

Geschichten nicht verstummen, sondern ausgesprochen und dadurch in der Zirkulation der ›großen‹ Geschichte verfügbar werden.<sup>13</sup>

Nachfolgend werde ich genauer betrachten, wie die Videoarbeit *View from Above* mit einem Gedächtnis operiert, das in der Lage ist, Erinnerungen an Ereignisse aufzunehmen, welche nicht selbst erlebt wurden, die jedoch durch Medien oder durch Geschichten anderer Personen zugänglich gemacht werden können. Dabei werde ich beleuchten, wie die Arbeit durch den Einsatz ›entliehener‹ Erinnerung demonstriert, dass das Gedächtnis sowohl aus realen Zeugnissen wie auch aus fiktiven Erinnerungsanteilen bestehen kann, welche in der künstlerischen Arbeit zu einer wahrscheinlichen bzw. plausiblen Geschichte collagiert werden. Hierbei frage ich anknüpfend an Susanne Leeb nach der »retrospektiven Injektion eines Möglichkeitssinns« (Leeb 2009, S. 35) in die Geschichte und wie die Arbeit einen anderen, durch Empathie gespeisten ›Möglichkeitssinn‹ eröffnet, um Geschichte in ihrer Verschiebbarkeit wahrzunehmen.

## DAS KASSLER TRÜMMERMODELL DES ZWEITEN WELTKRIEGS ALS EINE ›ENTLIEHENE‹ ERINNERUNG DES VERLUSTS

»Bilder kommen nicht einfach irgendwo in der Geschichte zum Stillstand: sie wandern mit uns, begleiten uns – und manchmal überholen sie uns sogar. [...] Das bedeutet, dass der Ort dieser Bilder in Bezug auf Vergangenheit und Zukunft unbestimmt ist. Ihre kulturelle Präsenz wird zu einer Art ›virtueller‹ Dimension, in der die Bilder wie in einer suspendierten Belebtheit auftauchen, in der Lage, aktiv ihre Bedeutung neu zu bestimmen, den Betrachter wie einen Schock zu treffen oder unverhofft einen völlig anderen Weg in die Vergangenheit zu eröffnen.« (Elsaesser 2010, S. 107)<sup>14</sup>

Wahrnehmung unterliegt Historizitäten. Mit den damit verbundenen Zusammenhängen hat sich die kunst-, medien- und kulturwissenschaftliche Forschung unter dem theoretischen Rahmen der ›Bildwanderungen‹ bzw. ›Migration der Bilder‹ vielfältig beschäftigt. Hierbei rekurren die *Studien visueller Kultur* insbesondere auf Aby Warburgs *Mnemosyneatlas* – eine Sammlung von Bildmaterial

13 Siehe Kapitel: ›Migrantisches‹ Wissen, S. 179 ff.

14 Thomas Elsaesser bezieht sich in seiner Beschreibung auf den DDR-Film

*Sterne* (1959) von Konrad Wolf, der einen der frühen Filme darstellt, welcher sich mit der deutschen Verantwortung im Holocaust beschäftigt.

aus unterschiedlichen zeitlichen Epochen, in der er »Überlegungen zu Genese, Wirkungsweise und Tradierungswegen von Bildern« (Schade/Wenk 2011, S. 25) anstellte. In seiner langjährigen Suchbewegung beschäftigte er sich vor allem mit der Frage, wie Bildformulierungen aus historisch zurückliegenden Zeiten Menschen in anderen Zeiten affizieren sowie mit neuen Deutungen besetzt werden können (vgl. ebd., S. 134). Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman beschäftigte sich mit dieser nachträglichen Perspektive von Bildern und deren wiederkehrender Aktivierung in seiner Studie zu Warburg unter dem zentralen Motiv des »Nachlebens« einer visuellen Form:

»Zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte verschwunden, taucht sie [die überlebende Form] sehr viel später wieder auf, und das möglicherweise zu einer Zeit, da man dies nicht mehr erwartet, nachdem sie die Zeiten an den kaum definierten Rändern des ›kollektiven Gedächtnisses‹ überdauert hat.« (Didi-Huberman 2010, S. 75)

Die Beschäftigung mit Warburgs ikonologischer Analysemethode und seiner Vorstellung vom Fortdauern vergangener Bilder in anderen Zeiten hat der neueren Forschung ein breites Arbeitsfeld mit achronologischen visuellen Bezugsnetzen eröffnet, die Bilder in dynamischen Zusammenhängen und Geflechten denken lassen.

