekte fast schon eine Umkehrung der Betrachtung vollziehen, indem sich die belebten Tierskulpturen wie lebendige Körper zeitweilig zu ›versammeln‹ scheinen und uns als Betrachtende adressieren und gewissermaßen zurück anblicken. Diese Materialqualität des Erde-Tierkot-Gemischs, welches Petrit Halilaj beim Nachformen der Tierexponate verwendet, lässt sich auch im Hinblick auf die erwähnten früheren Arbeiten von Petrit Halilaj an Fragen nach Heimat und der Konstruktion von nationaler Identität anknüpfen sowie an Fragen danach, wer über die Vergangenheit verfügt, über die nicht mehr gesprochen wird, und welche Lücken dadurch im Verständnis über die Nationengeschichte des ehemaligen Jugoslawiens entstehen.

Da alle Tiere aus dem gleichen Materialgemisch geformt sind und man sie nicht an ihrer Farbgebung, der Beschaffenheit ihres Gefieders, ihres Fells oder anderen Eigenschaften voneinander unterscheiden kann, werden sie zugleich auch zu stilisierten Wesen. Diese Monochromie aufgrund der sich durchziehenden Materialität hebt die physischen Unterschiede der Tiere zunehmend auf und setzt sie dabei in ihrer Wertigkeit gleich, wodurch ihre Qualität als Wiedergänger verstärkt wird und sie zu einer Art Kollektiv verbunden werden. Das dunkle Material erinnert an die düsteren unterirdischen Kellerräume, aus denen die Exponate hervorgeholt wurden, und auch der leicht modrige Geruch dieser Materialien im Ausstellungsraum kann eine*n als Rezipient*in mental in andere Kontexte verschieben. Gleichzeitig treten erst durch die Monochromie der Tiere ihre unterschiedlichen Besonderheiten zutage. Die fragil und brüchig wirkende Oberfläche bietet eine Vorstellung von Verletzlichkeit, und so will jede Skulptur umso genauer einer Betrachtung unterzogen werden.

Die Präsentation der Tierskulpturen im Zusammenspiel mit den minimalistischen Messingelementen schafft einen Ausstellungskontext, in dem die Tiere, wenn auch in einer anderen Form, wieder existieren können. Diese Gestaltung und der displayartige Einsatz der Messingelemente in der Bedeutungsdimension der erwähnten japanischen *kintsugi*-Technik als einer traditionellen Reparaturmethode

bringt insofern einen ›reparativen‹ Möglichkeitssinn ins Spiel, als die in der Sammlung hinter einer ›falschen‹ Wand weggeschlossenen und irreversibel beschädigten Exponate gewissermaßen in der Installation wieder ›befreit‹, zum Leben erweckt und in ihrer Brüchigkeit und Vulnerabilität wertgeschätzt werden. ›Reparativ‹ bedeutet in diesem Zusammenhang auch, aus einem Schockzustand herauszukommen und die Unaussprechbarkeiten der Zerstörungen zu durchbrechen. Darin sehe ich im Besonderen eine künstlerisch-politische Handlungsfähigkeit von Petrit Halilajs *Re-Visioning Histories* aufscheinen. Denn nachdem der Künstler eine prekäre Geschichte in der Videoarbeit *July 14th?* hervorgeholt hat, nimmt er mithilfe verschiedener Materialqualitäten in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ein poetisches Erinnern dieser Geschichte vor, das einen Sachverhalt wieder anders in die lebende Gegenwart wieder(-)holt, die Geschichte im Sinne eines *Re-Visioning* befragt und damit einen ›Möglichkeitssinn‹ aufmacht, der den Betrachtungshorizont erweitert.

So greift beispielsweise der Titel der Installation *Poisoned by men in need of some love* fast schon ein Mitfühlen mit den Akteur*innen innerhalb dieser Geschichte auf. »Von liebebedürftigen Männern vergiftet«⁴⁴ deutet nämlich zugleich auf eine prekäre Situation der Museumsmitarbeitenden hin, die sich innerhalb museumspolitischer Strukturen bewegen müssen, welche zugleich von nationalpolitischen Zerwürfnissen zwischen serbischer und kosovo-albanischer Bevölkerung im Zusammenhang des Bürgerkriegs im Kosovo geprägt sind. Hierfür lässt sich eine Situation während der Dokumentation der Begehung des verborgenen Sammlungsteils anführen, in der es zwischen einem Museumsangestellten und der Kameraperson zu einer kurzen Unterhaltung kommt:

Museumsmitarbeiter I: »I think you can close that cabinet. Close it, as seems this one will immigrate.«

Museumsmitarbeiter II: »This one?! This is going abroad, huh?«

K: »Yes!«

MM II: »Well, we wish him all the best! Will you take us abroad as well!?«

K: »Well, yes, if you climb inside the cabinet...«

44 Diese Übersetzung ist der zweisprachigen Saalbeschriftung der Ausstellung *terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn entnommen.
She, fully turning around, became

MM II: »Of course, we can remain in the cabinet, we wouldn't mind that at all, we are very used to being constrained. But I thought you might have a better proposal! Should I tie the knot?«

MM I: »Yes, you can tie it. That would be good, because otherwise it might open while it travels!«⁴⁵

Was sich in diesem Wortwechsel offenbart, ist nicht nur eine Absprache darüber, in welcher Form der Schrank abtransportiert werden soll. Wenn man die Sequenz im Sinne einer Spurensuche genauer betrachtet und versucht, die einzelnen Bedeutungsschichten zu ergründen, so kann die Scharfzüngigkeit, die ich in der gestellten Frage des Mitarbeiters heraushöre – ob auch sie, die Mitarbeitenden, mit ins Ausland genommen werden könnten –, dahingehend interpretiert werden, dass durch die Personifizierung des Schrankes und die guten Wünsche, die ihm beim Abtransport ins Ausland durch den Museumsmitarbeiter mitgeschickt werden (»Well, we wish him all the best!«⁴⁶), diesem Schrank ein anderer Objektstatus zuerkannt wird. Der beschädigte Schrank wird nun nicht mehr lediglich als (Abfall-)Objekt betrachtet, sondern erfüllt durch dessen Abtransport in Zukunft einen anderen Zweck und wird nicht bloß einem Verfall im Keller des Museums überlassen oder entsorgt. Vom funktionalen Möbel wird er nun zu einem wertvollen und sprechenden Objekt erhoben, das mit einer bestimmten Geschichte verbunden ist – der Zerstörung einer Sammlung. Diese Geschichte scheint durch den Abtransport einen neuen Ort zu erhalten und dadurch anders ernst genommen und nicht – wie im Falle des Museums des Kosovo – vergessen oder totgeschwiegen zu werden. Diese Wertzuschreibung nimmt eine Wendung und wird mit der eigenen Situation der Mitarbeitenden in Beziehung gebracht: »Will you take us abroad as well!?!« In dieser Frage und in der später folgenden zynischen Rückmeldung »[...] we can remain in the cabinet, we wouldn't mind that at all, we are very used to being constrained«⁴⁷ lässt sich eine Kritik an den eigenen einzwängenden Arbeits- oder gar Lebensumständen herauslesen und der Wunsch, dieser Situation zu entkommen. Für die Mitarbeitenden scheint es attraktiver, sich andernorts zu befinden, als in der gefesselten Situation vor Ort im Museum in Pristina zu sein. Da der Mitarbeiter in der Mehrzahl »wir« spricht, verweist er auf eine Situation, die sich auf einen Großteil der Mitarbeitenden beziehen soll. Somit bringt er einen unterdrückten Zustand zur Sprache, den mit ihm wohl auch andere Menschen (in der kosovarischen Gesellschaft) teilen mögen.

45 Transkription der untertitelten Kon- 46 Ebd.
versation in der Videoarbeit von Petrit 47 Ebd.
Halilaj, *July 14th?*, 2013.

Indem die Szene die gesellschaftliche Rolle und Handlungsspielräume einzelner Personen anspricht, lenkt sie die Aufmerksamkeit darauf, unter welchen Bedingungen diese Menschen leben und wie Mechanismen des Verbergens, Vernebelns, Verschweigens und Vergessens innerhalb der Gesellschaft im Kosovo wirken. Im Fall dieser Museumsgeschichte werden Menschen instrumentalisiert, handeln gemäß Anweisungen von Machthabenden, erfüllen unhinterfragt die ihnen aufgetragenen Aufgaben – so lässt die Museumsmitarbeiterin an anderer Stelle verlauten: »Yeah, it's a story in itself because the Americans gave us orders to renovate this area. Do you understand this? It was an order, and we had only two days for this... and then, we just...«⁴⁸ Derart greift der Titel *Poisoned by men in need of some love* diese verwobene Problematik auf, die sich in einer Beiläufigkeit in den Gesprächssequenzen auftut.

Einerseits schafft Petrit Halilaj mit der Installation materiell greifbare Anhaltspunkte des ruinösen Zustandes der einstigen Sammlung, nach welcher zuvor unterlassen wurde zu suchen und wodurch die Erinnerung an diese Geschichte und damit verbundene soziale und politische Umstände kümmerlich war. Zugleich imaginiert der Künstler mit der Installation einen Umgang mit den Überbleibseln von Geschichte. So nehme ich die Installation, die aus der Videoarbeit in den Raum ausbricht, sich darin schreibend erweitert, als eine wahr, die nicht im Zustand des Alptraums verharret, sondern mit den verwendeten Materialien eine poetische Weise der »Befreiung« der Tierexponate aus den Schränken und dem unterirdischen Lagerraum findet. Diese Transformation, die Petrit Halilaj hier vornimmt, verleiht den Tieren eine seltsame Lebendigkeit. Die regenerierten Überbleibsel haben insofern einen verändernden Effekt auf die Geschichte, als die Geschichte ein aktivierendes und nicht verschließendes Moment bekommt. Der Aspekt des »reparativen« Möglichkeitssinns meint hier im Sinne Bests nicht eine Wiedergutmachung eines erlittenen Schadens, welche auch nicht erreichbar wäre, sondern umkreist die Frage der Verfügbarkeit von Geschichte, also die Frage, wer oder was über die Geschichte und auf welche Weise verfügen kann, welche Umstände und auch Konsequenzen damit verbunden sind. Es ist hier die sich zu eigen gemachte Geste, die Petrit Halilaj mit dem Nachformen der Tiere herstellt und die wie ein manifestiertes, kontrafaktisch⁴⁹ erzähltes Gedankenexperiment wirkt, das

48 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013.

49 Der Begriff des »Kontrafaktischen« wurde jüngst im Kontext erinnerungskultureller Fragestellungen verwendet und beschreibt Funktionen alternativer historischer Narrative. Vgl. hierzu die

Ausführungen zu »counter/actual« bzw. »counter(f)actual« in *Liberating Histories* (Norton/Donnelly 2019, S. 13, 177–178, 192) oder auch den Sammelband *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur* (Nicolosi/Obermayr/Weller 2019).

eine alternative Betrachtung von Geschichte möglich macht. Damit vollzieht die Arbeit eine Gratwanderung, »it walks [...] between memory and actuality, the ingenuous and the fictive, the infinitely personal and the commonly shared experiences of all of us who inevitably know what it is to have our innocence, and yet keep marveling at the magic still left in the world« (Filipovic 2013, S. 79). Die Arbeit stellt insofern eine »reparative« Reaktion auf ein Verschwindenlassen einer Sammlung dar, als sie durch ihre »wieder(-)holende« Hervorbringung neuer, nahezu gespenstischer Tierskulpturen eine Transformation der irreversibel beschädigten Tierpräparate vornimmt, aber auch eine Umschreibung ihrer traditionellen Inszenierungsweisen schafft. Sie stellt einen Versuch dar, etwas Gegebenes in etwas anderes zu übersetzen und sich dabei an *Re-Visioning Histories* zu beteiligen. Dabei nimmt die Installation *Poisoned by men in need of some love* die Dynamik einer Umwertung an, in die die Betrachtenden eingebunden werden, indem sie durch die raumgreifende Installierung der einzelnen Elemente aufgefordert sind, sich die Dinge aus verschiedenen Perspektiven immer wieder in neuen Konstellationen zu erschließen. Petrit Halilajs Arbeiten können damit als ein Arbeiten am Sammlungsarchiv, dessen Vergangenheit und somit an der Geschichte verstanden werden. Die aufwühlende Begegnung des Künstlers mit den Beteiligten einer institutionell inadäquaten Aufbewahrungspraxis, die in *July 14th?* dokumentiert wird, wird in *Poisoned by men in need of some love* bearbeitet und dabei eine Möglichkeit eröffnet, sie im »wieder(-)holenden« Erinnern gemeinsam mit den Betrachter*innen zu bezeugen und sich dadurch dieser prekären Geschichte kraftvoll im Sinne der *Re-Visioning Histories* anzunehmen. Die Arbeiten sind konstitutiv für eine Politik der spurenbezogenen Hervorbringung, die eine materiale Form der Unruhe annimmt, welche sich gegen ein Verblässen von Erinnerungen an eine unterdrückte und prekäre Vergangenheit auflehnt.

VERWICKLUNGEN *MIT*
KÜNSTLERISCHEN
PRAKTIKEN SOWIE
THEORETISCHEN
KONZEPTEN ZUR
VERSCHIEBUNG VON
GESCHICHTE(N) –
EIN RESÜMEE

Die vorangehenden Kapitel haben anhand der Entwicklung eines tiefgehenden Verständnisses der künstlerischen Arbeiten *View from Above* (2017) sowie *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* (2017) von Hiwa K und *Poisoned by men in need of some love* (2013) sowie *July 14th?* (2013) von Petrit Halilaj künstlerische Herangehensweisen an Geschichte(n) in den Vordergrund gestellt, um zu deren Diskursivierung beizutragen. Meine Auseinandersetzung beteiligt sich dabei an einer verantwortungsbewussten und differenzierten Kontextualisierung und Bearbeitung von bis in die Gegenwart anhaltenden prekären und unterdrückten Geschichten, die in den künstlerischen Arbeiten zum Thema werden. Darüber hinaus trägt diese Arbeit zu neuer Theoriebildung einer kritisch erweiterten, kulturwissenschaftlich orientierten Kunstwissenschaft bei, indem sie die politischen Dimensionen eines multiperspektivischen Geschichtsverständnisses ernst nimmt.

