

»mit dem man die diversen Zeiterfahrungen und sogar Zeitkrisen untersuchen kann, also die Momente, die Hannah Arendt ›Lücken‹ genannt hat und in denen die Evidenz des Laufs der Zeit zu verschwimmen beginnt. [...] Mit Hilfe dieses Instruments kann man die *Zeitkrisen* in der Vergangenheit mit denen in der Gegenwart vergleichen, in der wir leben.« (ebd., Hervorh. im Orig.)

Nach Hartog ist das Konzept des Geschichtlichkeitsregimes eine Möglichkeit, ein Mischverhältnis zwischen den drei Kategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herzustellen und dabei etwas über ›*Zeitkrisen*‹ in Erfahrung bzw. zum Vorschein zu bringen. Es handelt sich dabei um eine zeitdiagnostische Betrachtung, bei der Hartog insbesondere die Wichtigkeit zeitgenössischer Zeiterfahrung von Gegenwart hervorhebt, weil die Gegenwart omnipräsent geworden sei und vermehrt zu ihrem eigenen Betrachtungshorizont werde, wofür er den Begriff des ›Regimes des Präsentismus‹ (*le régime du présentisme*) vorschlägt. (vgl. ebd., S. 85–86) Der damit eröffnete Fragenhorizont zur Krisensymptomatik einer Gegenwart und eine darin mögliche Handlungsfähigkeit wird für meine Beschäftigung mit den künstlerischen Arbeiten von besonderem Interesse sein. Dies betrifft sowohl Fragen eines Geschichtsbegriffs als auch die im Zeitalter der Globalisierung eminent wichtig gewordenen Fragen nach der Verflochtenheit von Geschichte(n).

GEGENWARTSKUNST UND IHRE AUFBRÜCHE IN NEUE GESCHICHTLICHKEITEN

Text wird als alleiniger Vermittler von Wissen seit dem auslaufenden 20. Jahrhundert kritisch verhandelt und erfährt im Hinblick auf andere geschichtsherstellende Medien eine transdisziplinäre Erweiterung. Dies zeitigt insbesondere die Etablierung der epistemologischen Funktion von ›Bildern‹ durch die Kulturwissenschaften in der Diskussion des *pictorial* bzw. *iconic* bzw. *visual turns* in den 1990er Jahren, welche seither in den englischsprachigen *Visual Culture Studies* bzw. in den deutschsprachigen *Studien visueller Kultur* verhandelt wird.⁶

6 Vgl. im englischsprachigen Raum zu den *Visual Culture Studies* die Schriften von James Elkins (2008) und William J. Thomas Mitchell (2008) oder im deutschsprachigen Raum zu den *Studien visueller Kultur* bei Sigrid Schade und Silke Wenk (2011). Schade und Wenk betonen in ihrer Publikation, dass es sich bei der Wende vom *linguistic turn* hin zum *pictorial* bzw. *iconic* bzw. *visual turn* in den 1990er Jahren

um ein Projekt der Bildkritik in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Bildkulturen handelt. Durch den vorgeschlagenen Paradigmenwechsel wird »beansprucht bzw. gefordert, innerhalb wissenschaftlicher Konstellationen oder Diskursformationen Fragen nach dem Status des Bildes auf eine gänzlich neue, innovative Weise zu stellen« (Schade/Wenk 2011, S. 42). Die Beschäftigungen

Der Geschichtsdiskurs ist damit schon länger kein reiner Fachdiskurs der Geschichtswissenschaft mehr. An der Frage, wie historische Arbeit geleistet wird respektive wie Geschichte(n) gedacht, diskutiert, geschrieben und/oder gemacht werden (können), beteiligen sich neben anderen Disziplinen auch freiere Erzählweisen mit ihren verschiedenartigen Medien – z. B. Romane, Erzählfilme, Dokumentationen, Illustrationen, Comics, Ausstellungen oder auch künstlerische Arbeiten, welche sich historische Gegenstände zum Fokus nehmen.