Ein solches Nachleben kollektiver Bilder macht sich die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K zunutze. In ihren langsam abfahrenden Kamerabildern zeigt sie eine in Trümmern liegende Stadt (Abb. 4), deren Bildlichkeit an ein kollektives Bildgedächtnis appelliert, nämlich an die historischen Luftaufnahmen der Schwarz-Weiß-Fotografien (Abb. 5) von Zerstörungen aus Kriegszeiten wie dem Zweiten Weltkrieg oder an Berichte über zerbombte Städte, wie sie in den Wochenschauen veröffentlicht wurden. Ebenfalls lassen sich diese Bilder mit den in Deutschland zwischen 1946 und 1949 gedrehten sogenannten Trümmer- und Heimkehrerfilmen in Verbindung bringen (Abb. 6), deren teils inszenierte Ruinenlandschaften Schauplätze der Handlungen sind. Dass es sich in *View from Above* um ein Modell und keine reale Stadt handelt, die aus der Vogelperspektive aufgenommen ist, erkennt man nicht gleich auf den ersten Blick. Mit der Zeit wird dies jedoch ersichtlich, weil beispielsweise in der Draufsicht Fugen sichtbar werden, an denen die Einzelteile des Trümmermodells zusammengefügt sind (Abb. 7).

Bei den Aufnahmen handelt es sich nicht um irgendein Modell, sondern um das Trümmermodell von Kassel nach den Zerstörungen während 40 Luftangriffen im Zweiten Weltkrieg. Das Kassler Modell wurde ursprünglich für das Rathaus angefertigt (vgl. Puff 2010, S. 256), wo es nach einer ersten Ausstellungszeit eine Zeit lang in einem



- Abb. 4 Hiwa K, *View from Above*, 2017 (Still)
- Abb. 5 Nach der Bombennacht vom 22. Oktober 1943 in Kassel, Frankfurter Straße, 1943 (Fotografie)
- Abb. 6 *Die Mörder sind unter uns*, 1946, Film (Still)



Abb. 7 Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9 (Still)

Abb. 8 Trümmermodell Kassels nach dem Zweiten Weltkrieg, entstanden 1950er Jahre, Dauerausstellung Stadtmuseum Kassel, 2016 (Ausstellungsansicht)



Abstellraum eingelagert wurde, bis es 1983 im Rahmen einer Ausstellung des Kassler Luftkriegs-Spezialisten Werner Dettmar wieder zugänglich gemacht wurde.<sup>15</sup> Seit einer jüngsten Nachbearbeitung durch den Modellbauer und Restaurator Jan Hendrik Neumann wird das Modell seit 2016 wieder im Stadtmuseum Kassel gemeinsam mit weiteren Medienstationen und historischen Objekten ausgestellt. (vgl. Steinbach 2016) Dass Modelle nicht neutral sind, zeigt auch das Kassler Trümmermodell, das heute im Stadtmuseum Kassel beheimatet ist. Die genaue Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte des Modells ist aufgrund der mangelnden Quellenlage zum Teil schwierig nachzuzeichnen, weil es mehrfach zwischen verschiedenen Orten bewegt wurde. Das etwa zwölf Quadratmeter große Modell, aus Pappe, Sand und Gips, entstand in den 1950er Jahren durch den Kassler Modellbauer ›Steiner‹. Es wurde im Auftrag der Stadt Kassel gefertigt und zeigt die Innenstadt in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Mai 1945, welche von den schwersten Zerstörungen geprägt ist, von denen die Stadt in der Bombennacht vom 22. Oktober 1943 die heftigsten Angriffe erfuhr. (vgl. Pflüger-Scherb 2010) Solche Modelle wie das Kassler Trümmermodell sind in der frühen Nachkriegszeit auch in anderen deutschen Städten wie Frankfurt, Heilbronn, Münster oder Würzburg entstanden (vgl. Puff 2010).