Meine Untersuchung fokussierte in den künstlerischen Arbeiten die verschiebenden Momente innerhalb historischer Repräsentation, die hergestellten Beziehungen zwischen Geschichte, Erzählung und Fiktion sowie die Sichtbarmachung einer Verbundenheit zwischen Makro- und Mikrogeschichte. In den vorangehenden Kapiteln kreiste ich um die zentrale Frage, wie zeitgenössische künstlerische Praktiken wie diejenigen von Hiwa K und Petrit Halilaj als Teil eines dekonstruktiven Geschichtsdiskurses und seiner erinnerungspolitischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Weiterentwicklung begriffen werden können und wie wir als Rezipient*innen dieser Arbeiten zu mehr Erkenntnissen über Geschichtsbildungsprozesse gelangen können. In diesem Sinn ging es mir darum, *mit* künstlerischen Arbeiten die Problemlagen bestimmter Geschichte(n) zu extrahieren und zu beleuchten, inwiefern bestehende Argumente der Geschichtsschreibung durch die künstlerischen Arbeiten hinterfragt, in einem anderen Licht betrachtet und durch andere Narrative erweitert werden. Konkret ging es mir um eine Fokussierung der Möglichkeiten einer künstlerischen Verschiebung von Geschichtsnarrativen, die mit kriegsbedingter Gewalt, Zerstörung, Flucht und Verdrängung in der jüngeren Zeit in Verbindung stehen, sowie darum, zu untersuchen, welche geschichtsbildende Kraft in den Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj durch ihre ästhetischen Praktiken zum Tragen kommt, aber auch darüber hinaus darum, mich an deren *Re-Visioning Histories* in einem kritisch erweiternden Sinn zu beteiligen.

Das *close reading*, als Verfahren der *nahsichtigen Lektüre*, diente mir in der analytischen ›Lesearbeit‹ als Möglichkeit, eine Interaktion zwischen audio-visuellen und räumlich-situativen Aspekten sowie gesellschaftlich-historischen und theoretisch-konzeptuellen Kontexten der künstlerischen Arbeiten herzustellen, um so – unter den Bedingungen meiner Annäherungen – sowohl den künstlerischen Arbeiten als auch den von ihnen thematisierten Gegenständen mit Umsicht zu

begegnen. Durch die Methode des *close readings* war es möglich, diese Arbeiten einerseits in ihren spezifischen Kontextfeldern zu ›lesen‹, andererseits ihre erweiterte Wirkung auf Fragen im Umgang mit Geschichtsbildung sowie auf Fragen der Haltung gegenüber zeithistorischen und geopolitischen Problemfeldern herauszuarbeiten. Mit dieser methodischen und erkenntnistheoretischen Arbeit, die ihren Gegenstand nicht als gegeben annimmt, sondern ihn im Dialog mit den künstlerischen Arbeiten, den darin adressierten Geschichtskontexten sowie weiteren hinzugezogenen Stimmen aus der Theorie mit herstellt, habe ich wesentliche Erkenntnisse zutage führen können, welche ich hier, bezogen auf die Arbeiten der beiden Künstler Hiwa K und Petrit Halilaj, folgendermaßen kurz umreißen möchte, bevor ich sie in den folgenden Teilkapiteln im Detail ausführe:

In meiner Auseinandersetzung mit Hiwa Ks Videoinstallation *View from Above* arbeitete ich heraus, dass die Art und Weise, wie hierin kriegsbedingte Fluchterfahrung und daran anschließende Asylaufnahmeverfahren in Europa thematisiert werden, einerseits daran mitwirken, vorherrschende, politisch-strukturell vereinheitlichende Fixierungsverhältnisse europäischer Asylpolitik aufzudecken, andererseits ihre dominierenden Mechanismen zu unterwandern. Des Weiteren zeigte meine Analyse, die mit einer Betrachtung der Videoinstallation *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* verflochten war, dass diese beiden künstlerischen Arbeiten einen dekonstruierenden Effekt auf bestehende Formatierungen und Beharrlichkeiten von Betrachtungsweisen auf Krieg, fluchtbedingte Migration und Asyl haben. *View from Above* leistet dies mit dem Konzept der doppelt ›entliehenen‹ Erinnerung und bringt damit ›Unsichtbares‹ bzw. ›Unsagbares‹ innerhalb unterdrückter Geschichte zum Vorschein. Angetroffene Problematiken geht die Arbeit daran, indem sie eine ›anachronische‹ *Intervention* leistet. Als zentrales Mittel dient ihr dazu die Verflechtung einer subjektiven Erzählung der geflohenen Person ›M‹ mit einem kollektiv geteilten Bild von Krieg, das über die Verwendung des Trümmermodells der Stadt Kassel, die im Zweiten Weltkrieg massiv zerstört wurde, aufgerufen wird. Das ›migrantische‹ Wissen, welches in beiden Arbeiten zugänglich gemacht wird, stellt eine wesentliche Voraussetzung dar, um festgeschriebene Narrative aufzubrechen und ihnen gegenüber im Sinne eines *Re-Visioning Histories* eine historisch-imaginäre Perspektive zu verleihen, die einen ›empathischen‹ *Möglichkeitssinn* von Geschichte entwirft.

Meine Beschäftigung mit Petrit Halilajs 3-Kanal-Videoinstallation *July 14th?* zeigte auf, dass das Zutagefördern der prekären Geschichte einer verbannten Sammlung des Museums des Kosovo und ihrer durch die unsachgemäße Lagerung zerstörten Exponate die Brüchigkeit von Erinnerungsbildung sichtbar macht, die Werkzeuge der Produktion von sozial verinnerlichtem Wissen aufdeckt und darin kritische Impulse zur Erweiterung und Umarbeitung dominanter

Erzählungen einwebt. Des Weiteren legte ich durch meine Analyse der wiedergängerischen, teils unheimlich wirkenden Tierskulpturen in der Installation *Poisoned by men in need of some love* sowie der insistierenden Zooms auf die zerstörten Exponate im unterirdischen Versteck der Sammlung in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* dar, dass beide künstlerischen Arbeiten durch ihre Ermöglichung eines Gesprächs mit der Vergangenheit einen Raum für Zeug*innenschaft öffnen sowie eine Reflexionsbasis für eine zugänglich gemachte, prekäre Geschichte herstellen. Ich ging darauf ein, dass beide künstlerischen Arbeiten mit dem Motiv der ›falschen‹ Wand operieren und damit das ›(Un-)Eigentliche‹ von Geschichte adressieren. Hierbei dient der Aspekt des ›wieder(-)holenden‹ *Erinnerns* den Arbeiten dazu, die Unabschließbarkeit von Geschichte zu verlautbaren und ihre Bearbeitungsbedürftigkeit anzugehen. Neben der ›falschen‹ Wand stellt die *Heimsuchung* (vgl. Gordon 2008) eine Figur dar, die in *Poisoned by men in need of some love* über die nachgeformten Tierskulpturen eine vernachlässigte Geschichte befreit. Die wiedergängerischen Tierskulpturen stellen einen wesentlichen Bestandteil dar, um eine geschichtlich bedingte Problemlage aufzubrechen, dem Unterdrückten der Geschichte einen Echoraum zu geben und im Sinne eines *Re-Visioning Histories* eine historisch-imaginäre Perspektive aufzumachen, die einen ›*reparativen*‹ *Möglichkeitssinn* von Geschichte entwickelt.

Im Folgenden möchte ich, bezogen auf die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj, die Erkenntnisse, die ich im Zuge meiner Verwicklungen *mit* künstlerischen Praktiken und theoretischen Konzepten zur Verschiebung von Geschichte(n) auf dem Weg der Analyse gewonnen habe, resümieren.

HIWA K – AUDIO-VISUELLE ÜBERLAGERUNGEN VON DISTINKTEN GESCHICHTSKONTEXTEN

Die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K macht deutlich, wie das historische Trümmermodell der Stadt Kassel, das die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs in einem Objekt manifest macht, zu einem Medium der Erinnerung wird. Hiwa K findet in der Bildlichkeit der Trümmerlandschaft einen visuellen Bezugspunkt für seine Arbeit, den er für einen Suchprozess innerhalb kriegsbedingter Erinnerungen ›entleiht‹. Der Künstler unternimmt damit einen Transfer dieser Bildlichkeit auf den Kontext einer jüngeren Kriegssituation in Kurdistan/Nordirak in den 2000er Jahren. Meine Analyse zeichnet nach, dass das visuelle Beispielgeben einer Trümmerlandschaft als komplexe semantische Raumsituation fungiert, um darin eine andere, individuelle Geschichte im Zusammenhang der Flucht von Person ›M‹ aus Kurdistan/

Nordirak zu entfalten, welche als akustisch vernehmbare Narration in die Videoinstallation eingebettet ist. Ein anderes ›Entleihen‹ vollzieht der Künstler auf ebendieser akustischen Ebene, indem er Person ›M‹ eine falsche Identität annehmen lässt – die Identität einer Person, die durch ihre Herkunft aus einer ›unsicheren‹ Kriegszone größere Chancen für ein politisches Asyl in Europa hat. Die künstlerische Arbeit in ihrer Verflechtung zweier unterschiedlicher Kontexte zielt – so meine Erkenntnis – auf eine transhistorische und translokale Vernehmbarkeit von gewalt- und leidvollen (Geschichts-)Erfahrungen im Zusammenhang von Krieg. Die Fiktionalisierung der akustischen Erzählung versucht hierbei eine realpolitische Taktik im Umgang mit einem traumatisierenden Problem im Zusammenhang von aktuellen Asylverfahren zu finden. So wird über meine Analyse ersichtlich, dass die asylpolitische Realität in der künstlerischen Arbeit – trotz einer fiktiven Anlage und auch wenn sie nicht als solche gleichzeitig visuell im Video repräsentiert ist – dezidiert als Problem angelegt ist.

Meine historisch angeknüpfte Lesart von *View from Above*, welche die technische Entwicklung der Luftaufklärungskamera und die mediale Verbreitung von Luftbildern in den beiden Weltkriegen nachzeichnet sowie beschreibt, wie diese neue Blickweise die Repräsentation von Krieg dominierte und ihn zum Anschauungsraum werden ließ, zeigt, dass von Hiwa K durch die Querschaltung des visuellen und akustischen Narrativs der Blick ›von oben‹ als vermeintlich unschuldiger, neutraler Blick dekonstruiert wird. Die künstlerische Arbeit demonstriert und kritisiert zugleich, dass die Draufsicht mit einer Herrschaft bzw. im Falle der europäischen Asylverfahren mit einer Entscheidungsmacht über individuelle Asylanträge auf Grundlage eines in ›sichere‹ und ›unsichere‹ Zonen eingeteilten Kriegsraums verknüpft ist. So zeige ich in meiner Analyse auf, dass sich die in *View from Above* erzählende Person ›M‹ die Logik der vermeintlich restlosen Überblickbarkeit eines Kriegsraums von innen heraus zunutze macht, sie sich mimikryhaft aneignet und so deren pseudo-objektiven Standpunkt unterminiert. Es ist eine Tarnung, die Person ›M‹ in dieser Geschichte vornimmt, sich in ein bestehendes Narrativ von vermeintlichen Kategorien einwebt, um innerhalb geltender, machtvoller Narrative unterzutauchen und sich dadurch dem urteilenden Blick eines mit Macht ausgestatteten Gegenübers zu entziehen. Für die Rezipient*innen der Videoarbeit wird erkennbar, wie die Geschichte von ›M‹ mit der Vorstellung bricht, dass ein solches abstrahiertes Zonen-Denken eine gesamthafte Erfassung eines individuellen Schicksals übernehmen könnte; dabei legt die Arbeit die vorherrschenden asylopolitischen Machtstrukturen Europas offen.

Hiwa Ks künstlerisches Konzept, das im Zusammenbringen und Überlagern von zwei historisch und lokal unterschiedlichen Kontexten in die Formatierungen und Beharrlichkeiten von

Betrachtungsweisen auf Krieg, fluchtbedingte Migration und Asyl eingreift, bezeichne ich als ›*anachronische*‹ *Intervention*. Denn diese vom Künstler in die Thematik asylpolitischer Ausgrenzungspraxis eingeführte andersartige Politik von Zeitlichkeit, die sich einer Anachronie (vgl. Rancière 2015; Kernbauer 2015) verschreibt, artikuliert eine Möglichkeit, einerseits eine historische Vergangenheit, andererseits eine Aktualität zu bewohnen, dabei Zugriffslinien zwischen den Zeiten bereitzustellen sowie narrative Ordnungen zu stören. Die Arbeit macht sich die im kollektiven Gedächtnis vorhandenen Bilder des ruinenhaften Kassel zunutze, um sie mit einer aktuellen Kriegserfahrung in Kurdistan/Nordirak zu verflechten und auf ihre Aktualisierbarkeit und Brisanz im Zusammenhang mit dem europäischen Asylregime zu prüfen. Die ›*anachronische*‹ *Intervention*, wie sie von Hiwa K vorgenommen wird, verstehe ich als eine Möglichkeit zum Entwerfen und Ausagieren eines alternativen Geschichtsverlaufs, der transhistorisch und translokal wirksam wird.

Im Verlauf meiner Auseinandersetzung habe ich auf den kritischen Punkt hingewiesen, dass in *View from Above* eine teils unvereinbar wirkende Verbindung von Geschichten vollzogen wird und Zeitstränge und Räume in der Suchformel des Trümmermodells von Kassel eine Verflechtung erfahren, wodurch der Künstler eine ›geteilte‹ Geschichte adressiert. So kommt die visuell ›entliehene‹ Erinnerung zum Einsatz, um ungehörten Erfahrungen im Zusammenhang von aktuellen asylpolitischen Verfahren Gehör zu verschaffen und ihnen einen Raum zur Artikulation zu geben. Die Arbeit breitet also nicht nur eine persönliche Geschichte aus, sondern verdeutlicht auch die grundsätzliche Notwendigkeit, Geschichte(n) subjektiv zu erzählen. Des Weiteren entsteht in *View from Above* erst mit der narrativen Dimension der Tonebene eine Sensibilität für die Standortgebundenheit eines bestimmten historischen Subjekts, das innerhalb eines hegemonialen, monoperspektivischen Meisternarrativs nicht vorkommt. Damit akzentuiert die Arbeit Subjektivität als Faktor für geschichtliche Erkenntnis und als Notwendigkeit, Geschichte(n) mitzubestimmen. Somit gelangte ich zur Erkenntnis, dass das Geschichtsverständnis, an das sich die Arbeit *View from Above* anschließen lässt, das Augenmerk auf beiderlei Perspektiven legt: einerseits wie Subjekte durch Geschichte geformt werden, andererseits wie Geschichte durch Subjekte Form annimmt.

Der subjektorientierte Zugang der Arbeit *View from Above* legt aus einer migrantischen Perspektive dar, wie Asylverfahren erlebt werden und so ein zuvor zu wenig sichtbares Wissen gesellschaftlich zugänglich machen. Gemeinsam mit meiner kursorischen Betrachtung der Videoarbeit *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, in der Hiwa K seine persönliche Fluchterfahrung teilt, wird ersichtlich, dass beide Arbeiten eine als allgemeingültig geglaubte, westliche Wissensproduktion, welche die Geschichtsschreibung nach wie vor durch dominante

Sichtweisen, Ausschlüsse, Marginalisierungen und Ignoranz bestimmt, durchkreuzen. Das Wissen, das durch die Arbeiten eingebracht wird und zur Veränderung westlicher, geschichtsbildender Selbst- und Fremdwahrnehmung beitragen möchte, bezeichne ich als ›migrantisches‹ Wissen (vgl. Westermann 2019). Durch die »Mit-Teilung« (Stoellger 2010, S. 55) ihrer Geschichten lösen die Figuren der künstlerischen Arbeiten intensive Denkprozesse aus und stellen eine »Verbindung der Nicht-Verbindung« (ebd., S. 54) zu den Erfahrungen der Rezipient*innen her. Diese Verbindung verstehe ich zugleich als ein Band, das Rezipient*innen in die Rolle einer Zeug*innenschaft versetzt und durch die präsentierte andere Form der Vernehmbarkeit von erzwungener Migration eine fortdauernde Unruhe stiftet sowie dazu aufruft, das hegemoniale Geschichtsdenken sowie dessen Wissensordnungen kritisch zu reflektieren, hierzu eine politische Stellung zu beziehen und – gemäß dem Konzept des *Postmigrantischen* (vgl. Yildiz 2016, 2018) – Migrationsgeschichte anders zu schreiben.