Mit einer solchen »Idee der vielen Geschichten« (Moztkin 2002, S. 386) sind unterschiedliche, teilweise konkurrierende Erzählhaltungen verbunden, die selbst einen historischen Prozess in der Postmoderne darstellen. Ende der 1990er Jahre schreibt der Historiker Bernhard Jussen:

»In der bildenden Kunst, in der Literatur, im Film, in der Musik und in den historischen Wissenschaften werden sehr unterschiedliche Verfahrensweisen zur Erkenntnis des Vergangenen hervorgebracht, – sehr unterschiedliche Verfahrensweisen, Historie zu betreiben, an den Geschichtsbildern (oder: dem kulturellen Gedächtnis) einer Gesellschaft zu arbeiten. Alle diese Formen des historischen Arbeitens haben ihre spezifischen Qualitätsstandards, ihre Leistungsfähigkeit, ihre Grenzen, ihre spezialisierten internen Diskurse.« (Jussen 1999, S. 9)

Aus Sicht der Geschichtswissenschaft erkennt Jussen in seiner Betrachtung historisch operierender Gegenwartskunst auch ein Potenzial für seine eigene Disziplin, weil Kunst im Gegensatz zur Geschichtsforschung, welche insbesondere im wissenschaftlichen Schreiben mündet, freiere Formen beim Nachdenken *über* und Darstellen *von* Geschichte finden kann (vgl. Jussen 2010, S. 129–130). Jussen folgend kann sich die mediale Transformation historischer Gegenstände durch Kunst also als mögliches Transferwissen für andere Bereiche erweisen, auch weil darüber hinausgehend von künstlerischen Zugängen angenommen werden kann, dass ihre selbstkritische Arbeit an der Form respektive an der Medialität und Materialität eine immer schon am Inhalt

in diesem Zusammenhang, so argumentieren Schade und Wenk weiter, »können über die Beziehungen und das Verhältnis von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Zeit-Diagnostikerinnen und Diagnostikern am Beginn des 21. Jahrhunderts zum Bild und zum Visuellen, über die Wünsche an das und die Ängste vor dem Bild ebenso viel aussagen wie über die Beziehungen zur Sprache, zur

Schrift und zu den jeweiligen Annahmen, wie alle diese Dinge Bedeutung erzeugen« (ebd.). Es sind die mit diesen *turns* angesprochenen Formen medialer Welterschließung und -vermittlung durch die künstlerischen Arbeiten, die auch im Zusammenhang meiner Betrachtung eine Rolle spielen werden.

bzw. an der Vermittlung von Bedeutung orientierte Reflexion darstellt. Damit unterscheidet sich Kunst, die einen solchen kritischen Anspruch an sich stellt, von der traditionellen Geschichtswissenschaft oder anderen Formen der positivistischen Vermittlung historischer Ereignisse.

Die Frage der Geschichtsverbundenheit von Gegenwartskunst verknüpft die Philosophin Juliane Rebentisch in ihren *Theorien der Gegenwartskunst* (2013) insbesondere mit dem Aspekt der Zeitgenoss*innenschaft, die eine Bedingung dafür darstellt, mit Geschichte in Interaktion zu treten: »[...] der Anspruch der Kunst auf die eigene Zeitgenossenschaft [artikuliert sich] heute nicht selten vermittels des Anspruchs, bestimmten Momenten der Vergangenheit zu einer konkreten Präsenz in der Gegenwart zu verhelfen« (Rebentisch 2013, S. 193). Jedoch, so möchte ich daran anknüpfend argumentieren, geht es bei dieser Aufgabe der Zeitgenoss*innenschaft mit Blick auf die Geschichte nicht nur um das Anliegen einer erinnernden Re-Präsenz von Verganem im Heute, sondern auch um eine politische Haltung, die den konstruktiven Charakter von Geschichtsschreibung sichtbar macht: »Das gelingt ihr [der Kunst] durch vielfältige Verfahren, die uns die Dokumente der Vergangenheit als *zu interpretierende* Gegenstände vor Augen führt.« (ebd., S. 202, Hervorh. im Orig.)

