

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‹ ›entlehene‹ 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*