View from Above steht für eine künstlerische Praxis ein, die das Erzählen von Welterfahrungen an der Schnittstelle zwischen einem Subjekt und einer Gemeinschaft starkmacht. Hierbei werden die Stimme und das Hören zu bedeutsamen Wahrnehmungskategorien und zum Träger von Identität und Authentizität einer singulären Geschichte. Die Arbeit schafft durch die Verflechtung der Fluchtgeschichte mit der Geschichte der Zerstörungen Kassels im Zweiten Weltkrieg einen stark affektiven Zugang, der an die Empathie der Rezipient*innen appelliert und sie gleichzeitig dazu veranlasst, das Thematisierte auf die eigenen Verhältnisse zu beziehen – sei es beispielsweise aus der unterschiedlichen Sicht von Rezipient*innen mit persönlichem Bezug zu Krieg oder z. B. aus der Perspektive einer Zeitgenoss*innenschaft, welche die aktuellen gesellschaftlichen Diskussionen zu Themen von Flucht und Asyl reflektiert. Person ›M‹ stellt zwar eine fiktive Person dar, doch die Wirkung der künstlerischen Arbeit hängt nicht von deren dokumentarischer Faktizität ab. Die politische Relevanz einer Arbeit wie *View from Above* entfaltet sich gerade dadurch, dass sie das Vorstellungsvermögen von uns Rezipient*innen anspricht, dass sie also das Möglichsein einer solchen Figur denkbar werden lässt – eine Figur, welche den realen, politisch-historischen Gegebenheiten einen ›empathischen‹ *Möglichkeitssinn* (vgl. Schmetkamp 2018; Leeb 2009) gibt. Das Sich-Hineinversetzen in die narrativ vergegenwärtigte Geschichte einer*s Anderen verändert (vgl. »Veränderung«, Adorf 2010) die eigene Perspektive und trägt eine ethische Dimension in sich. In meiner Interpretation von Hiwa Ks Arbeiten weise ich darauf hin, dass ich diese ethische Dimension der Empathie als Möglichkeit zu historiografischer Arbeit nicht mit einer Position der Überidentifikation verwechselt wissen möchte, sondern dass ich eher einem Konzept der ›empathischen Verunsicherung« (vgl. Bennett 2005, S. 8) nahezukommen suche. Damit

sehe ich in der Arbeit eine Erfahrung beschrieben, für jemand anderen zu fühlen, sich jedoch gleichzeitig einer Unterscheidung zwischen den eigenen Wahrnehmungen und der tatsächlichen Erfahrung des*r Anderen bewusst zu werden. Es handelt sich dabei um ein Affiziert-Sein bei gleichzeitig kritischem Bewusstsein für die Unerreichbarkeit des tatsächlich mit der Erfahrung verbundenen Gefühls.

Bezogen auf den Aspekt *Re-Visioning Histories* stellte sich durch meine Beschäftigung heraus, dass die konkurrierende, historisch-imaginäre Perspektive, welche in einer Erzählung wie von Person »M« in *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* als eine mögliche Wirklichkeit entworfen wird, einen Raum des Transfers herstellt, der historisch-chronologische sowie räumlich-unbewegliche Gewohnheiten der Wahrnehmung durchkreuzt, sie in einen Moment der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen versetzt und dabei die Konstitution von Gegenwart und Vergangenheit befragt. Aktuelle Asylpolitik und ihre globalpolitischen Implikationen kommen in der Arbeit mit mikropolitischen Aspekten von individueller, kriegsbedingter Fluchterfahrung zusammen, und derart interveniert die Videoarbeit zum einen in eine dominante Betrachtungsweise aktueller Darstellungen von Krieg und fluchtbedingter Migration, zum anderen dekonstruiert sie systemische asylpolitische Ausgrenzungspraktiken, die in europäischen Ländern wirksam sind. Eine solche Bewegung, die *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* vollziehen, bezeichne ich als *Re-Visioning Histories*. Folgende Erkenntnisse der von Hiwa Ks künstlerischen Arbeiten vorgenommenen Verschiebungen von Geschichte(n) lassen sich zusammenfassend festhalten: Von einem abstrahiert-entfernten Bild von Lebensumständen von Menschen (im Krieg) wird die Aufmerksamkeit zu einem konkreten Menschen und seinen Lebensumständen gelenkt; anstatt einer undefinierten Gruppe (von Kriegsgezeichneten) wird ein einzelnes Individuum vorgestellt; ein monokausales Erklärungsmodell wird in einem multikausalen Narrativ aufgefächert; eine vereinfachende Verallgemeinerungsperspektive weicht einer deskriptiv-verortenden Einzelperspektive im Sinne einer Subjektivität der Geschichte. Aus diesen Erkenntnissen leite ich ab, dass es den Arbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* folglich um eine ganz konkrete Beeinflussung, gar Überschreibung herrschender Narrative geht und diese damit zu *Re-Visioning Histories* beitragen.

PETRIT HALILAJ – IMAGINATION VON GESCHICHTE(N) ÜBER DAS BEREITS VERSTÄNDLICHE HINAUS

Petrit Halilajs Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* arbeitet mit dem Schlüsselmotiv der ›falschen‹ Wand und macht in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* sichtbar, dass die Öffnung der ›falschen‹ Wand im unterirdischen Kellerverschlag des Museums des Kosovo, welche der Künstler mit Mitarbeiter*innen des Museums nach mehrjährigen Bemühungen vornehmen konnte, nicht nur die versteckt gehaltenen und durch unsachgemäße Lagerung zerstörten naturhistorischen Exponate ans Tageslicht holt. Vielmehr deckt sie auch den problematischen Umgang der Institution mit diesem Kapitel seiner Museumsgeschichte auf. Dieser hängt zugleich mit den Verdrängungsmechanismen des langjährigen albanisch-serbischen Konflikts und des Kosovokriegs 1998/99 zusammen. *July 14th?* verschiebt die Vorstellung dessen, was als das ›Eigentliche‹ der Geschichte gilt, indem sie über das Auffinden der zerstörten Exponate auf weitere Geschichten stößt – konkret solche, die die komplexen traumatischen Geronnenheiten des Unbewussten in der Gesellschaft Kosovos widerspiegeln. Die ›Eigentlichkeit‹ von Geschichte wird somit gewissermaßen zu einer ›Uneigentlichkeit‹, weil sich ein ›Eigentliches‹ nicht immer so eindeutig bestimmen lässt. Dies wird medial durch die filmische Anlage der Arbeit mittels der Verwendung einer Handkamera unterstützt. In diesem Zusammenhang steht die unruhige, bewegte und damit vielfach instabile und unscharfe Bildästhetik der Kamera einerseits mit einem Authentifizierungseffekt in Verbindung, welcher die abgebildete Situation an eine tatsächlich stattgefundene Realität anknüpft. Andererseits dient der destabilisierende Effekt im Einsatz der Kamera einer medialen Verstärkung von zur Sprache gebrachten (in-)stabilen und (un-)scharfen Verhältnissen von Erinnerung. Weil Erinnerung, wie die 3-Kanal-Videoinstallation deutlich zum Ausdruck bringt, von ›wackeligen‹ Momenten geprägt ist, gibt sie Geschichte als ein fragiles und unsicheres Gebilde zu erkennen.

Ausgehend von der Eingangsgeste der Ausstellung in der Bundeskunsthalle Bonn, die ebenfalls durch eine zusätzlich eingebaute, ›falsche‹ Wand charakterisiert war und in die Installation *Poisoned by men in need of some love* hineinführte, zeigt meine Untersuchung die hervorgerufene Irritation dieser räumlichen Zäsur auf, welche die Rezipient*innen mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit in die Installation eintreten ließ und von ihnen ein Bewusstwerden ihrer körperlichen Involvierung in das Geschehen der Ausstellung abverlangt. Diesen Akzent auf das Betreten der Ausstellung habe ich mit einer Lesart von Erinnerung in Verbindung gebracht, welche die Erinnerung als etwas ›Betretbares‹ (vgl. Bal 1999b, S. x) zu verstehen

gibt, das sowohl individuelle als auch gemeinschaftlich geteilte Aspekte in Überlappung bringt. Meine weiterführende Betrachtung differenziert, dass die eingebaute ›falsche‹ Wand in der Ausstellung einerseits ein repetitives Moment darstellt, dass Petrit Halilaj das Motiv der ›falschen‹ Wand andererseits nicht als ein direktes Zitat verwendet, sondern der Wand in ihrer Darstellungsform als museale Ausstellungsarchitektur aus Pressspanholz eine verschiebende Funktion zukommen lässt. Dieses (Er-)Öffnungsmotiv wird als ein sich ›wiederholendes‹ Element in der Ausstellung eingesetzt, um damit eine Geschichte der Verdrängung ›wieder zu holen‹ und den Rezipient*innen eine Beschäftigung mit den gesellschaftspolitischen Bedingungen der Vergangenheit im Kosovo zu ermöglichen. Diesen Transformationsprozess bezeichne ich als ›wieder(-)holendes‹ *Erinnern* und konzeptualisiere ihn insbesondere im Dialog mit Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* (vgl. Benjamin 1991c, S. 400–401), aber auch mit weiteren theoretischen Reflexionen zur Wiederholung (vgl. Agamben 1996; von Bismarck 2005). Bezogen auf den Aspekt der Museumspolitik leite ich daraus ab, dass die ›Wieder(-)holung‹ die Rezipient*innen in eine Zwischenzone zwischen dem Museum in Pristina und dem Museum in Bonn befördert. So intensivieren diese Momente der ›wieder(-)holenden‹ Verschiebung die Rezeption der jeweils anderen musealen Wände und führen den Konstruktionscharakter musealer Erinnerungs- und Aufbewahrungsinstitutionen vor Augen.

Am Beispiel der Präsentationsform des Dioramas, das als Medium der Zurschaustellung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in musealen Zusammenhängen Verwendung findet, wird ersichtlich, dass Museen durch ihre Sammlungsmodalitäten und Ordnungsweisen maßgeblich an der Strukturierung und (Fest-)Schreibung von Geschichte mitwirken. Durch historische Abbildungen aus dem Museum des Kosovo mache ich darüber hinaus darauf aufmerksam, dass die Dioramen und anderweitige Ausstellungsdisplays wie Vitrinen die ›eigene‹ Heimat und deren Flora und Fauna ins Visier holen und hinter einer Scheibe Naturvorkommnisse inszenieren, die als Lehrstücke der heimischen Umgebung verstanden werden wollen. Mit dieser Präsentationsform, bei der die Unterbringung der Exponate in der Tradition eines historisch gewachsenen Dispositivs des Zeigens bzw. der Zurschaustellung erfolgt, bricht Petrit Halilaj in seiner Installation *Poisoned by men in need of some love*. So findet man hier eine Dekonstruktion der eintrainierten Sehgewohnheiten vor, wenn der Künstler die nachgeformten Tierskulpturen in der Installation nicht in ›dioramischer‹ Ästhetik mit einer landschaftlichen Umgebung des Habitats zeigt, sondern sie aus diesem Displaysetting ausbrechen und die komplette Ausstellungsräumlichkeit vom Boden bis zur Decke belagern lässt. Die Art der ›Wieder(-)holung‹, wie sie die Installation mit den Tierskulpturen vornimmt, deute ich als künstlerischen Vorschlag für

neue Artefakte, die als poetische Transfigurationen eine differente Sicht gegenüber einer unannehmbaren Wirklichkeit im Zusammenhang von zerstörerischen Vorgängen in der Geschichte entwickeln. Dabei erscheinen die aus dem Erde-Tierkot-Gemisch produzierten Skulpturen in der ›wieder(-)holenden‹ Geste nicht in Verdoppelung, sondern in einer Funktion mimetischer Wiedergänger.

Meine Untersuchung zeigt, dass sowohl den Tierskulpturen in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ein Moment des Unheimlichen anhaftet als auch den zerstörten Tierexponaten durch ihre Inaugenscheinnahme mit insistierenden Zooms in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?*. Dieses Moment hat etwas mit der mehrfachen Durchschreitung der Achse zwischen lebend und tot zu tun. So lege ich die nachgeformten Tierskulpturen als *Heimsuchungen* (vgl. Gordon 2008) aus, weil sie Anrufungen einer nachwirkenden prekären Geschichte darstellen. Die Installation bringt durch die vermeintliche Wiederkehr der Tierexponate als nachgeformte Skulpturen eine Unruhe hervor und adressiert so das geschichtlich Unabgeschlossene. Sie tritt mit der Vergangenheit in ein Gespräch und trotzt durch die Nachformungen der Tierexponate der Politik der Zerstörung, die in der naturhistorischen Sammlung gewütet hat. Die Installation stimmt sich so auf das in der Geschichte Verlorengegangene ein, das immer noch als Echo und Raunen vorhanden ist und einer Bearbeitung bedarf.

Durch die eingehende Beschäftigung mit dem Akt der Öffnung der ›falschen‹ Wand in *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* bin ich auf einen weiteren Aspekt der ›Wieder(-)holung‹ gestoßen: die kulturhistorische Codierung des Moments der Enthüllung einer versteckt gehaltenen Geschichte, wie man sie etwa in der christlich-allegorischen Geschichte der Graböffnung, im Kontext der Archäologie bei der erstmaligen Öffnung der ägyptischen Grabkammer von Tutanchamun oder im Zusammenhang der Nachkriegszeit bei der Bergung von Raubkunst aus den Depots der Nationalsozialist*innen wiederfindet und die zu einer Verfestigung einer Ikonografie der Öffnung bzw. eines Enthüllungstopos beiträgt. Sowohl die Geste des Öffnens als auch des Schließens lese ich als Sinnbild des Prozesses der Erinnerungsarbeit und erachte dieses Motiv als hauptsächlich daran beteiligt, die Mechanismen der Vertuschung von (Museums-)Geschichte zutage treten zu lassen und auf einer allgemeinen Ebene die gesellschaftlich erschwerten Umgangsweisen mit traumatisierenden Erinnerungen im Nachkriegs-Kosovo übertragbar zu machen.