Das von Hiwa K abgefilmte Trümmermodell ist eines der zentralen Ausstellungsstücke der Dauerausstellung des Kassler Stadtmuseums, in dessen Räumlichkeiten die Videoinstallation anlässlich der documenta 14 auf demselben Geschoss des Stadtmuseums, also integriert in die kulturhistorische Dauerausstellung, zu sehen war. In der aktuellen Präsentationsform im Stadtmuseum Kassel kann das Modell hinter Glas, ungefähr auf Bauchhöhe von Erwachsenen, frei im Raum stehend, aus der Seitenansicht betrachtet werden (Abb. 8). Diese Sichtweise weist den Betrachtenden eine erhöhte und gewissermaßen privilegierte Position zu. Sie können sich bewegen und sich an einer beliebigen Stelle positionieren, sich in eine Relation zum repräsentierten Raum begeben, diesen von oben als Ganzes überblicken oder einzelne Elemente des Ortes fokussieren und sie genauer mustern. Auch können sich die Betrachtenden beispielsweise bücken und das Modell stärker in der Horizontale betrachten. Im Folgenden wird es mir darum gehen, einzelne Aspekte des Kassler Modells zu betrachten und zu skizzieren, welche Einschreibungen in ihm vorhanden sind und durch die Wiederaufnahme in der Videoinstallation erinnert und mitverhandelt werden.

15 Anlässlich der Ausstellung erschien von Werner Dettmar die Publikation *Die Zerstörung Kassels im Oktober 1943. Eine Dokumentation* (1983).

Trümmer haben meist keinen eindeutig signifikanten Wert mehr und werden nach Zerstörungen in den meisten Fällen zügig entsorgt. Die Entsorgung kann hier auch metaphorisch verstanden werden, wenn man ›ent-sorgen‹ als ein Entledigen von Sorgen deutet. Im Zusammenhang von Krieg kann eine solche Auslegung ein Bedürfnis nach dem Beseitigen, Unsichtbarmachen, Vergessen traumatischer Erfahrungen formulieren. Wenn einzelne Trümmer in den Zustand einer fixierten Ruine übergehen, wie dies im Trümmermodell von Kassel geschehen ist, sind die einzelnen Trümmer stärker im Referenzfeld eines größeren Zerstörungsausmaßes eingebettet und können sich, wie man am Kassler Modell beobachten kann, zu einem visuell und physisch überdauernden Gedächtnis des Zerstörten entwickeln. Der Darstellungsfokus des Trümmermodells von Kassel, aber auch anderen Modellen deutscher Städte liegt vorwiegend auf dem urbanen Zentrum der Stadt. Oftmals waren tatsächlich die Stadtteile im Zentrum am schwersten von Bombardierungen betroffen. Dennoch akzentuiert solch ein Modell, insbesondere durch die Anwesenheit von Überresten hervortretender Gebäude wie Kirchen, den symbolischen Gehalt eines Stadtzentrums (vgl. Puff 2010, S. 264). Auch im Kassler Trümmermodell kann man beobachten, dass die Lutherkirche emporragt. Eine besonders auffällige Ästhetik des Modells, die in der Videoinstallation von Hiwa K zusätzlich durch das Einhüllen des Objekts in die Dunkelheit eines ansonsten entleert wirkenden Raumes pointiert wird, ist die monochrome, bräunliche Tonalität, die einerseits eine Referenz zu einer Bausubstanz wie Stein auf tut. Andererseits ruft die braune, rußige Farbigkeit der Trümmer ebenfalls die Referenz zu verbranntem Material auf, wie es Brände an Gebäuden hinterlassen können. Die Trümmerdarstellung im Kassler Trümmermodell ist von einem hohen Realitätsgrad und Detailreichtum bestimmt. Zwar kann der Wahrheitsgehalt, mit dem die verschiedenen Intensitäten der Zerstörung ausgearbeitet sind, von den Betrachtenden nicht wirklich nachgeprüft werden, denn Trümmer, als Überreste einer Zerstörung, weisen einen extremen Abstraktionsgrad gegenüber einem vorangegangenen Zustand oder dem konkreten Akt der Zerstörung auf. Dennoch erhebt eine solch real wirkende Anfertigung einen abbildend-dokumentarischen Anspruch, der die Dinge detailgetreu repräsentieren soll. Durch den Detaillierungsgrad der Ausarbeitung wirkt die Nachbildung der Zerstörungen erstaunlich realistisch. Auch ist der Objekttypus des Modells im Normalfall einer, der weniger zu einer Abstraktion denn zu einer Konkretisierung, überblickbaren Fassbarkeit und Repräsentation einer räumlichen Anlage beitragen soll.

