

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 verflcht, 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 Erinnerens« (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/Trimčev 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.