Meine Auseinandersetzung mit der Geschichte des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo zeigt, dass die Institution von Mechanismen des Ein- und Ausschlusses geprägt ist, welche die politische Situation des Landes widerspiegeln. In der Zeit kurz nach Kriegsende gab es eine offensichtlich (museums-)politisch motivierte Anweisung, sich der naturhistorischen Sammlung zu entledigen

und im Rahmen von Ausstellungen nicht mehr die Diversität botanischer und zoologischer Arten dieser biogeographischen Region zu präsentieren und somit über die Flora, Fauna und Lebensumgebung schützenswerter Tiere und Pflanzen zu informieren. Vielmehr war nach Kriegsende eine Museumspolitik zentral, die sich durch die Präsentation von ethnographischen Exponaten stärker an einem sich wieder formierenden Nationenverständnis der Republik Kosovo orientierte. Den Fokus der neuen Ausstellung auf die Präsentation traditioneller albanischer Artefakte lese ich als eine Fortführung der langjährigen Verteidigung der albanischen Identität gegenüber der serbischen Überlegenheit über die ehemalige Provinz Kosovo und deute sie als Ausdruck einer Weiterführung ethnischer Differenzbildung, die sich auch seit Ende des Kosovokriegs fortsetzt. Die Arbeiten von Petrit Halilaj verstehe ich in diesem Kontext als einen Beitrag zur Sichtbarmachung dessen, wie das Museum des Kosovo durch seine Ausstellungstätigkeit zu kultureller Differenzbildung von geopolitischen Räumen beiträgt, wie seine Exponatauswahl an Naturalisierungen mitwirkt und mit politisch-ideellen Motiven verknüpft ist.

Petrit Halilajs Arbeiten zeigen am Beispiel des zerstörten naturhistorischen Sammlungsbestands des Museums des Kosovo, dass die Folgen der komplexen ethnischen Problematiken in der jüngeren Geschichte des Kosovo fortwirken. Im Dialog mit dem Konzept der *Liberalizing Histories* (vgl. Norton/Donnelly 2019) verstehe ich künstlerische Arbeiten wie *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* als Vorschläge, um Schwierigkeiten im Umgang mit Geschichte(n) nicht mehr unter Verschluss zu halten, sondern Verdrängungsmechanismen offenzulegen und sie bearbeitbar zu machen. In diesem Sinn deute ich künstlerische Arbeiten wie diejenigen von Petrit Halilaj als Vorschläge, ein Bündnis mit demjenigen in der Geschichte einzugehen, das gegenwärtig keine Existenz (mehr) hat. Die Arbeiten erproben hierbei eine Herangehensweise, die ich als ›reparativen‹ *Möglichkeitssinn* (vgl. Best 2016; Leeb 2009) bezeichne und denen es nicht darum geht, einen Schaden rückgängig zu machen, sondern darum, eine Möglichkeit zur intensiven Bearbeitung einer gewaltvollen Vergangenheit einzuräumen. Dies bedeutet die Fähigkeit, aus einem Schockzustand herauszukommen und die Unaussprechbarkeiten der Zerstörungen zu durchbrechen. *Poisoned by men in need of some love* entwickelt eine imaginative Kraft, um die Brüchigkeit von Geschichte(n) zum Ausdruck zu bringen, und stellt insofern eine reparative Reaktion auf ein Verschwindenlassen einer Sammlung dar, als die Arbeit durch ihr ›wieder(-)holendes‹ *Erinnern* nahezu gespenstische Tierskulpturen hervorbringt und eine Transformation vornimmt, die darin besteht, etwas Gegebenes in etwas anderes zu übersetzen.

Durch meine Analyse wird sichtbar, dass Arbeiten wie diejenigen von Petrit Halilaj *Re-Visioning Histories* entwerfen, indem sie jenseits einer in abgeschlossenen Kapiteln gedachten Geschichtsschreibung

operieren. Insbesondere die Installation *Poisoned by men in need of some love* imaginiert Geschichte über die Grenzen des bereits Verständlichen hinaus, indem sie die Tierskulpturen, welche die Ausstellungsfläche belagern, für ein manifestes Vorstellungsexperiment einsetzt, in dem die Möglichkeit angelegt ist, das nach dem Bürgerkrieg Geschehene im Museum des Kosovo nicht nur in Erinnerung zu rufen, sondern reparativ in diese Geschichte einzugreifen. Eine solche Potenzialität des Möglichkeitssinns, in das Aktuelle einzubrechen und eine transformierende Erzählung in Umlauf zu bringen, stellt eine künstlerische Strategie dar, um Verschiebungen einer prekären Geschichte menschlicher Destruktion zu vollziehen. So wirken Arbeiten wie *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* am Prozess der Unabschließbarkeit von Erinnerungsprozessen mit und lassen zugleich dem »wieder(-)holenden« *Erinnern* eine progressive Eigenschaft zukommen, indem sie ihm die Möglichkeit zur Korrektur und Veränderung einräumen und sich durch die Dynamik einer Neubetrachtung von verdrängten Momenten der Geschichte an *Re-Visioning Histories* beteiligen.

GESCHICHTE ALS VIELSCHICHTIGES UND UNABSCHLIESSBARES GEBILDE FÜR KOMPLEXE ZUKÜNFTEN – ABSCHLUSSBEMERKUNGEN

Die behandelten künstlerischen Arbeiten lassen Geschichte zu einem vielschichtigen und unabschließbaren Gebilde werden, das in der Gegenwart offen gegenüber neuen Sinnbildungsprozessen für kommende, komplexe Zukünfte bleibt. Damit tragen sie zu *Re-Visioning Histories* bei. In meiner Beschäftigung habe ich die komplexen Wirkungsweisen von künstlerischen Praktiken mit erinnerungspolitischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Theoriekonzepten in Beziehung gebracht, um an einer geschichtspolitisch verantwortungsbewussten Differenzierung und Bearbeitung prekärer und unterdrückter Geschichte(n) mitzuwirken und zu einer Diskursivierung künstlerischer Praktiken beizutragen. Eine wichtige Erkenntnis meiner Arbeit besteht darin, dass das *close reading* als Verfahren der *nahsichtigen Lektüre* eine notwendige Voraussetzung dafür war, um einen reflexiven Raum zu betreten, der ein kritisches Verhältnis zu künstlerischen Arbeiten und zu den von ihnen adressierten historischen Ereignissen ermöglicht. Wie die Untersuchung deutlich macht, habe ich durch mein interaktives Verhältnis mit den ästhetischen Strategien der künstlerischen Arbeiten und den erweiterten historischen und theoretischen Kontexten Möglichkeiten erprobt, um ein dominierendes Narrativ von Geschichte zu befragen und sie in anderen Betrachtungsweisen und Verknüpfungen sicht- und lesbar zu machen. Durch meine entlang der Arbeiten geführte Lektüre konnte ich

einige Antworten auf die eingangs gestellte Frage nach der geschichtsbildenden Kraft künstlerischer Arbeiten finden, welche ich synthetisierend, wenn auch nicht abschließend, mit folgenden Punkten als Resultate meiner Untersuchung anführen möchte:

Erstens ermöglichen künstlerische Arbeiten, wie die betrachteten, historische Gewordenheit zu erkennen, zu verhandeln und diese schließlich in ›andere‹ Modi des Möglichen zu überführen, was ich mit dem ›*empathischen*‹ bzw. dem ›*reparativen*‹ *Möglichkeitssinn* der Geschichte zur Sprache gebracht und präzisiert habe. Erst durch die Überführung historischer Gewordenheit ins historisch Imaginäre entwickeln solche Arbeiten eine Vorstellung von bestehenden Verhältnissen und erlauben eine Abwägung des historisch Möglichen. Zweitens verweisen solche künstlerischen Arbeiten durch den Akt einer Wiederaufnahme und eines Neuentwurfs von Geschichte(n), der eine Vergangenheit und deren Wirksamkeit in der Gegenwart mit einem Denken einer Zukunft verbindet, auf die Möglichkeit, *Re-Visioning Histories* herzustellen sowie Verschiebungen verfestigter Geschichtsnarrative vorzunehmen und das in der Rezeption Erfahrbare um neue Dimensionen zu erweitern. Drittens führen solche künstlerischen Sensibilisierungen auf die potenziellen Möglichkeiten von Geschichte(n) dazu, unser Vorstellungsvermögen von dem, wie sich historische Wirklichkeit gestaltet, auszudehnen und Geschichte(n) als einen dynamischen und unabschließbaren Prozess zu begreifen. Viertens verkomplizieren die künstlerischen Arbeiten durch ihre ästhetisch mehrdimensionalen Deutungsanliegen sowie durch räumlich multiperspektivische Formeln, welche verschiedene transhistorische und translokale Verflechtungsgefüge aufspannen, das Verhältnis zu Geschichte(n) und tragen zum Verständnis einer Unabschließbarkeit und Bearbeitungsbedürftigkeit von Geschichte(n) bei.

Das *close reading* sowie die Mobilisierung von Theoriewissen machten es mir möglich, künstlerische Arbeiten wie diejenigen von Hiwa K und Petrit Halilaj als ethisch-politische Reaktionen auf prekäre und unterdrückte Geschichte(n) zu begreifen. Hierbei verstehe ich meine Arbeit als einen ›Lesevorschlag‹, der sich durch Verwicklungen *mit* künstlerischen Praktiken und theoretischen Konzepten auszeichnet, um an möglichen Verschiebungen von Geschichte(n) mitzuwirken und damit ihren Bedeutungshorizont mitzubestimmen. Meine Arbeit involviert sich damit in geschichtspolitische Diskurse und wirkt durch ihre konkreten Untersuchungen historischer Missstände daran mit, weitergehende Überlegungen im Umgang mit Geschichte(n) anzustoßen. Versäumnisse, Auslassungen und Unterdrückungen innerhalb von Geschichte(n) können dadurch zwar nicht umgekehrt werden, jedoch können sie durch künstlerische Arbeiten und durch ihre Einbindung in größere geschichtspolitische Kontexte, wie es meine diskursproduzierende, reflexive Schreibpraxis an dieser Stelle unternommen hat,

eine Konfrontation mit ihren fortwirkenden Mechanismen bewirken. Künstlerische Arbeiten wie die besprochenen sind als kulturpolitische Beiträge wichtig, um zu den vernachlässigten Situationen bzw. an die vergessenen Orte zerstörerischer und gewaltsamer Geschehnisse zurückzukehren und darauf zu insistieren, ihre Missstände nicht zu ignorieren und damit fortzuschreiben, sondern sie anzuhalten und zu bearbeiten. Verstanden als Baustein gegenwärtiger Geschichtsbildungsprozesse sucht meine Arbeit danach, Verantwortung für geschichtspolitische Fragen unserer Zeit zu übernehmen, und ringt in dieser Interaktion um eine Reflexion von Geschichte(n), mit dem kritischen Ziel, für unsere gemeinsame Welt Sorge zu tragen und sich der Herausforderung zu stellen, etwas zu ihrer möglichen Veränderung beizusteuern.

Durch meine Auseinandersetzung möchte ich ebenfalls einen Beitrag zu einer Weiterentwicklung einer Kunstwissenschaft leisten, die den konzeptuellen Ansätzen der *Visual Culture Studies* bzw. *Studien visueller Kultur* folgt. Ich schliesse damit an die poststrukturalistische, feministische und postkoloniale Kritik an der vermeintlichen Objektivität von Forschenden in der Beziehung zu ihrem Forschungsgegenstand an, die sie als wissenschaftshistorische Konstruktion offengelegt hat, und führe eine Analyseform weiter, die sich in der Annäherung an den künstlerischen Gegenstand in einer partikularen Sichtweise übt. Mit der in meiner Arbeit verfolgten ethischen Dimension der *nahsichtigen Lektüre* widersetze ich mich universalisierenden und reduktionistischen Mechanismen der Analyse, indem ich, dem Konzept des *close readings* folgend, künstlerische Arbeiten zu *theoretical objects* erklärte, womit sie zu meinen Dialogpartner*innen wurden, mit denen ich zum Denken und *durch* die ich zu neuer Theoriebildung veranlasst wurde.

Meine Arbeit kommt einem relationalen Verständnis einer zeitgenössischen Kunstwissenschaft nach, die den bestehenden und global wirksamen, historischen, sozialen, kulturellen und räumlichen Verflechtungen versucht gerechter zu werden. Das wirksame Wissen, das die künstlerischen Arbeiten generieren und das ich durch eine Kontextualisierung der Rezeptionszusammenhänge herausgeschält habe, verwickelte ich mit andersverorteten Politiken, womit ich ein hoffentlich ebenso wirksames Wissen herzustellen vermochte. Dies bedeutete auch, Geschichtsfragen zeithistorisch spezifisch sowie situiert anzugehen und damit Schwerpunktsetzungen von Analyseansätzen in ihrer eigenen Historisierbarkeit zu begreifen. So liest sich z. B. eine Arbeit wie *View from Above*, wenn sie in Zukunft an einem anderen Ort als dem Stadtmuseum Kassel ausgestellt wird und sich in einer anderen zeitlichen Distanz zur – während der documenta 14 (2017) vorherrschenden – sogenannten Flüchtlingskrise in Europa befindet, zwingendermaßen anders, als es meine Rezeptionsbedingungen herstellten. Die jeweiligen Voraussetzungen im Umgang mit Geschichte(n) anzuerkennen, unterstreicht

eine Partikularität, Verortung, Interdependenz und Verschiebbarkeit von Rezeptionserfahrungen von Kunst sowie Annäherungen an sie.

Die ernstzunehmende Basis einer Kunstbetrachtung, die durch ein affizierendes Erfahren einer ästhetischen Arbeit in einem Ausstellungszusammenhang entsteht und welche die sie bedingenden Rezeptionzzusammenhänge ebenso anerkennt, möchte ich als eine Voraussetzung hervorheben, die uns Rezipient*innen erlaubt, einen Möglichkeitsraum zu betreten, von dem wir auf eine vermittelte Art und Weise auf die Erfahrungen dieser Welt blicken und sie reflektieren können. Meine partikularen, verortenden und interdependenten Verwicklungen mit erweiterten Kontexten wollten etwas zu erkennen geben, das ich für ein geschichtspolitisch engagiertes Beharren auf der Unabschließbarkeit von Erinnerungsoperationen als wesentlich erachte. Die Unabschließbarkeit von Geschichte(n) scheint mir auch deshalb so wichtig, weil das Zugänglichmachen von nicht selbst gemachten Welterfahrungen im künstlerischen Übersetzungsprozess eine mögliche Form annimmt, um diese mittelbar zu machen und sie immer wieder von Neuem zur Verhandlung zu bringen und damit der Bearbeitungsbedürftigkeit von Geschichtsbildungsprozessen nachzugehen.