Helmut Puff, der sich mit der Repräsentation von Zerstörungen anhand mehrerer Stadtmodelle im Nachkriegsdeutschland beschäftigt, schreibt Folgendes: »As visual discourse, they [the models]

promise to provide immediate access to events and experiences that seem to defy representation, translating large-scale destruction into an object.« (ebd., S. 255) Im Übersetzungsvorgang, den Puff hier anspricht – vom Zerstörten in Form von Trümmern, Schutt und Asche hin zu einem manifesten Objekt in Form eines Modells –, ist der Widerspruch enthalten, dass man es bei Trümmern in erster Linie mit einer Masse von Material zu tun hat, die nach der Zerstörung meist keiner weiteren Funktion mehr nachkommen (vgl. ebd.). Die Überreste durch die heftigen Bombardierungen in Europa während des Zweiten Weltkriegs wurden selten als erhaltenswert eingeschätzt. Der Rückbau von Kriegstrümmern geschah meist schnell, einzelne »hervorzuhebende« Ruinen wurden im Zerstörungszustand bewahrt oder zerstörte Bausubstanz (teilweise) rekonstruiert sowie mit Neubebauungen ergänzt (vgl. z. B. die Gedächtniskirche in Berlin). Vor allem Letztere wurden hinsichtlich ihres Authentizitäts- und Erinnerungsinhalts kritisch diskutiert, da sie an einer Unsichtbarmachung historischer Ereignisse mitwirken und somit Ruinen keinen großen Wert bei der Erinnerungsarbeit beimessen würden. (vgl. Arnold-de Simine 2007, S. 258–261) Wenn diese Trümmer, als Spuren von etwas Zerstörtem, in ein Modell überführt werden, dann werden sie plötzlich zu modellhaften Ruinen (»ruins as models«, Puff 2010, S. 253) gemacht, welche die Vorstellung eines Überdauerns in sich tragen. Diese Transformation von Trümmern in die Form modellhafter Ruinen zeigt in ihrer Darstellung als dreidimensionales Objekt nur noch das Resultat des Einsturzes von Bausubstanz, welches im Objekt als großflächige Trümmerlandschaft des Krieges fixiert wird. Puff hebt außerdem das irritierende Moment hervor, dass meist mehrjährige Arbeit in die Herstellung eines überdauernden modellhaften Objektes von einer Kriegszerstörungssituation investiert wird, die im Grunde genommen durch den Wiederaufbau nach dem Krieg als eine schnell vergängliche Situation betrachtet werden muss. Die Überführung einer impermanenten Zerstörungssituation nach dem Krieg in ein Modell hat demnach einen repräsentativen Anspruch bei der Visualisierung, Erinnerung sowie weiteren Wachhaltung und Erkundbarkeit der Zerstörungen einer Stadt. (vgl. ebd., S. 255–256)

Wie bereits angedeutet, verbinden sich in einem Modell wie dem Kassler Trümmermodell verschiedene Bildlichkeiten von einer zerstörten Stadt, die sich aus den Bereichen Architekturmodell, Kriegs- und Nachkriegsfotografie oder auch dem Medium Film speisen. So scheint es auch vor dem Hintergrund des medialen Zeitalters der Globalisierung, dass sich im Betrachten des Trümmermodells Kassels in der Videoinstallation von Hiwa K die historischen Bildreferenzen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund ihrer Verfügbarkeit immer mehr mit aktuellen Bildern von Zerstörungen in Kriegsregionen der heutigen Zeit vermengen, welche durch Nachrichtenmeldungen in

Fernseh-, Print- und insbesondere Online-Medien zirkulieren und ebenfalls in ein kollektives Bildgedächtnis Eingang finden. So formulierte bereits Benjamin das komplexe Verhältnis von Bildern und Geschichte folgendermaßen: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.« (Benjamin 1991d, S. 596)