Gegenwartskünstler*innen, die sich mit Geschichte auseinandersetzen, sind häufig an einer Dekonstruktion von Setzungen über die Vergangenheit interessiert und wirken an der Verschiebung von vermeintlichen Gewissheiten mit. Damit verbinden sich historiografische Anliegen einer Einschreibung *in* bzw. Neuschreibung *von* bestehenden Geschichtsnarrativen. Von besonderem Interesse für meine Auseinandersetzung wird es sein, zu untersuchen, auf welche Weise die ästhetisch-medialen Möglichkeiten von Kunst einen Beitrag zum dekonstruktiven Geschichtsdiskurs leisten. Anhaltspunkt hierbei ist die seit den 1990er Jahren im kunstwissenschaftlichen Diskurs zirkulierende Feststellung, dass es sich bei der künstlerischen Beschäftigung mit historischem Material um eine Perspektive handelt, die sich spezifisch für die Aufdeckung von Mechanismen historischer Gewordenheit interessiert sowie deren Auswirkungen auf die Gegenwart bearbeitet.⁷ Dabei untersuche ich, wie Künstler*innen mittels ihrer ästhetischen Praktiken die Konstruiertheit und Wirkungsmächtigkeit sogenannter Meistererzählungen sichtbar machen und sich für eine Pluralität von Erklärungsversuchen historischer Gegenstände einsetzen.

Die künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj, die den Gegenstand dieser Publikation bilden, beschäftigen sich mit Zeitgeschichte, die mit kriegsbedingter Gewalt, Zerstörung, Flucht und Verdrängung in Zusammenhang steht. Vor diesem Hintergrund

7 Siehe Kapitel: Zur Geschichtsbezogenheit von Gegenwartskunst, S. 43 ff.

befasse ich mich eingehender mit der Frage, auf welche Weise solche zeitgeschichtlichen künstlerischen Auseinandersetzungen mit jüngeren Kriegszusammenhängen einen »gegenwärtigen Zustand« (Hashagen 1915, S. 19) beforschen, der durch eine »Vorgeschichte« (ebd.) geprägt ist. Darüber hinausgehend frage ich danach, wie die beiden Künstler mit ihren ästhetischen Praktiken gängige Geschichtsnarrative in Frage stellen, dominante Erzählungen inhaltlich beeinflussen und damit Diskurse neu konturieren.

Mittels ästhetischer Praktiken, die im Verlauf meiner Analyse der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj genauer herausgeschält werden, untersuche ich, wie Kunst festgeschriebener Geschichte transformierend begegnet. Damit möchte ich außerdem herausstellen, wie eine solche Kunst als Teil eines dekonstruktiven Geschichtsdiskurses und seiner erinnerungspolitischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Weiterentwicklung begriffen werden kann. Hierbei betrachte ich, welche spezifischen Zugänge diese Kunst in ihren Vergangenheitsbezügen bietet, um über das Aktuelle anders, als es die »offizielle« Geschichtsschreibung möglich macht, nachzudenken.