Wenn ich als kulturanalytisch arbeitende Kunstwissenschaftlerin hier vor allem den Diskurs um das Begreifen von Geschichte(n) im 21. Jahrhundert durch zeitgenössische künstlerische Arbeiten thematisierte und dabei zur Schärfung des Konzepts *Re-Visioning Histories* beigetragen habe, ebenso wie zur Herausarbeitung ästhetischer Praktiken wie der ›anachronischen‹ *Intervention* und dem ›wieder(-)holenden‹ *Erinnern* oder zur Diskursivierung von Konzepten wie dem ›empathischen‹ bzw. ›reparativen‹ *Möglichkeitssinn*, dann ist diese Schwerpunktsetzung einerseits symptomatisch für einen momentan virulenten Diskurs, der Geschichtsschreibung auf ihre Prozessualität, Positionalität und Unabschließbarkeit hin geltend macht. Andererseits berücksichtigt diese Schwerpunktsetzung die eigene Zeitgenoss*innenschaft als erkenntnisgenerierenden Faktor, der diesen Diskurs mitformt. Es bleibt die Herausforderung, die Potenziale einer solchen, sich stets selbstbefragenden bzw. verschiebenden Geschichtsschreibung produktiv zu machen, indem eine Bewegung vollzogen wird, die sich auf die Verwicklungen mit künstlerischen Praktiken und theoretischen Konzepten einlässt und diese als Ausgangspunkte dafür begreift, die Art und Weise, wie wir die Welt erfahren, mit ihr umgehen und sie uns vorstellen möchten, zu verändern.

Das Konzept der *Re-Visioning Histories* verstehe ich als ein dezidiert kollaboratives Projekt: Meine Arbeit stellte daher eine Einladung an die Leser*innen dar, sich von den ›Lesevorschlägen‹ verwickeln zu lassen, sie zu überprüfen, aber auch in der Folge weitere Vorgehen zu erproben und auf diese Weise vielgestaltige Möglichkeiten zu schaffen, gemeinsam andere Geschichte(n) zu entwerfen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

KAPITEL: ›ANACHRONISCHE‹ INTERVENTIONEN IN DIE WAHRNEHMUNG VON MIGRATION UND KRIEG – DIE VIDEOARBEITEN *VIEW FROM ABOVE* (2017) UND *PRE-IMAGE (BLIND AS THE MOTHER TONGUE)* (2017) VON HIWA K

Abb. 1: Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9, documenta 14, 2017, Stadtmuseum Kassel (Ausstellungsansicht) © Stephan Haberzettel (clipmedia/artort.tv)

Abb. 2, 4, 7, 9, 10, 11, 21, 22, 23, 29, 30: Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9 (Stills) © Courtesy Hiwa K und KOW, Berlin

Abb. 3: Trümmermodell Kassels nach dem Zweiten Weltkrieg, entstanden 1950er Jahre, Dauerausstellung Stadtmuseum Kassel, 2022 (Ausstellungsansicht), Foto: Julia Wolf

Abb. 5: Nach der Bombennacht vom 22. Oktober 1943 in Kassel, Frankfurter Straße, 1943 (Fotografie), in: Hessische Niedersächsische Allgemeine, URL: <https://www.hna.de/bilder/2015/06/02/5068603/1375543-frankfurterstrasse.jpg> (Stand: 13.6.2021), Archiv: Werner Kossin, Foto: unbekannt

Abb. 6: *Die Mörder sind unter uns*, 1946, Film, Regie: Wolfgang Staudte (Still), URL: <https://www.kanopy.com/en/zhdk/watch/video/116706> (Stand: 20.8.2023)

Abb. 8: Trümmermodell Kassels nach dem Zweiten Weltkrieg, entstanden 1950er Jahre, Dauerausstellung Stadtmuseum Kassel, 2016 (Ausstellungsansicht), in: KOCMOC, URL: http://kocmoc.net/wp-content/uploads/2017/11/KOCMOC_Case_STKK_2WK_Slide01.jpg (Stand: 20.8.2023).

Abb. 12: Fotografische Luftaufklärung, Doppeldecker der k.u.k. Fliegerkompagnie in Kolomea, Ostgalizien, 1916 (Fotografie), in: Holzer, Anton: *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Darmstadt: Primus Verlag, 2007, S. 136, Foto: unbekannt

Abb. 13: Luftbildkarte »Aufklärungsabschnitt A«, 18.7.1916 (zehn montierte Fotografien, die ursprünglich schräg aufgenommen wurden; anschließend wurden sie in Bildauswertern entzerrt, um sie aus Ermangelung geeigneter Detailkarten als senkrecht aufgenommene Bilder der

Landschaft zu nutzen), in: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschichten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 258, Archiv: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung IV, R 3010, Foto: unbekannt

Abb. 14: Luftaufnahmen der österreichisch-italienischen Isonzofront, Soča, ca. Ende 1917 (Ansicht einer Stehtafel mit Fotografien von militärischen Stellungen entlang des Insonzoflusses), in: Holzer, Anton: *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Darmstadt: Primus Verlag, 2007, S. 34, Foto: unbekannt

Abb. 15: Luftaufnahme »Flammenwerfer-Angriff«, 1917 (Fotografie von einem deutschen Fesselballon aus aufgenommen), in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 4. Februar 1917, Jg. 26, Nr. 5, S. 65.

Abb. 16: Luftaufnahme »Flammenwerfer-Angriff an der Westfront«, 1917 (Fotografie von einem deutschen Flugzeug aus aufgenommen), in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 24. Juni 1917, Jg. 26, Nr. 25, S. 353.

Abb. 17, 18: Luftaufnahmen »Fleury-devant-Douaumont à la date du 25 mars 1916« und »Fleury-devant-Douaumont, quarte mois après, le 25 juillet 1916«, 21. Oktober 1916 (Zeitungsseiten), in: *L'Illustration*, 21. Oktober 1916, Jg. 74, Nr. 3842, S. 384, S. 385.

Abb. 19, 20: Aus der französischen Zeitschrift *L'Illustration* übernommene Abbildungen der Luftaufnahmen mit Untertiteln »Zerstampft! 1. Flieger-Aufnahme des Ortes Fleury bei Verdun« und »2. Flieger-Aufnahme, die den zerstörten Ort Fleury vier Monate später nach den großen Beschießungen zeigt« 19. November 1916 (Zeitungsseiten), in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 19. November 1916, Jg. 25, Nr. 47, S. 698, S. 699.

Abb. 24, 25: Aufschüttung des Trümmerschutts aus der Kasseler Innenstadt am Auehang in Vorbereitung für die 1955 stattfindende Bundesgartenschau, 1953 (Fotografie) © Stadttarchiv Kassel

Abb. 26: documenta 1, 1955, Museum Fridericianum (Ausstellungsansicht mit *Herbst*, *Mercedes* und *Ende des Herbstes II* von Georges Rouault, *Komposition mit drei Früchten*, *Gleichgewichtsspiel*, *Komposition mit Aloen Nr. 3*, *Komposition mit Messer* und *Stilleben auf blauem Grund* von Fernand Léger, *Der Bahnhof Saint-Lazare* und *Die Fahnen* von Marie Hélène Vieira da Silva) © documenta archiv, Foto: Erich Müller

- Abb. 27: documenta 1, 1955, Museum Fridericianum (Ausstellungsansicht mit *Eva* von Henri Rousseau und *Winterlandschaft* von Louis Vivin)
© documenta archiv, Foto: Günther Becker
- Abb. 28: Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 17:40 Min., 16:9, documenta 14, 2017, Athener Konservatorium (Ausstellungsansicht)
© documenta 14, Foto: Mathias Völzke

KAPITEL: ›WIEDER(-)HOLENDES‹
ERINNERN AN EINE PREKÄRE
GESCHICHTE – DIE ARBEITEN *JULY 14TH?* (2013) UND *POISONED BY MEN IN NEED OF SOME LOVE* (2013)
VON PETRIT HALILAJ

- Abb. 1: Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, 3-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit albanischer Sprache und englischen Untertiteln, 23 Min., 16:9, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht), Foto: Julia Wolf
- Abb. 2, 5, 6, 7, 8, 11, 15, 29–37: Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, 3-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit albanischer Sprache und englischen Untertiteln, 23 Min., 16:9 (Stills) © Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin
- Abb. 3: Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Überreste (Reste der Einrichtung, alter Pappkarton, Staub und Kehrlicht aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Schränke (aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Tierskulpturen aus Eisen, Tierkot, Erde, Leim, Messing, Messing, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht) © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Foto: Thekla Meusel
- Abb. 4: Petrit Halilaj, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht), Foto: Julia Wolf
- Abb. 9: Jérôme Nadal, EODEM DIE VENIVNT PETRVS ET IOANNES AD SEPVLCRVM, 1593 (Holzschnitt), in: *Catholic Resources for Bible, Liturgy, Art, and Theology*, URL: <https://catholic-resources.org/Nadal/138.jpg> (Stand: 20.8.2023)
- Abb. 10: Tutanchamuns Grab, Tal der Könige (bei Theben), Ägypten, 4.1.1923 (Fotografie), in: *Griffith Institute, University of Oxford,*

- The Howard Carter Archives*, Burton-Foto 0643, URL: <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/gallery/p0643.html> (Stand: 20.8.2023), Foto: Harry Burton
- Abb. 12, 14, 27, 28: Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansichten), Foto: Julia Wolf
- Abb. 13, 26: Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansichten) © Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin, Foto: Simon Vogel
- Abb. 16: Bergung von Raubkunst, Schloss Neuschwanstein, 1945 (Fotografie), in: *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, James J. Rorimer papers, 1921–1982; Digital ID: 9944, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/recovery-looted-artworks-9944> (Stand: 20.8.2023), Foto: unbekannt
- Abb. 18: Museum des Kosovo, Pristina, 2008 (Außenansicht), in: *Wikimedia Commons*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kosovo_Museum?uselang=de#/media/File:Museum_of_Kosovo.jpg (Stand: 20.8.2023)
- Abb. 17, 19, 20, 21, 25, 43: Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition © Courtesy Petrit Halilaj und Art Collection Telekom, Foto: Lulzim Luigji Bejta
- Abb. 22, 23, 24: Heutiges Ethnographisches Museum, Pristina, 2015 (Ausstellungsansichten), in: *Wikimedia Commons*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ethnological_Museum,_Pristina?uselang=de (Stand: 20.8.2023), Foto: Ardian Lumi
- Abb. 38, 39, 40, 41, 44: Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansichten), Foto: Julia Wolf
- Abb. 42: Vitrine, ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 1954–60 (Archivfotografie), in: Halilaj, Petrit: *Poisoned by men in need of some love*. Hrsg. von Elena Filipovic. Brüssel/Berlin: WIELS/Motto Books, 2013, S. 15, Foto: unbekannt

- Abb. 45: Petrit Halilaj, *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010, Holz, Eisen, Hühner, verschiedene Materialien, 8 x 11 x 13 m, 6. Berlin Biennale, 2010, Kunst-Werke Berlin (Ausstellungsansicht)
© Courtesy Petrit Halilaj und 6. Berlin Biennale, Foto: Uwe Walter
- Abb. 46: Petrit Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens*, 2008, Holz, Hühner, verschiedene Materialien, Ausstellung Art is my Playground, 2008, Küçük Çiftlik, Istanbul (Ausstellungsansicht)
© Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin, Foto: Alexis Zavialoff
- Abb. 47: Petrit Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens II*, 2009, Holz, Farbe, Elektrizität, Hühner, 550 x 150 cm, Ausstellung Back to the future, 2009/2010, Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (Installationsansicht)
© Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin, Foto: Alexis Zavialoff
- Abb. 48: Petrit Halilaj, *Kostërrc (CH)*, 2011, 600 x 400 x 230 cm, circa 60 Tonnen Erde (aufgeteilt in 66 große Taschen), Gras (aufgeteilt in 110 Teile, jedes ca. 30 x 60 cm), 18 m Messewand, 12 m Wand aus Metallstrukturen, Ausstellung Art Basel Statements, 2011 (Ausstellungsansicht)
© Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin
- Abb. 49, 50: Petrit Halilaj, *Kostërrc (CH)*, 2011 (Fotografien Entstehungsprozess)
© Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin

LITERATURVERZEICHNIS

KÜNSTLERISCHE ARBEITEN

- Halilaj, Petrit: *July 14th?*, 2013, 3-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit albanischer Sprache und englischen Untertiteln, 23 Min., 16:9.
- Halilaj, Petrit: *Kostërrc (CH)*, 2011, 600 x 400 x 230 cm, circa 60 Tonnen Erde (aufgeteilt in 66 große Taschen); Gras (aufgeteilt in 110 Teile, jedes ca. 30 x 60 cm); 18 m Messwand; 12 m Wand aus Metallstrukturen.
- Halilaj, Petrit: *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Überreste (Reste der Einrichtung, alter Pappkarton, Staub und Kehrlicht aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Schränke (aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Tierskulpturen aus Eisen, Tierkot, Erde, Leim, Messing, Messing.
- Halilaj, Petrit: *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010, Holz, Eisen, Hühner, verschiedene Materialien, 8 x 11 x 13 m.
- Halilaj, Petrit: *They are Lucky to be Bourgeois Hens*, 2008, Holz, Hühner, verschiedene Materialien.
- Halilaj, Petrit: *They are Lucky to be Bourgeois Hens II*, 2009, Holz, Farbe, Elektrizität, Hühner, 550 x 150 cm.
- K, Hiwa: *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 11:23 Min., 16:9.
- K, Hiwa: *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 18 Min., 16:9.
- K, Hiwa: *Arbeitsplatz*, 2005, Aktion, Akademie für Bildende Künste Mainz.
- K, Hiwa: *Cooking with Mama*, 2005–2009, Aktion, Akademie für Bildende Künste Mainz.

LITERATUR / WEBSITES / ARCHIVE

- Academic: »Geschichtsrevisionismus«, 2021, URL: <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/516988> (Stand: 7.6.2023).
- Adam, Meike: »Erscheinen im Verschwinden. Löschooperationen als Formen medialer Bezugnahme«, in: Jäger, Ludwig/Fehrmann, Gisela/Adam, Meike (Hrsg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München: Wilhelm Fink, 2012, S. 117–136.

- Adorf, Sigrid: »[E]ine echte, erfahrene Metapher« – »in welchem Medium oder welcher Form auch immer«. Denkbilder zur Verschränkung von Erzählung und Erfahrung und ihre politische Bedeutsamkeit«, in: *figurationen. gender literatur kultur. Metaphern sehen/erleben. Seeing/Experiencing Metaphors*, 18 (1), 2017, S. 32–51.
- Adorf, Sigrid: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Adorf, Sigrid: »Techniken der Veränderung. Die Ich-Perspektive von Video und ihre kritische Wendung in Arbeiten von Lisa Steele«, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 50, 2010, S. 70–84.
- Agamben, Giorgio: »Was ist Zeitgenossenschaft?«, in: Ders.: *Nacktheiten*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2010, S. 21–35.
- Agamben, Giorgio: »Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik in den Filmen Guy Debords«, in: documenta GmbH (Hrsg.): *documenta X. documents 2*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996, S. 72–75.
- Anderson, Elizabeth: »Feminist Epistemology and Philosophy of Science«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring, 2020, URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/feminism-epistemology> (Stand: 7.6.2023).
- Angehrn, Emil: »Die Unabgeschlossenheit des Vergangenen. Erinnerung, Wiederholung und Neubeginn bei Walter Benjamin und Derrida«, in: Küchenhoff, Joachim (Hrsg.): *Erinnerung und Neubeginn*. Giessen: Psychosozial Verlag, 2002, S. 16–36.
- Arnold-de Simine, Silke: »Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in Städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilm nach 1945«, in: Böhn, Andreas/Mielke, Christine (Hrsg.): *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 251–271.
- Asendorf, Christoph: *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*. Wien/New York: Springer, 1997.
- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 2006.