Das Trümmermodell, wie dasjenige von Kassel, ist ein historisches Objekt, das gewissermaßen zur Konservierung einer Kriegszerstörung dienen soll, welche durch eine Nachbildung erfahrbar gemacht wird. In ihm sind damit die Zerstörungen, die im städtischen Bild der Nachkriegszeit verschwunden waren bzw. die nur noch indirekt und lediglich für historisch Eingeweihte durch die vielen, im heutigen Stadtbild ersetzten Neubauten sichtbar und nachvollziehbar sind, eingeschrieben. Gleichzeitig ist es auch genau diese Detailversessenheit des Modells, die eine traumatische Geschichte auf eine beunruhigende Weise »handhabbar« macht. Beim Modell handelt es sich um eine irreführende Belegführung über eine kriegszerstörte Stadt, welche durch die dreidimensionale Erfahrbarkeit, die – verstärkt durch die räumliche Begrenzung der Vitrine, welche den Blick in einem gläsernen Kasten einfasst – ein Gefühl der Überblickbarkeit verschafft und etwas verstörend Befriedigendes in sich hat. Denn es handelt sich um ein Objekt, das in der verkleinerten Nachbildung etwas unauflösbar Verniedlichendes mit sich bringt, weil es durch seine Miniaturhaftigkeit die Realität einer Kriegsgeschichte samt ihrer Einzelschicksale entrückt. Obwohl das Trümmermodell als ein Medium der Erinnerung begriffen werden kann, so sind ihm auch seine Beschränkungen inhärent bzw. um es mit dem medienphilosophischen Ansatz Sybille Krämers zu beschreiben:

»Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erinnerns und Kommunizierens prägt. [...] »Medialität« drückt aus, daß unser Weltverhältnis und damit alle unsere Aktivitäten und Erfahrungen mit welterschließender [...] Funktion geprägt sind von den Unterscheidungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen, und den Beschränkungen, die sie dabei auferlegen.« (Krämer 1998, S. 14–15)

Bestimmten Beschränkungen unterliegt auch das Trümmermodell Kassels, denn in seiner Funktion als Modell bleibt es – trotz seiner affizierenden Darstellungsqualität – in einer Abstraktion verhaftet. In der verbildlichenden Annäherung an den Zerstörungszustand, in dem sich Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg befunden hat, wirkt das Modell prothetisch und kann eine konkretere Kontextualisierung einzelner Kriegsschicksale nicht leisten. Es ist als Gedächtnismedium



zwar mit einer tiefgreifenden Zerstörung einer Stadt konnotiert, gleichzeitig entrückt es aber die Begreifbarkeit eines solchen Materials und lässt Fragen wie diese aufkommen: Was hat zu diesen Zerstörungen geführt? Wer ist dafür verantwortlich? Wie haben sich diese Zerstörungen zugetragen? Wer sind die Opfer? Die Trümmer im Modell lassen zwar komplexe Eindrücke wie etwa das Gefühl von Unheimlichkeit entstehen, gleichzeitig stellt das Format eines Modells einen gewissen distanzierten und analytischen Umgang mit dem Gegenstand der Kriegszerstörung her. Auch wenn eine solche großflächige Trümmerlandschaft zum Gedenken anstiften mag, bleibt sie dennoch hochgradig anonymisiert. Sie erstarrt im Modell zu einem Geschichtsbild, weil ihr kein lebendiges Gedächtnis mehr innewohnt.

Die Bildhaftigkeit der Trümmerlandschaft dient der Videoinstallation von Hiwa K als Bezugspunkt kollektiv geteilter Vorstellungen des Zerstörten, welche durch eine mediale Verbreitung im Bildgedächtnis verankert sind. Damit kommt in der Arbeit durch die »entlehene« visuelle Erinnerung des Kassler Trümmermodells ein Bildtopos zum Zug. Gemäß dem Sprachwissenschaftler Jörg Jost stellen Topoi

»geeignete sprachliche Mittel für Verfahren des Verständlichmachens dar. Als »Kollektivsymbole« können Topoi Teil einer auf Verständigung als kommunikativem Handlungsziel beabsichtigten Vermittlungstechnik sein, mit der sich innerhalb der Kommunikation eine gemeinsame Verständigungsbasis herstellen und der Übergang von Wissen in Information und Verstehen organisieren lässt.« (Jost 2007, S. 169)

Topoi, so Jost an anderer Stelle,

»evozieren [...] durch den Akt des Beispielgebens über das geteilte Wissen von etwas Assoziationen zu weiteren mit diesem geteilten Wissen zusammenhängenden Aspekten. Sie erweitern durch ihre Instantiierung [...] den Extensionsbereich dieser Instantiierungen und eröffnen dadurch Assoziationsräume, die kohärenzstiftend wirken.« (ebd., 223)

Ähnlich zeigt es sich auch in der Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K, in der die visuelle Referenz einer Trümmerlandschaft einen Assoziationsraum für die akustische Erzählung bietet. Durch das topische Bild einer Trümmerlandschaft können kollektiv geteilte Vorstellungen des Zerstörten und die Konditionen sowie Konsequenzen damit verbundener, massiver, insbesondere auch emotionaler

Verluste aufgerufen und thematisiert werden. Das Trümmermodell als Medium der Erinnerung an die Zerstörungen Kassels im Zweiten Weltkrieg wird hier zu einem Gedächtnismedium des Verlusts.

