

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 kursorischen 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 im *close reading*, S. 35 ff.

2 Zur Verwendung des Begriffs der »Formatierung« von fluchtbedingter

Migration durch Bilder vgl. die Ausführungen von Nanna Heidenreich (2006, S. 18; 2015, S. 119) und Brigitta Kuster (2007, S. 187) in ihren Publikationen.

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 ernst 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 präsenter 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« (Mohrmann/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 kulturalanalytisch 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 erläutert 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.