

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.

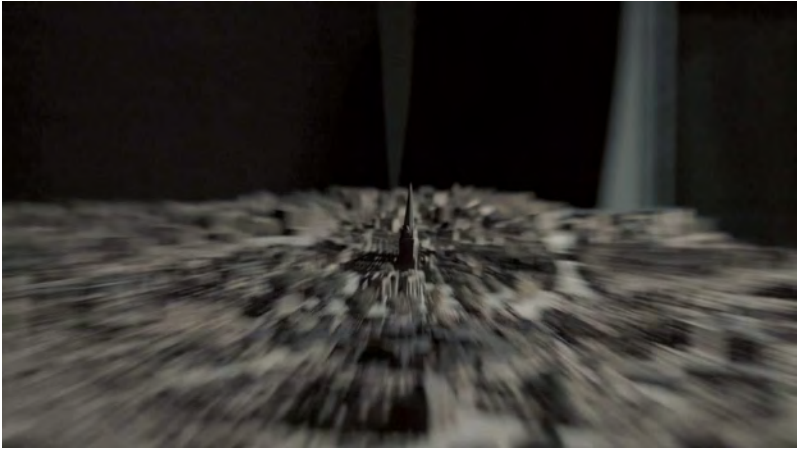


Abb. 21–23 Hiwa K, *View from Above*, 2017 (Stills, oben/Mitte: unterschiedliche Fokussierungen und (Un-)Schärfe-Verhältnisse; unten: erkennbar sind Pflanzen, Farbauftrag mit aufgemalten Straßenlinien, runde Einkerbungen von Detonationskratern)

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 Bedeutungs Perspektiven 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.