Jost unterscheidet weiter zwei Arten von Topoi – formale und materiale. Er bezieht sich einerseits auf das von Aristoteles vorgelegte Verständnis vom formalen Topos als »unausgefüllte Leerform« (ebd., S. 184) oder »Suchformel« (ebd., S. 187) bzw. »Such-Instrument zum Auffinden möglicher Thesen in einem gegebenen Sachverhalt« (ebd.).<sup>16</sup> Damit hat der formale Topos gewissermaßen einen »allgemeinen Charakter« (ebd., S. 184), der »seinen vielfältigen Gebrauch erst ermöglicht und der [...] »keinen Leerraum, sondern Komplexität« darstellt« (ebd.). Jost führt weiter aus, dass die »verschiedenen Anwendungs- und Interpretationsmöglichkeiten sowie die Interpretationsbedürftigkeit [...] [eine] wesentliche *Potentialität* für die produktive Nutzung des Topos« (ebd., Hervorh. im Orig.) darstellen können. Andererseits handelt es sich bei materialen Topoi im Unterschied dazu um »semantisch bereits ausgefüllt[e] und logisch determiniert[e]« (ebd.) Vorstellungen: »Kurzum, sie sind Stereotypen, Klischees [...]; sie sind die »Pictures in our heads«« (ebd., S. 184–185). Jost führt aus, dass der Begriff des »Gemeinplatzes«, der im heutigen Sprachgebrauch verwendet wird, vor allem dem Verständnis materialer Topoi nahekommt. Es handle sich bei den Gemeinplätzen um prädeterminierte Vorstellungen mit einer vorgeformten Bedeutung. (vgl. ebd., S. 189–190) Im Zusammenhang dieser Analyse weitet sich meine Verwendung des Begriffs des Topos von Josts behandelten sprachlichen Feldes auf die Dingwelt aus und auf die Frage, wie Dinge, wie das Modell der Trümmerlandschaft bzw. Bilder davon, ebenfalls als Topoi betrachtet werden können. So gibt es in der Videoinstallation von Hiwa K zwei Aspekte, die auf die beiden von Jost unterschiedenen Formen des Topos angewendet werden können:

Das Aufgreifen der Trümmerlandschaft von Kassel in der Videoinstallation kann als ein formaler Topos, also eine »Suchformel« im Sinne einer aristotelischen Topos-Konzeption betrachtet werden, denn Trümmer haben keine per se determinierte Bedeutung. Die Trümmerlandschaft Kassels, in das Trümmermodell überführt, wird von Hiwa K dabei als komplexe semantische Raumsituation genutzt, um eine andere, individuelle Geschichte im Zusammenhang mit einer Flucht aus der Region Kurdistan/Nordirak zu entfalten. Auf der Suche nach einer Visualisierung dieser Erfahrung vollzieht sich ab einem gewissen Moment jedoch ein Bruch, denn die durch das akustische Narrativ geweckten Bilder decken sich nicht mit den gezeigten

16 Vgl. hierzu ebenfalls das Kapitel  
»Aristoteles' logische und funktionale  
Topos-Konzeption« bei Jörg Jost (2007,  
S. 171–186).