Die im Fokus stehenden Videoarbeiten *View from Above* und *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* von Hiwa K sowie die Installation *Poisoned by men in need of some love* und die 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* von Petrit Halilaj werden nach ihrem Potenzial befragt, auf gesellschaftspolitische Ereignisse und Zustände zu reagieren, deren bestehende Behandlung und historische Einordnung den Künstlern unzureichend erscheinen. Genauer gesagt handelt es sich bei den beiden Arbeiten von Hiwa K um verflechtungsgeschichtliche Perspektiven, die Beispiele dafür sind, dominierende Sichtweisen auf Narrative zu durchkreuzen – was der Künstler beispielsweise durch die Verflechtung einer aktuellen Fluchtgeschichte aus Kurdistan/Nordirak mit kriegerischen Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg vornimmt. Bei den thematisierten Arbeiten von Petrit Halilaj handelt es sich um eine erinnerungspolitische Auseinandersetzung, die anhand einer Spurensuche im Museum des Kosovo Kontexte gesellschaftlicher Zerrüttung und Verdrängung in der Geschichte im ehemaligen Jugoslawien sichtbar macht. Die beiden Künstler lassen ihre Gegenstände in einem neuen Licht in Erscheinung treten, wobei ich ihre Arbeiten hinsichtlich ihrer Priorisierung singulärer Erzählungen und ihrer politischen Teilhabe an Geschichtsbildungsprozessen untersuche. So sehe ich in den Arbeiten ein ästhetisch-politisches Potenzial für eine Verschiebung konventioneller Betrachtungsweisen eingeschrieben und die Aufforderung an uns Betrachter*innen, diesen Geschichten nicht gleichgültig gegenüberzutreten, sondern uns von ihnen betreffen zu lassen – Wirkungen, die ich im Rahmen dieser Auseinandersetzung eingehend untersuchen werde.

Die Geste von Kunst, wie Jussen bemerkt, besteht insbesondere darin, das »Problematische historischer Entwürfe« (Jussen 2010, S. 133), das in kollektive Geschichtsvorstellungen eingegangen ist, zu reflektieren. In dieser Publikation werde ich darauf eingehen, wie die dabei von künstlerischer Seite entwickelten ästhetischen Argumente an die Ausrufung einer »historischen Einbildungskraft« (White 1991), wie vom Literaturwissenschaftler Hayden White formuliert, geknüpft werden können bzw., mit der Kunstwissenschaftlerin Susanne Leeb gesprochen, als das »historische Imaginäre« (Leeb 2009, S. 40) bzw. als »Möglichkeitssinn« (ebd., S. 33) von Geschichte oder wiederum mit Jussen als »historische Imaginarien« (Jussen 2010, S. 130) bezeichnet werden können.⁸ Solche künstlerischen Passagen vom Historischen ins Imaginäre und vice versa sowie die Frage, wie vorherrschende Erzählungen damit eine alternative Gegenwartsbestimmung erfahren und einer Kritik unterzogen werden, stehen im Zentrum meiner Beschäftigung. Anhand der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj werde ich auffächern, wie sie sich bei ihrer Wiederaufnahme von Geschichte mit andersartigen Darstellungsformen und jenseits *einer* historiografischen Ordnung an Neuentwürfen von Geschichte(n) bzw. an *Re-Visioning Histories*, wie der Titel dieser Publikation lautet, beteiligen. Dabei werde ich auch erörtern, welche politischen Anliegen Hiwa K und Petrit Halilaj im Umgang mit Geschichte(n) verfolgen und wie sie diese anhand ästhetischer Formfindungen öffentlich machen und sich damit an historiografischen Prozessen beteiligen.

Bisher standen die künstlerischen Praktiken von Hiwa K und Petrit Halilaj, auch wenn es sich bei ihnen inzwischen um international bekannte Positionen handelt, deren Arbeiten in verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen bekannter Ausstellungshäuser oder Kunstfestivals präsentiert werden, nicht im Fokus detaillierter Analysen. Meine Auseinandersetzung nimmt eine detaillierte Lektüre einzelner Arbeiten vor und möchte damit einen Beitrag dazu leisten, die Verschiebungsprozesse und Vervielfältigung bestehender Geschichtsnarrative zu verstehen, an denen sich die Arbeiten beteiligen. Dabei wird es darum gehen, die ästhetischen Praktiken, die dabei zum Einsatz gebracht werden, zu konzeptualisieren und künstlerische Prozesse zur Herstellung von Wissen über Geschichtsbildung sichtbar zu machen.

8 Siehe Kapitel: Das »historisch Imaginäre« bzw. der »Möglichkeitssinn« von Geschichte, S. 65 ff.