

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.