Bildern der Kriegsregion aus dem Zweiten Weltkrieg. Eine mögliche These, die sich daraus ableiten lässt, ist, dass Kriegserfahrungen und damit verbundene Traumata sich vollständig verbalisieren noch genau abbilden lassen, da es sich um individuelle und tiefgreifend emotionale Erlebnisse handelt, die Brüche und Lücken beinhalten und sich nicht rationalisieren lassen. Das Modell der Trümmerlandschaft präsentiert sich insofern als eine Suchformel, die in ihrer bildhaften Darstellung und als visuelles Argument eine gewisse Verständigungsbasis zwischen unterschiedlichen Kriegsgeschichten herstellen möchte, welche die Arbeit jedoch nicht eindeutig ausdefiniert. Auch bei einer solchen Suchformel, die im wahrsten Sinne des Wortes medial mit einer suchenden, den Gegenstand abfahrenden Bewegung der Kamera in der Videoarbeit kenntlich wird, besteht die Gefahr, dass beim Veranschaulichen bestimmte dahinterliegende Sachverhalte verschleiert werden oder verloren gehen. Jost spricht im Zusammenhang der Topos-Konzepte von der »Komplexitätsreduktion« (vgl. ebd., S. 199). In der Tat rückt in Hiwa Ks Videoarbeit die Trümmerrealität im Nachkriegs-Kassel durch die bildökonomische Verwendung des Modells, auf dem eine andere Geschichte ausgebreitet wird, in den Hintergrund. Jedoch bleibt die Trümmerlandschaft in der Videoarbeit als Objekt in Form des Modells erkennbar und es wird für die aufmerksamen Betrachter\*innen ersichtlich, dass es sich dabei um einen Modus der Repräsentation handelt und nicht um reale dokumentarische Aufnahmen. Dabei kann man immer wieder Brüche zum auditiv vermittelten Narrativ feststellen, wenn beispielsweise eine neogotische Kirche wie die Kassler Lutherkirche zu sehen ist, deren Architektur nicht dem Nordirak, sondern dem mitteleuropäischen Raum zuzuordnen ist (Abb. 9).

Den heute so ubiquitären Bildern kriegsbedingter Zerstörung wird hier durch die langsame Kamerafahrt und das Close-up eine fokussierte Achtsamkeit auf das abbildhafte Modell einer vergangenen Kriegssituation geschenkt, welche mit einer aktuellen Geschichte, resultierend aus einer Flucht vor Krieg in Kurdistan/Nordirak, verzahnt wird. Die Folgen einer traumatisierenden Asylverfahren werden in einem Moment der Gegenwart versucht fassbar zu machen. Dem zuträglich war das Ausstellungssetting, welches das kulturhistorische Objekt Trümmermodell mit der künstlerischen Arbeit auf dem gleichen Stockwerk der documenta 14 in ein Wechselspiel brachte. Puff schreibt Folgendes zum Blick, den Modelle hervorrufen:



Abb. 9 Hiwa K, *View from Above*, 2017, 1-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit englischer Sprache, 12:27 Min., 16:9 (Still)

»As motionless objects, scale models allow a variety of gazes: a quick glance here and there, a systematic scanning, a measured view. The viewer's is a privileged gaze in that it not only entails unrestrained visual control over space but also a dynamic relationship to space [...]« (Puff 2010, S. 256)

Verschiedenartige Blickwinkel werden auch in Hiwa Ks Videoarbeit eingenommen, jedoch sieht man das Modell nie als Ganzes – im Unterschied zur Ausstellungssituation des Trümmermodells, in der man als Betrachter\*in vor der Vitrine stehen und den Blick über das Gesamtobjekt schweifen lassen kann. Die Kameraarbeit in *View from Above* unterscheidet sich auch dahingehend von der Ausstellungssituation, als dass sie eine andere Aktivierung des Modells vornimmt. Durch Mittel der Montage, verschiedene Blickwinkel, Zooms und Schnitte, die immer wieder Unterbrechungen einer Gesamtansicht herstellen, bricht die Arbeit einerseits mit der Vorstellung, einen gesamthaften Überblick über ein (Kriegs-)Gebiet geben zu können. Zugleich verschiebt die Videoarbeit den geografisch-historischen Kontext des Modells, weil über die Bilder nicht zwingend Kassel sichtbar wird, sondern die Stadt bzw. das Modell davon Mittel zum Zweck wird – »entliehen«, um Projektionsfläche für andere Erinnerungen zu sein. Kassel wird hier somit zu einer Kulisse für Erinnerungen von verschiedenen Kriegszerstörungen, die etwa aus Nachrichten, Büchern, Bildern und Filmen gespeist sind. Gleichzeitig eröffnet das »Entleihen« des Kassler Trümmermodells die Möglichkeit, in Anbindung an eine europäische Kriegsgeschichte aufzuzeigen, auf welche Weise die Biografie eines Geflüchteten nach der Ankunft in Europa durch asylpolitisch gewaltvolle Entscheide extrem dominiert ist. Darin liegt zugleich die Stärke sowie die Angreifbarkeit der Videoarbeit. Denn weder ist in ihr eine Kritik an der Verniedlichung von Geschichte durch die Modellhaftigkeit explizit angelegt, noch wird in der Arbeit ausgesprochen, um welchen konkreten Kriegskontext es sich auf der visuellen Ebene handelt. Damit ist in der Arbeit ein Risiko angelegt, in eine Entdifferenzierung abzuheben, geht es ihr doch eigentlich um das Gegenteil: die kritische Verhandlung von einer differenzierenden Sicht im machtvollen Feld der Asylpolitik, die im Narrativ der Voice-over-Erzählung zur Sprache gebracht wird – ein Zusammenhang, auf den ich zuvor eingegangen bin und aufgezeigt habe, auf welche Weise es der Arbeit sehr wohl gelingt, eine Kritik an aktueller, bürokratisch-verwaltender Asylpolitik des urteilenden Fernblicks zu üben und auf einen dominierenden Blick dekonstruierend einzuwirken.<sup>17</sup>