- Autsch, Sabiene/Hörnak, Sara:
 »Materialhandlungen. Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren«, in: Autsch, Sabiene/Hörnak, Sara (Hrsg.): *Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: transcript, 2017, S. 7–21.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt, 2009.
- Bachmann-Medick, Doris: »Cultural Turns«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2010, URL: http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns (Stand: 7.6.2023).
- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro Pérez, Germán (Hrsg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2015.
- Bal, Mieke: *A Mieke Bal Reader*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2006.
- Bal, Mieke: »Close-ups and Mirrors. The Return of Close Reading, with a Difference«, in: Bal, Mieke (with the assistance of Bryan Gonzales) (Hrsg.): *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford University Press, 1999a, S. 137–142.
- Bal, Mieke: »Introduction«, in: Bal, Mieke/Crewe, Jonathan/Spitzer, Leo (Hrsg.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover/London: University Press of New England, 1999b, S. vii–xvii.
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Hrsg. von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Bal, Mieke: *Lexikon der Kulturanalyse*. Wien: Turia + Kant, 2016.
- Bal, Mieke: »Lost in Space, Lost in the Library«, in: Durrant, Sam/Lord, Catherine M. (Hrsg.): *Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007, S. 23–36.
- Bal, Mieke: »Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object«, in: *Oxford Art Journal*, 22 (2), 1999c, S. 103–126.
- Bal, Mieke: *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2010.
- Balm, Roger: *Archaeology's Visual Culture. Digging and Desire*. New York: Routledge, 2015.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften II*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften IV*. Hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991c.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften V*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991d.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften VI*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991e.
- Bennett, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Best, Susan: *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Beusing, Ruth: »Dioramen in der prähistorischen Archäologie«, in: Gall, Alexander/Trischler, Helmuth (Hrsg.): *Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*. Göttingen: Wallstein, 2016, S. 334–365.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000 [engl. Orig.: *The Location of Culture*, 1994].
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bierling, Stephan: *Geschichte des Irakkriegs: Der Sturz Saddams und Amerikas Albtraum im Mittleren Osten*. München: C.H. Beck, 2010.
- Bippus, Elke: *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2009.
- Bischoff, Christine/Falk, Francesca/Kafehsy, Sylvia: »Introduction«, in: Bischoff, Christine/Falk, Francesca/Kafehsy, Sylvia (Hrsg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 7–12.
- Bois, Yve-Alain/Hollier, Denis/Krauss, Rosalind/Damisch, Hubert: »A Conversation with Hubert Damisch«, in: *October*, 85 (Summer), 1998, S. 3–17.
- Bolle, Willi: »Geschichte«, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe. Erster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 399–442.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: BasicBooks, 2001.
- Buchloh, Benjamin: »A Note on Gerhard Richter's ›October 18, 1977‹«, in: *October*, 48 (Spring), 1989, S. 88–109.

- Buchloh, Benjamin: »Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive«, in: *October*, 88 (Spring), 1999, S. 117–145.
- Bundeskunsthalle Bonn: Ausstellung »Petrit Halilaj: She, fully turning around, became terrestrial«, kuratiert von Rein Wolfs und Susanne Kleine, 6.3.–18.10.2015, URL: <https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/archivierte-ausstellungen/petrit-halilaj.html> (Stand: 7.6.2023).
- Busch, Kathrin (Hrsg.): *Anderes Wissen*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016a.
- Busch, Kathrin: »Wissen anders denken«, in: Busch, Kathrin (Hrsg.): *Anderes Wissen*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016b.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith: *Krieg und Affekt*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2009.
- Caduff, Corina/Siegenthaler, Fiona/Wälchli, Tan (Hrsg.): *Kunst und Künstlerische Forschung / Art and Artistic Research*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010.
- Careri, Giovanni: *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Casavecchia, Barbara: »Petrit Halilaj, Here and There«, in: *Mousse Magazine*, 5 (23), 2010, S. 170–175.
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini: »Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hrsg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Campus, 2002, S. 9–49.
- Crimp, Douglas: *Über die Ruinen des Museums. Aus dem Amerikanischen von Rolf Brumeis und mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1996 [engl. Orig.: *On the museum's ruins*, 1993].
- Curtis, Robin: »Einführung in die Einfühlung«, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hrsg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Wilhelm Fink, 2008, S. 11–29.
- Daguerre, Louis: »Beschreibung der Verfahren beim Diorama« [Auszug aus dem frz. Orig.: »Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama«, 1839], in: Dohm, Katharina/Garnier, Claire/Le Bon, Laurent/Ostende, Florence (Hrsg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 34–37.
- Damisch, Hubert: *Der Ursprung der Perspektive*. Berlin/Zürich: diaphanes, 2010 [frz. Orig.: *L'origine de la perspective*, 1987].
- DardaMEDIA: »Visit Kosovo Ethnological Museum Prishtina Muzeu Etnologjik«, in: *YouTube*, 2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hqQLC7Q0JiA> (Stand: 7.6.2023).
- Denaro, Dolores/Centre PasquArt (Hrsg.): *Arkhaiologia. Archäologie in der zeitgenössischen Kunst*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2011.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1997 [frz. Orig.: *Mal d'archive. Une impression freudienne*, 1995].
- Dettmar, Werner: *Die Zerstörung Kassels im Oktober 1943. Eine Dokumentation*. Fulda: Hesse, 1983.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*. Frankfurt a. M.: Wilhelm Fink, 2007.
- documenta 14: »Stadtmuseum Kassel«, 2017, URL: <https://www.documenta14.de/de/venues/21734/stadtmuseum-kassel> (Stand: 7.6.2023).
- documenta archiv: »documenta 6«, 2014, URL: <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/113/6> (Stand: 7.6.2023).
- documenta und Museum Fridericianum: »documenta. 16. Juli bis 18. September 1955. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung«, 2021, URL: <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta> (Stand: 7.6.2023).
- Dohm, Katharina/Garnier, Claire/Le Bon, Laurent/Ostende, Florence: »Das Diorama: Abwesenheit ausstellen?«, in: Dohm, Katharina/Garnier, Claire/Le Bon, Laurent/Ostende, Florence (Hrsg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 12–17.
- Dori, Aikaterini: »Museum und nationale Identität. Überlegungen zur Geschichte und Gegenwart von Nationalmuseen«, in: Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hrsg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 209–222.
- Downey, Anthony (Hrsg.): *Don't shrink me to the size of a bullet: The works of Hiwa K*. London: Koenig Books, 2017a.
- Downey, Anthony: »Unbearable States. Hiwa K and the Performance of Everyday Life«, in: Downey, Anthony (Hrsg.): *Don't shrink me to the size of a bullet: The works of Hiwa K*. London: Koenig Books, 2017b, S. 29–38.

- Downey, Anthony/Khalaf, Amal: »Performative Resonances. Hiwa K in conversation with Anthony Downey and Amal Khalaf«, in: *Ibraaz. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East*, 2015, URL: <http://www.ibraaz.org/interviews/171> (Stand: 7.6.2023).
- Drobyshev, Dennis: »Wem gehört Kosovo?« – Die Geschichte eines Konflikts«, in: *OST-WEST. Europäische Perspektiven*, 3, 2005, S. 209–216.
- Ebeling, Knut: »Ausgraben und Erinnern«: Walter Benjamins archäologisches Denkbild«, Vortrag im Rahmen der Reihe *Archäologie als Kulturwissenschaft* (Wintersemester 2002/2003) des transdisziplinären Forschungsprojekts *Archive der Vergangenheit. Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten* am Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, 09.01.2003, URL: https://www.archive-der-vergangenheit.de/index_ie_1024.html (Stand: 7.6.2023).
- Ebeling, Knut: »Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien«, in: Ebeling, Knut/Altekamp, Stefan (Hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004a, S. 9–30.
- Ebeling, Knut: »Pompeji revisited, 1924. Führungen durch Walter Benjamins Archäologie der Moderne«, in: Ebeling, Knut/Altekamp, Stefan (Hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004b, S. 159–184.
- Eibach, Joachim/Lottes, Günther: »Vorwort«, in: Eibach, Joachim/Lottes, Günther (Hrsg.): *Kompass der Geschichtswissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 7–8.
- Elkins, James: *Visual Studies. A Sceptical Introduction*. New York/London: Routledge, 2008.
- Elsaesser, Thomas: »Diagonale Erinnerung. Geschichte als Palimpsest in »Sterne«, in: Kappelhoff, Hermann/Groß, Bernhard/Illger, Daniel (Hrsg.): *Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8, 2010, S. 95–114.
- Elsie, Robert: *Historical Dictionary of Kosova*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.
- Emden, Christian J.: »Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – Walter Benjamins »Archäologie« der Moderne«, in: *KulturPoetik*, 6 (2), 2006a, S. 200–221.
- Emden, Christian J.: *Walter Benjamins Archäologie der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006b.
- Enwezor, Okwui (Hrsg.): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl, 2008.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.
- Erl, Astrid: »Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 43, 2002, S. 249–276.
- Erl, Astrid: »Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff«, in: Erl, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität. Historizität. Kulturspezifität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004, S. 3–22.
- Erl, Astrid: »Travelling memory«, in: *Parallax*, 17 (4), 2011, S. 4–18.
- Erl, Astrid/Nünning, Ansgar: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Étienne, Noémie: »Dioramen. Wenn Außenräume mit Museumsräumen verschmelzen«, in: Göttler, Christine/Schneemann, Peter J./Borkopp-Restle, Birgitt (Hrsg.): *Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums*. Berlin: De Gruyter, 2018, S. 45–51.
- European Stability Initiative: »The Refugee Crisis through Statistics. A compilation for politicians, journalists and other concerned citizens«, 2017, URL: <http://www.esiweb.org/pdf/ESI - The refugee crisis through statistics - 30 Jan 2017.pdf> (Stand: 7.6.2023).
- Falk, Francesca: »Telling History from a Migration Perspective is Not an Add-On«, in: *Migrant Knowledge*, 2019, URL: <https://migrantknowledge.org/2019/03/15/telling-history-from-a-migration-perspective-is-not-an-add-on/> (Stand: 7.6.2023).
- Feindt, Gregor/Krawatzek, Félix/Mehler, Daniela/Pestel, Friedemann/Trimçev, Rieke: »Entangled memory: Toward a third wave in memory studies«, in: *History and Theory*, 53 (1), 2014, S. 24–44.
- Ferguson, Ben: »Digging Upwards«, in: *Frieze*, 187, 2017, S. 182–186.

- Filipovic, Elena: »Ex is for...«, in: Halilaj, Petrit: *Poisoned by men in need of some love*. Hrsg. von Elena Filipovic. Brüssel/Berlin: WIELS/Motto Books, 2013, S. 73–79.
- Finke, Marcel: »Aus der Fliegenperspektive. Facetten der Fotografie als theoretisches Objekt«, in: *Fotogeschichte*, 33 (129), 2013, S. 39–48.
- Finke, Marcel: »Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?«, in: *Wissen der Künste*, 3, 2014, URL: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/> (Stand: 7.6.2023).
- forumZFD: »Unsere Geschichte«, 2021, URL: <https://www.forumzfd.de/de/unsere-geschichte> (Stand: 7.6.2023).
- Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: *October*, 110 (Fall), 2004, S. 3–22.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 [frz. Orig.: *L'Archéologie du savoir*, 1969].
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971 [frz. Orig.: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966].
- Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Foucault, Michel (Hrsg.): *Schriften zur Literatur*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974, S. 7–31 [frz. Orig.: »Qu'est-ce qu'un auteur?«, 1969].
- Frei, Alfred: »Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Geschichtswerkstätten, Tendenzwende und demokratische Alternative«, in: *Moderne Zeiten Extra / Geschichtswerkstatt*, 3, 1984, S. 3–6.
- Freud, Sigmund: »Archäologische Passagen aus Gesammelten Werken« [1896–1939], in: Ebeling, Knut/Altekamp, Stefan (Hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 36–43.
- Freud, Sigmund: »Das Unheimliche«, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 1919, S. 297–324.
- Freud, Sigmund: »Konstruktionen in der Analyse« [1937], in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999.
- Fürtig, Henner: *Kleine Geschichte des Irak. Von der Gründung 1921 bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2003.
- Ginzburg, Carlo: »Spurensicherung. Der Jäger entziffern die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst« [1979], in: Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach, 1995, S. 7–44.
- Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: *October*, 120 (Spring), 2007, S. 140–172.
- Goertz, Hans-Jürgen: *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Gordon, Avery F.: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London: Minnesota, 2008 [1997].
- Gutberlet, Marie-Hélène/Helff, Sissy: »Einleitung«, in: Gutberlet, Marie-Hélène/Helff, Sissy (Hrsg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 9–17.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1967 [frz. Orig.: *La mémoire collective*, 1950].
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. Paris: Michel, 1997 [1950].
- Halilaj, Petrit: Künstler im Rahmen des öffentlichen Künstlergesprächs mit Moritz Wessler, Kurator der Ausstellung ABETARE, Kölnischer Kunstverein, 29.4.2015, Gesprächsnotizen der Autorin.
- Halilaj, Petrit: *Poisoned by men in need of some love*. Hrsg. von Elena Filipovic. Brüssel/Berlin: WIELS/Motto Books, 2013.
- Hall, Stuart: *Ausgewählte Schriften 1: Ideologie, Kultur, Rassismus*. Hamburg: Argument Verlag, 1989.
- Hall, Stuart: *Ausgewählte Schriften 2: Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument Verlag, 1994a.
- Hall, Stuart: *Ausgewählte Schriften 3: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Hamburg: Argument Verlag, 2000.
- Hall, Stuart: *Ausgewählte Schriften 4: Ideologie, Identität, Repräsentation*. Hamburg: Argument Verlag, 2004.
- Hall, Stuart: »Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht« [engl. Orig.: »The West and the Rest. Discourse and Power«, 1992], in: Hall, Stuart: *Ausgewählte Schriften 2: Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument, 1994b, S. 137–179.
- Haraway, Donna: »Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, S. 575–599.
- Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partiellen Perspektive«, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hrsg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1995, S. 73–97.