17 Siehe Kapitel: Krieg als Anschauungsraum, S. 128 ff.



Das Kassler Trümmermodell wird von Hiwa K auf die Geschichte eines Geflüchteten angewendet, der sich mithilfe eines anderen Geflüchteten eine falsche Identität aneignet, um als Asylsuchender anerkannt zu werden. Damit zielt die Arbeit in ihrer Verflechtung der zwei unterschiedlichen Kontexte auf eine transhistorische und translokale Vernehmbarkeit von gewalt- und leidvollen Erfahrungen im Zusammenhang mit Krieg. Die akustische Erzählung versucht durch die Schilderung der strategischen Übernahme einer fingierten Identität durch Person ›M‹ einen realpolitischen Umgang mit einem traumatisierenden Problem zu finden. Die Realität europäischer Asylverfahren ist hier dezidiert als Problem mit angelegt, gleichzeitig ist sie nicht als solche visuell sichtbar. Es geht in der Arbeit also auch um ein gewisses Nicht-zeigen-Können, das auf verschiedene Gründe zurückgeführt werden kann: etwa zur Tarnung, Schutzsuche oder als Möglichkeit zur Herstellung anderer Sicht- bzw. Sehweisen des Protagonisten der Erzählung. Das Modell als Grundlage zu verwenden, macht es insbesondere möglich, dass die Betrachtenden das Thematisierte auf eine eigene Geschichte beziehen können – zumal, wenn die Betrachtenden älter sind und einer Kriegsgeneration angehören. Die Arbeit schafft durch die Verflechtung einen stark emotionalen Zugang, der eine\*n als Betrachtende\*n festzustellen veranlasst, dass diejenigen Geflüchteten, welche nach Europa kommen und in der Asyldebatte als die ›Fremden‹ betrachtet werden, Ähnliches erlebt haben wie die Menschen der Kriegsgeneration des Zweiten Weltkriegs bzw. ihre Eltern oder Großeltern, respektive dass die Kassler\*innen in den Bombennächten ebenfalls ihre ganzen Verwandten verloren haben, wie es heute Menschen in anderen Kriegskontexten widerfährt. Das ›Entleihen‹ des Trümmermodells lässt in diesem Sinn ansatzweise eine Vorstellung davon zu, was eine Kriegssituation für Betroffene bedeuten kann, in der Menschen massenhaft sterben und Leid erleben. Damit verbindet sich die uns als Betrachter\*innen ethisch-moralisch aktivierende Frage nach der Tragweite asylpolitischer Entscheidungen mit der Perspektive einer einzelnen Geschichte, die die Gefahr einer asylpolitischen Abschiebung vor Augen führt, wenn geflüchtete und in ihrem Herkunftsland gefährdete Menschen kein Asyl bekommen.

## EINE FÜR PERSON ›M‹ ›ENTLIEHENE‹ IDENTITÄT ALS FORM DER MIMIKRY

Die Videoarbeit *View from Above* arbeitet mit einer Art doppelt ›entliehenen‹ Erinnerung. Einerseits hat man es auf der visuellen Ebene mit einem ›Entleihen‹ der Bilder der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt Kassel in den Erzählkontext einer aktuelleren Kriegsstadt in Kurdistan/Nordirak in den 2000er Jahren zu tun. Andererseits hat