- Haraway, Donna: »Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936«, in: *Social Text*, 11 (Winter), 1984, S. 20–64.
- Hartog, François: »Geschichtlichkeitsregime«, in: Kwaschik, Anne/Wimmer, Mario (Hrsg.): *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 85–90.
- Hashagen, Justus: *Das Studium der Zeitgeschichte*. Bonn: Friedrich Cohen, 1915.
- Hauenstein, Hanno: »Ein Iraker und seine Kunst zwischen Erinnern und Vergessen: Hiwa K ist der Hoffnungsträger der nächsten documenta«, in: *Blau (Die Welt)*, 10, 2016, S. 46–49.
- Haus der Kunst München: Ausstellung »Goldene Zeiten Teil 1: Steven Claydon, Diango Hernández, Mai-Thu Perret. Teil 2: Sung Hwan Kim«, 15.1.–11.4.2010, URL: <https://hausderkunst.de/ausstellungen/goldene-zeiten-teil-1-steven-claydon-diango-hernandez-mai-thu-perret-teil-2-sung-hwan-kim> (Stand: 7.6.2023).
- Heer, Hannes/Ullrich, Volker (Hrsg.): *Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Heidenreich, Nanna: »Die Kunst der Migrationen«, in: McPherson, Annika/Paul, Barbara/Pritsch, Sylvia/Unsel, Melanie/Wenk, Silke (Hrsg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 217–230.
- Heidenreich, Nanna: »Die Perspektive der Migration aufzeichnen / einnehmen / ausstellen / aktivieren«, in: von Fleischmann, Alexander/Guth, Doris (Hrsg.): *Kunst. Theorie. Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 113–145.
- Heidenreich, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript, 2006.
- Hemken, Kai-Uwe: »Von ›Engeln der Geschichte‹ und ästhetischer Melancholie. Zur Geschichtserfahrung in der Gegenwartskunst«, in: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig: Reclam, 1996, S. 143–155.
- Hengst, Lutz: »Felduntersuchungen im eigenen Vorgarten. Künstlerische Forschungen der 1970er Jahre zwischen Adaption und Abgrenzung«, in: Siegmund, Judith (Hrsg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Bielefeld: transcript, 2016, S. 145–161.
- Hinderer Cruz, Max Jorge/Sonderegger, Ruth: »Zur Kritik von Kritiken der Ideologiekritik. Genealogische Konstellationen und Zeitdiagnosen«, in: Birkenstock, Eva/Hinderer Cruz, Max Jorge/Kastner, Jens/Sonderegger, Ruth (Hrsg.): *Kunst und Ideologiekritik nach 1989 / Art and Ideology Critique After 1989*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz Arena, 2014, S. 27–49.
- Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München/Wien: Hanser, 1995.
- Hoffmann, Detlef (Hrsg.): *Loccumer Protokolle 55. Spurensicherung, Geschichte und Vergangenheit in Kunst und Wissenschaft*. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 1984.
- Holtorf, Cornelius: »Archäologie als Spurensicherung«, in: Ebeling, Knut/Altekamp, Stefan (Hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 306–324.
- Holzer, Anton: »Den Krieg sehen. Die Geschichte der Kriegsphotografie 1846 bis 1918«, in: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 224–235.
- Holzer, Anton: *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Darmstadt: Primus Verlag, 2007.
- hooks, bell: *Feminist Theory. From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984.
- Huhtamo, Erkki: »Das Diorama und die Dioramen. Erfindung und Verbreitung einer neuen Schaubühne« [Auszug aus engl. Orig.]: »Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles«, 2013], in: Dohm, Katharina/Garnier, Claire/Le Bon, Laurent/Ostende, Florence (Hrsg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 38–44.
- Jost, Jörg: *Topos und Metapher. Zur Pragmatik und Rhetorik des Verständlichmachens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007.
- Judah, Hettie: »Living Archaeology. Interview von Hettie Judah mit Petrit Halilaj«, in: *Frieze*, 201, 2019, S. 146–150.
- Jussen, Bernhard: »Kunst«, in: Kwaschik, Anne/Wimmer, Mario (Hrsg.): *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 129–134.

- Jussen, Bernhard: »Zwischen Objektivität und Imagination: Einleitung«, in: Jussen, Bernhard (Hrsg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*. Göttingen: Wallstein, 1999, S. 7–15.
- K, Hiwa: »A Few Notes from an Extellectual«, in: *e-flux journal 56th Venice Biennale*, 2015, URL: <http://supercommunity.e-flux.com/authors/hiwa-k> (Stand: 7.6.2023).
- K, Hiwa: »A View from Above«, in: Hiwa K, 2021a, <http://www.hiwak.net/anecdotes/a-view-from-above/> (Stand: 7.6.2023).
- K, Hiwa: »Mirror«, in: Hiwa K, 2021b, URL: <http://www.hiwak.net/projects/mirror/> (Stand: 7.6.2023).
- K, Hiwa: »Pre-Image«, in: Downey, Anthony (Hrsg.): *Don't shrink me to the size of a bullet: The works of Hiwa K*. London: Koenig Books, 2017, S. 102.
- Kaspar, Martina/Holzmann, Günther: *Kosovo. Kultur, Natur und Abenteuer für Individualisten*. Übersee am Chiemsee: HONO-Team, 2017.
- Kelly, Mimi: »Book Review: Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography«, in: *Australian and New Zealand Journal of Art*, 18 (2), 2018, S. 282–285.
- Kernbauer, Eva: »Anachronic concepts, art historical containers and historiographical practices in contemporary art«, in: *Journal of Art Historiography*, 16, 2017, S. 1–17.
- Kernbauer, Eva: »Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung«, in: Kernbauer, Eva (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 9–31.
- Koller, Hans-Christoph: »Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen.« Zur Bildungsfunktion von Gedächtnis und Erinnerung in Walter Benjamins »Berliner Freiheit«, in: Porath, Erik (Hrsg.): *Aufzeichnung und Analyse. Theorien und Techniken des Gedächtnisses*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, S. 129–141.
- Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005.
- Köppen, Manuel: »Das Luftbild im Ersten Weltkrieg. Anfänge und Auswirkungen«, in: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009a, S. 236–245.
- Köppen, Manuel: »Luftbilder. Die Medialisierung des Blicks«, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009b, S. 180–187.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Kosovarisches Außenministerium: »Lista e Njohjeve«, 2020, URL: <https://www.mfaks.net/politika/484/lista-e-njohjeve/484> (Stand: 13.6.2021).
- Kosovo Memory: *Kosovo Memory Heritage*. Pristina: Integra/forumZFD (Forum Civil Peace Service | Forum Ziviler Friedensdienst e.V.), 2017, URL: http://kosovomemory.org/wp-content/uploads/2018/10/KOSOVO_MEMORY_WEB.pdf (Stand: 7.6.2023).
- Kosovar Stability Initiative/European Stability Initiative: »A future for Pristina's past«, in: *European Stability Initiative*, 2006, S. 1–20, URL: https://www.esiweb.org/pdf/esi_future_of_pristina_booklet.pdf (Stand: 7.6.2023).
- Krämer, Sybille: »Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?«, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 9–16.
- Krasniqi, Korab/Koliqi, Kushtrim: »Memory Heritage in Kosovo«, in: Kosovo Memory (Hrsg.): *Kosovo Memory Heritage*. Pristina: Integra/forumZFD (Forum Civil Peace Service | Forum Ziviler Friedensdienst e.V.), 2017, S. 9–10, URL: http://kosovomemory.org/wp-content/uploads/2018/10/KOSOVO_MEMORY_WEB.pdf (Stand: 7.6.2023).
- Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.
- Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
- Kuhn, Markus: »Das narrative Potenzial der Handkamera. Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet«, in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, 2 (1), 2013, S. 92–114.
- Kunstverein Hamburg: Ausstellung »Spurensicherung. Archäologie der Erinnerung«, kuratiert von Günter Metken und Uwe M. Schneede, 6.4.–19.5.1974, URL: <https://kunstverein.de/ausstellungen/spurensicherung> (Stand: 7.6.2023).

- Kuster, Brigitta: »Die Grenze filmen«, in: Transit Migration Forschungsgruppe (Hrsg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 187–202.
- Lange-Berndt, Petra: »Diorama-Drama! Das Diorama in der zeitgenössischen Kunst«, in: Dohm, Katharina/Garnier, Claire/Le Bon, Laurent/Ostende, Florence (Hrsg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 290–293.
- Latronico, Vincenzo: »Dove esiste la vera casa di Petrit? | Where is Petrit's real house?«, in: *domus*, 939, 2010, S. 85–91.
- Leeb, Susanne: »Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart«, in: *Texte zur Kunst*, 76, 2009, S. 29–45.
- Lorenz, Renate/Danbolt, Mathias/Freeman, Elizabeth: »The Chronic. Zum Begriffshorizont des ›Chronischen‹. Renate Lorenz im Gespräch mit Mathias Danbolt und Elizabeth Freeman«, in: *springerin*, 77 (1), 2014, S. 17–23.
- Luft, Stefan: *Die Flüchtlingskrise. Ursachen, Konflikte, Folgen*. München: Verlag C. H. Beck, 2016.
- Maier-Rothe, Jens: »Hiwa K. In Conversation with Jens Maier-Rothe«, in: *Ocula Magazine*, 2017, URL: <https://ocula.com/magazine/conversations/hiwa-k> (Stand: 7.6.2023).
- Maliqi, Shkëlzen: »Petrit Halilaj's Interaction with Reality«, in: Rhomberg, Kathrin/Shkololli, Erzen (Hrsg.): *Petrit Halilaj. I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014, S. 91–104.
- Maniscalco, Fabio: »The Loss of the Kosovo Cultural Heritage«, in: *Web Journal on Cultural Patrimony*, 11, 2006, S. 21–46, URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.615.5295> (Stand: 7.6.2023).
- Marin, Louis: *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*. Berlin/Zürich: diaphanes, 2004 [frz. Orig.: Opacité de la peinture. Essais sur la représentation en Quattrocento, 1989].
- Mastrogregori, Massimo: »Historiografie«, in: Kwaschik, Anne/Wimmer, Mario (Hrsg.): *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 97–102.
- Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich: Diaphanes, 2015.
- Meskimmon, Marsha: *Transnational Feminisms, Transversal Politics and Art. Entanglements and Intersections*. London: Routledge, 2020.
- Messner, Philipp: »Das Archivische. Konfigurationen zwischen Kunstdiskurs, Geschichtswissenschaft und Verwaltungspraxis«, in: *Informationswissenschaft. Theorie, Methode und Praxis*, 3 (1), 2014, S. 283–303.
- Metken, Günter: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*. Köln: DuMont Buchverlag, 1977.
- Metken, Günter: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.
- Metzler, Gabriele: »Zeitgeschichte: Begriff – Disziplin – Problem«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2014, URL: http://docupedia.de/zg/metzler_zeitgeschichte_v1_de_2014 (Stand: 7.6.2023).
- Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Mohrmann, Judith/Rebentisch, Juliane/von Redecker, Eva: »Vorwort«, in: Butler, Judith: *Krieg und Affekt*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2009, S. 7–10.
- Moser, Anita: *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Motzkín, Gabriel: »Das Ende der Meistererzählungen«, in: Eibach, Joachim/Lottes, Günther (Hrsg.): *Kompass der Geschichtswissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 371–387.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*. Berlin: Rowohlt, 1930.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, 2006.
- NGO Integra: »About Integra«, 2021, URL: <http://ngo-integra.org/about.html> (Stand: 7.6.2023).
- Nicolosi, Riccardo/Obermayr, Brigitte/Weller, Nina (Hrsg.): *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2019.
- Nishefci, Safet: »Introduction«, in: Petrit Halilaj: *Poisoned by men in need of some love*. Hrsg. von Elena Filipovic. Brüssel/Berlin: WIELS/Motto Books, 2013, S. 9–12.
- Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschichten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

- Norton, Claire/Donnelly, Mark: *Liberating Histories*. Abington/New York: Routledge, 2019.
- O.K. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich (Hrsg.): *Archiv X. Ermittlungen der Gegenwartskunst / Investigations of contemporary art*. Linz: Offenes Kulturhaus des Landes OÖ, 1998.
- Öhlschläger, Claudia: »Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur«, in: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 227–248.
- Osborne, Peter: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso Books, 2013.
- o.V.: »Erinnerung in der Kiste«, in: *Der Spiegel*, 16, 1974, S. 120–121.
- o.V.: »Was Krieg heisst: Stätten der Zerstörung«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 25 (47), 1916, S. 698–699.
- Owens, Craig: »The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism«, in: *October*, 12 (Spring), 1980, S. 67–86.
- Paul, Gerhard: »»Living-room war«. Vom exklusiven Seherlebnis zum ersten Fernsehkrieg der Geschichte«, in: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 342–349.
- Paul, Gerhard: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016.
- Peters, Sibylle: *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Pflüger-Scherb, Ulrike: »Trümmer-Modell wird eingelagert«, in: *Hessische Niedersächsische Allgemeine*, 31.3.2010, URL: <https://www.hna.de/kassel/bombennacht-1943-ere219275/truemmer-modell-wird-eingelagert-698901.html> (Stand: 7.6.2023).
- Pressemitteilung documenta-Stadt Kassel: »Arnold Bode-Preis 2016 geht an Hiwa K«, 27.6.2016, in: *documenta archiv*, Dossier »K, Hiwa«.
- Pressemitteilung Leuphana Universität Lüneburg: Antrittsvorlesung von Susanne Leeb »Die Archäologie der Kunst der Gegenwart«, 2.2.2016, URL: <http://www.leuphana.de/news/meldungen-forschung/ansicht/datum/2016/02/02/>
- antrittsvorlesung-von-prof-dr-susanne-leeb-1.html (Stand: 8.2.2017).
- Pressenewsletter documenta 14: «documenta 14, Kassel. Learning from Athens. Von Athen lernen. Μαθαίνοντας από την Αθήνα», 7.10.2014, URL: <https://newsletter.documenta.de/t/j-12C9729D2BF513CC> (Stand: 7.6.2023).
- Puff, Helmut: »Ruins as Models. Displaying Destruction in Postwar Germany«, in: Hell, Julia/Schönle, Andreas (Hrsg.): *Ruins of Modernity*. Durham/London: Duke University Press, 2010, S. 253–269.
- Pultz Moslund, Sten/Ring Petersen, Anne/Schramm, Moritz: »Introduction«, in: Pultz Moslund, Sten/Ring Petersen, Anne/Schramm, Moritz (Hrsg.): *The Culture of Migration: Politics, Aesthetics and Histories*. London/New York: I.B. Tauris, 2015, S. 1–23.
- Radway, Janice: »Foreword«, in: Gordon, Avery F.: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London: Minnesota Press, 2008 [1997], S. vii–xiii.
- Rancière, Jacques: »Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers« [frz. Orig.: »Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien«, 1996], in: Kernbauer, Eva (Hrsg.): *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 33–50.
- Rancière, Jacques: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994 [frz. Orig.: *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, 1992].
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London/New York: continuum, 2004 [frz. Orig.: *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, 2000].
- Randeria, Shalini: »Entangled Histories of Uneven Modernities. Civil Society, Caste Solidarities and the Post-Colonial State in India«, in: Elkana, Yehuda/Krastev, Ivan/Macamo, Elisio/Randeria, Shalini (Hrsg.): *Unraveling Ties. From Social Cohesion to New Practices of Connectedness*. Frankfurt am Main / New York: Campus, 2002, S. 284–311.
- Rathfelder, Erich: *Kosovo. Geschichte eines Konflikts*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2013.

- Reck, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I*. Kunstforum International, 128, 1994.
- Reck, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II*. Kunstforum International, 129, 1994.
- Rehmann, Jan: »Ideologiekritik, Ideologietheorie und Poststrukturalismus – eine Neubesichtigung«, in: Birkenstock, Eva/Hinderer Cruz, Max Jorge/Kastner, Jens/Sonderegger, Ruth (Hrsg.): *Kunst und Ideologiekritik nach 1989 / Art and Ideology Critique After 1989*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz Arena, 2014, S. 75–88.
- Reimann, Norbert: »Grundfragen und Organisation des Archivwesens«, in: Reimann, Norbert (Hrsg.): *Praktische Archivkunde. Ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste*. Münster: Ardey-Verlag, 2004, S. 19–45.
- Renfrew, Colin: *Figuring It Out, What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*. London: Thames and Hudson, 2003.
- Renfrew, Colin: »It may be art, but is it archaeology? Science as art and art as science«, in: Coles, Alex/Dion, Mark (Hrsg.): *Archaeology*. London: Black Dog Publishing, 1999, S. 12–23.
- Rhomberg, Kathrin: »It is as it is not sleeping, it floats like a spaceship«, in: Petrit Halilaj: *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*. Hrsg. von Kathrin Rhomberg und Erzen Shkololli Erzen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014, S. 81–86.
- Rich, Adrienne: »When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision«, in: *College English*, 34 (1), 1972, S. 18–30.
- Riedlmayer, Andrés: »Museums in Kosovo: a first postwar assessment«, in: *Bosnia Report*, 15/16, 2000, URL: <http://www.bndlg.de/~wplarre/back000307a.htm> (Stand: 7.6.2023).
- Rimme, Marius: »Geronnene Riten. Zum komplexen Verhältnis zwischen kommentierenden Bildern und inszenierendem Träger am Beispiel der Staurothek von Stavelot (ca. 1157)«, in: Juwig, Carsten/Kost, Catrin (Hrsg.): *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?* Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 2010, S. 249–272.
- Ring Petersen, Anne: »Migration and Postmigration as Frameworks for Art Theory«, in: Dogramaci, Burcu/Mersmann, Birgit (Hrsg.): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, S. 366–384.
- Roelstraete, Dieter: »After the Historiographic Turn: Current Findings«, in: *e-flux journal*, 6, 2009a, S. 1–10.
- Roelstraete, Dieter: »Field Notes«, in: Roelstraete, Dieter (Hrsg.): *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, The University Press of Chicago, 2013a, S. 14–47.
- Roelstraete, Dieter (Hrsg.): *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, The University Press of Chicago, 2013b.
- Roelstraete, Dieter: »The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art«, in: *e-flux journal*, 4, 2009b, S. 1–7.
- Roelstraete, Dieter: »Wessen ›Ende der Geschichte?‹«, in: Dziewior, Yilmaz (Hrsg.): *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*. Köln: Walther König, 2009c, S. 76–84.
- Römhild, Regina: »Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung«, in: Yildiz, Erol (Hrsg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 37–48.
- Rora, Constanze/Roszak, Stefan: »Einleitung«, in: Rora, Constanze/Roszak, Stefan (Hrsg.): *Ästhetik des Unscheinbaren. Annäherung aus Perspektiven der Künste, der Philosophie und der Ästhetischen Bildung*. Oberhausen: ATHENA, 2013, S. 11–18.
- Rorty, Richard M. (Hrsg.): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1967.
- Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: B.G. Teubner, 1886.
- Rothfels, Hans: »Zeitgeschichte als Aufgabe«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 1 (1), 1953, S. 1–8.
- Russell, Ian Alden: »The Art of the Past: Before and After Archaeology«, in: Roelstraete, Dieter (Hrsg.): *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, The University Press of Chicago, 2013, S. 296–313.

- Rusterholz, Peter: »Formen ›textimmanenter Analyse«, in: Arnold, Heinz Ludwig/ Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, S. 365–385.
- Sadr Haghghian, Natascha: »Die sogenannten Pioniergehölze. Michael Boßdorf im Gespräch mit Natascha Sadr Haghghian«, in: *d(13)pfad*, 2012, URL: <http://www.d13pfad.de/interview-herrbossdorf-bepflanzung-auehang-kassel> (Stand: 7.6.2023).
- Said, Edward W.: *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Sandl, Marcus: »Geschichte und Postmoderne«, in: Eibach, Joachim/Lottes, Günther (Hrsg.): *Kompass der Geschichtswissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 329–341.
- Schade, Sigrid: »Transitorische Kunst. Vera Frenkels multidisziplinäre Praxis«, in: Schade, Sigrid (Hrsg.): *Vera Frenkel*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013, S. 7–19.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung*. München/New York: Prestel-Verlag, 1997.
- Schellenberg, Kathrin: Stellvertretende Museumsleiterin des Stadtmuseums Kassel zur Arbeit von Hiwa K und Dauerausstellung, Januar 2020, Mailaustausch mit der Autorin.
- Schmetkamp, Susanne: »Narrative Empathie und der ethische Wert der Perspektiveneinnahme«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 63 (1), 2018, S. 73–92.
- Schnapp, Jeffrey/Shanks, Michael/Tiewes, Matthew: »Archaeology, Modernism, Modernity«, in: *Modernism/Modernity*, 11 (1), 2004, S. 1–16.
- Schneggenburger, Philipp: »Bundesgartenschau 1955 in Kassel«, in: Deutsche Bundesgartenschau GmbH (Hrsg.): *50 Jahre Bundesgartenschauen. Festschrift zur Geschichte der Bundes- und Internationalen Gartenschauen in Deutschland*. Bonn: Dt. Bundesgartenschau, 2001, S. 21–28.
- Schneider, Lambert: »Der Pathos der Dinge. Vom archäologischen Blick in Wissenschaft und Kunst«, in: Jussen, Bernhard (Hrsg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*. Göttingen: Wallstein, 1999, S. 51–82.
- Schneider, Lambert: »Der Vergangenheit auf der Spur? Überlegungen zur Klassischen Archäologie«, in: *Hephaistos*, 7/8, 1985, S. 3–37.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London/New York: Routledge, 2011.
- Schönholtz, Karl: »Im Labyrinth der Justiz – heute Premiere für Kafkas ›Der Prozess‹«, in: *Hessische Niedersächsische Allgemeine*, 5.7.2019, URL: <https://www.hna.de/lokales/rotenburg-bebra/im-labyrinth-justiz-heute-premiere-fuer-kafkas-prozess-12765132.html> (Stand: 13.6.2021).
- Schöttker, Detlev: »Erinnern«, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe. Erster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 260–298.
- Schwarze, Dirk: »Wir sind blass vor Neid«, in: *documenta archiv*, 2014, URL: <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/91/1> (Stand: 7.6.2023).
- Seibel, Sven: »Stimme geben, Gehör verleihen. Kollaborative Dokumentationen und die Bedingungen der Vernehmbarkeit von Migration und Flucht«, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, 66, 2019, S. 55–71.
- Shanks, Michael: *Experiencing the Past. On the Character of Archaeology*. London: Routledge, 1991.
- Silverman, Kaja: »Dem Blickregime begegnen«, in: Kravagna, Christian (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv, 1997, S. 41–64.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.
- Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina: Ausstellung *Petrit Halilaj. Back to the future*, 17.12.2009–6.2.2010, URL: <http://www.stacion.org/en/Petrit-Halilaj-Back-to-the-future> (Stand: 7.6.2023).
- Stadt Kassel: »Geschichte der documenta«, 2021, URL: https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/documenta-geschichte.php (Stand: 7.6.2023).
- Stadtmuseum Kassel: »Archiv Sonderausstellungen«, 2019a, URL: <https://www.stadtmuseum-ks.de/index.php/ausstellungen/archiv-sonderausstellungen> (Stand: 7.6.2023).
- Stadtmuseum Kassel: »Dauerausstellung«, 2019b, URL: <https://www.stadtmuseum-ks.de/index.php/ausstellungen/dauerausstellungen> (Stand: 7.6.2023).

- Stange, Raimar: »Hiwa K«, in: *artist. Kunstmagazin*, 113, 2018, S. 6–11.
- State Portal of the Republic of Kosovo: »Cultural Heritage«, 2021, URL: <https://www.rks-gov.net/EN/f305/culture-and-free-time/cultural-heritage> (Stand: 13.6.2021).
- Statista: »Anzahl der Besucher der dOCUMENTA von 1955 bis 2017«, 2017, URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/232586/umfrage/anzahl-der-besucher-der-documenta/> (Stand: 7.6.2023).
- Steinbach, Jörg: »Kassel in Schutt und Asche: Trümmermodell wieder zu sehen«, in: *Hessische Niedersächsische Allgemeine*, 2.6.2016, URL: <https://www.hna.de/kassel/kassel-schutt-asche-6171148.html> (Stand: 7.6.2023).
- Sternad, Christian: »Politik(en) der Historiographie. Historische Subjektivität im Ausgang von Jacques Rancière«, in: *Nebulosa – Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität*, 3 (5), 2014, S. 31–43.
- Stevenheydens, Ive: »Petrit Halilaj: what's that smell?«, in: *BRUZZ*, 2013, URL: <https://www.bruzz.be/en/culture/art-books/petrit-halilaj-whats-smell-2013-09-03> (Stand: 7.6.2023).
- Stingelin, Martin: »Archivmetapher«, in: Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 21–27.
- Stoerber, Michael: »Hiwa K. Unser Unterbewusstsein kennt keine Ironie. Ein Gespräch mit Michael Stoerber«, in: *Kunstforum International*, 259, 2019, URL: <https://www.kunstforum.de/artikel/hiwa-k-2/> (Stand: 7.6.2023).
- Stoellger, Philipp: »Mit-Teilung und Mit-Sein: Gemeinschaft aus ›Neigung‹ zum Anderen. Zu Nancys Dekonstruktion der Gemeinschaft«, in: Bippus, Elke/Huber, Jörg/Dorothee, Richter (Hrsg.): *Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*. Zürich: Edition Voldemeer, 2010, S. 46–64.
- Stoler, Ann Laura: »Colonial Archives and the Arts of Governance«, in: *Archival Science*, 2, 2002, S. 87–109.
- Struve, Karen: *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS, 2013.
- Szylak, Aneta: »Tactics of Arrival/ Means of Knowing«, in: Downey, Anthony (Hrsg.): *Don't shrink me to the size of a bullet: The works of Hiwa K*. London: Koenig Books, 2017, S. 83–87.
- Szymczyk, Adam: »14: Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren«, in: Szymczyk, Adam/Latimer, Quinn (Hrsg.): *Der documenta 14 Reader*. München/New York: Prestel, 2017, S. 17–42.
- Tasch, Stefan: »Petrit Halilaj«, in: *Zuschnitt. Zeitschrift über Holz als Werkstoff und Werke in Holz*, 42, 2011, S. 32.
- The Independent International Commission on Kosovo: *The Kosovo Report. Conflict. International Response. Lessons Learned*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Tilley, Christopher: *Metaphor and material culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Tringham, Ruth/Ashley, Michael/Mills, Steve: »Senses of Places: Remediations from text to digital performance«, in: *Visual Anthropology Review*, April, 2008, S. 1–22, URL: https://chimeraspider.files.wordpress.com/2007/09/bet_ret_ma_sm_0907_web.pdf (Stand: 7.6.2023).
- Universes in Universe – World of Arts: »documenta 14 Teilnehmer_innen«, 2017, URL: <https://universes.art/de/documenta/2017/participants> (Stand: 7.6.2023).
- Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München/Wien: Carl Hanser, 1986.
- von Bismarck, Beatrice: »Grenzbespielungen – Visuelle Politik in der Übergangszone. Eine Einführung«, in: von Bismarck, Beatrice (Hrsg.): *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*. Köln: Walther König, 2005, S. 7–12.
- Wall, Jeff: »Monochrome and Photojournalism in On Kawara's ›Today‹ Paintings«, in: *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art 1*. New York: Dia Center for the Arts, 1996, S. 135–156.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: »Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity«, in: *History and Theory*, 45 (1), 2006, S. 30–50.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: »Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der ›Histoire croisée‹ und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28 (4), 2002, S. 607–636.
- Westermann, Andrea: »Migrant Knowledge: An Entangled Object of Research«, in: *Migrant Knowledge*, 2019, URL: <https://migrantknowledge.org/2019/03/14/migrant-knowledge/> (Stand: 7.6.2023).

- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991 [engl. Orig.: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, 1973].
- White, Hayden: »The Burden of History«, in: *History and Theory*, 5 (2), 1966, S. 111–134.
- Widrich, Mechtild: »Review of ›Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography‹ by Susan Best«, in: *College Art Association Review*, 14.12.2017, URL: <http://www.caareviews.org/reviews/3172#.Xrk7jiP5xQM> (Stand: 7.6.2023).
- WIELS | Centre d'Art Contemporain: Ausstellung *Petrit Halilaj: Poisoned by men in need of some love*, kuratiert von Elena Filipovic, 07.09.2013–05.01.2014, URL: <https://www.wiels.org/en/exhibitions/poisoned-by-men-in-need-of-some-love> (Stand: 7.6.2023).
- Wiensowski, Ingeborg: »Loch der Erinnerung«, in: *Der Spiegel*, 8, 2011, S. 26.
- Wirsching, Andreas: »Epoche der Mitlebenden – Kritik der Epoche«, in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History*, 1 (8), 2011, S. 150–155.
- Witmore, Christopher: »Which Archaeology? A Question of Chronopolitics«, in: González-Ruibal, Alfredo (Hrsg.): *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*. London: Routledge, 2013, S. 130–144.
- Witte, Georg: »Wiederholung als Intervention. Überlegungen zu einigen alternativhistorischen Romanen«, in: Obermayr, Brigitte/Nicolosi, Riccardo/Weller, Nina (Hrsg.): *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2019, S. 47–68.
- Yildiz, Erol: »Postmigrant Practices of Living as Resistance«, in: Dagramaci, Burcu/Mersmann, Birgit (Hrsg.): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, S. 385–395.
- Yildiz, Erol: »Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit«, in: Yildiz, Erol (Hrsg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 19–36.
- Yildiz, Erol: »Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen«, in: Hill, Marc/Yildiz, Erol (Hrsg.): *Postmigrantische Visionen*. Bielefeld: transcript, 2018, S. 43–62.

Die vorliegende Publikation wurde 2022 an der Akademie der bildenden Künste Wien als Dissertation verteidigt. Gutachterinnen: Prof. Dr. Elke Krasny (Akademie der bildenden Künste Wien), Prof. Dr. Sigrid Adorf (Zürcher Hochschule der Künste) und Prof. Dr. Dorota Sajewska (Universität Zürich).

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und des Forschungsschwerpunkts Kulturanalyse in den Künsten der Zürcher Hochschule der Künste.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Julia Wolf

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Lektorat: Angela Wittwer, Zürich/Jakarta

Korrektur: Anette Nagel, Osnabrück

Gestaltung: Nadine Wüthrich, Zürich

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468081>

Print-ISBN 978-3-8376-6808-7

PDF-ISBN 978-3-8394-6808-1

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download