TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS I – XVIII

VORWORT DES KATALOGES VON HOMI K. BHABHA

Es ist ein prekärer Sinn von Überleben, der die in Taryn Simons *A Living Man Declared Dead and Other Chapters* gesammelten Fallstudien zusammenhält. Der Begriff des Überlebens wird oft mit dem in Verbindung gebracht, was Giorgio Agamben das „nackte Leben" nennt, mit einer Existenz auf dem Nullpunkt, mit einem Leben, das durch widrige, antagonistische Kräfte belanglos und nichtig gemacht worden ist. *A Living Man Declared Dead and Other Chapters* legt uns eine andere Ethik und Ästhetik des Überlebens nahe. Überleben repräsentiert hier eine Lebenskraft, die deshalb nicht ausgelöscht wird, weil sie ihre Stärke aus der Identifikation mit der Verwundbarkeit anderer (statt mit ihren Siegen) bezieht und den prekären Prozess gegenseitiger Abhängigkeit (statt Ansprüche auf Souveränität) als die Grundlage der Solidarität betrachtet. Wir sind Nachbarn, nicht weil wir die Welt retten wollen, sondern weil wir sie, noch vor allem andern, überleben müssen.

Krieg, Gewalt, Landnahme, Umweltzerstörung, die Probleme der kulturellen Identität und der Raub des Menschseins – diese und weitere Bedingungen wiederholen sich unablässig über die Kapitel hinweg. Die Idee der Blutslinie als narrativer Faden von Ordnung, Kontinuität und Serialität – als unbestreitbarer Maßstab von Verwandtschaft und Abstammung – zieht sich durch jedes Kapitel. Und doch verhindern die Unterschiede der Geografie und der lokale Charakter kultureller Wahlmöglichkeiten, dass die dominierende Rolle des *Bluts* oder eine sonstige Variante des kausalen Determinismus zum privilegierten Vehikel des Schicksals der Betroffenen erklärt wird.

Überleben ist, ganz im Gegenteil, die Kunst zu lernen, mit den Umständen und ihren Unwägbarkeiten umzugehen. Es hängt mehr von der Praxis und praktischem Tun als von der Verkündung von Prinzipien ab. Ganz gleich ob Einzelner oder Gruppe, der Akteur (oder die Akteurin) des Überlebens trägt die Last des Bewusstseins der eigenen inneren Widersprüche, wo Rationalität und Affekt einander begegnen und Angst und Ambivalenz zurücklassen. Solch prekäre Lebensbedingungen durchdringen jede der Fallstudien Simons und künden von den tiefgehenden Polaritäten einer düsteren Moderne, in der „die Gegensätze sich berühren".[1]

Zwei der Kapitel artikulieren auf besonders wirksame Weise das Gefühl von Unsicherheit, das so beständig in diesem Buch präsent ist. Der extreme Charakter dieser Unsicherheit bildet den Hintergrund, vor dem sich das menschliche Drama des Überlebens vollzieht. Hitlers Generalgouverneur in Polen, Hans Frank, spielte im Dritten Reich eine tödliche Rolle, die keiner weiteren Erläuterung bedarf. Einige der Fotografien Simons in *Kapitel XI* werfen jedoch ein anderes Licht auf seinen Charakter. Frank hatte entweder eine sehr hochentwickelte künstlerische Sensibilität oder den intensiven Wunsch, Kunst von großem Wert zu besitzen. Er umgab sich mit den besten aus dem Czartoryski Museum geraubten Werken – Leonardo, Rembrandt, Rubens. Die Tatsache, dass er Leonardos großartiges Bild *Die Dame mit dem Hermelin* wählte, um seine Wohnung zu schmücken, lässt auf einen Konflikt schließen, auf eine Person, deren Liebe zur menschlichen Kunst kaum mit seiner Barbarei gegenüber den Menschen selbst in Einklang stehen konnte.

[1] Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Fotografie", in Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt: Suhrkamp, 1963), S. 45-64, hier S. 50.

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD

AND OTHER CHAPTERS

I – XVIII

In *Kapitel X* illustriert Simon die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gängige Praxis, zur Erbauung und Belehrung der metropolitanen Besucher der verschiedenen Weltausstellungen öffentliche Vorführungen von Stammesmitgliedern, Ureinwohnern und „Eingeborenen" zu veranstalten. Die Narrative ist Cabrera Antero gewidmet, einem Mitglied des philippinischen Stammes der Igorot, der auf der Weltausstellung von 1904 in St. Louis zur Schau gestellt wurde. Die *Louisiana Purchase Exposition* konzentrierte sich besonders auf die Erwerb der Philippinen durch die USA und feierte, ganz im Geiste der Weltausstellungen der damaligen Zeit, den Triumph der Fortschritte und Eroberungen des imperialen Westens. Eines der Zeichen solchen Fortschritts, allerdings um den Preis der Dehumanisierung der Kolonisierten, bestand darin, die Igorot zu zwingen, die Menge zu unterhalten, indem sie Hunde aßen. Bei den Igorot diente das Verspeisen von Hunden in erster Linie rituellen Zwecken, aber die Veranstalter der Weltmesse zwangen die ausgestellten Stammesangehörigen, an die zwanzig Hunde pro Woche zu essen, um die Zuschauermassen bei Laune zu halten.

Unter den Augen der ätherischen *Dame* Leonardos und anderer Meisterwerke fungierte Hans Frank als gewissenhafter Organisator eines diabolischen, faschistischen Regimes. Eine Welt entfernt im Hinblick auf Ausmaß und Intensität des Bösen finden wir die Demonstration der industriellen und kulturellen Modernität Amerikas, die erforderlich machte, Antero in einer anthropologischen Ausstellung zu präsentieren, um der Öffentlichkeit inmitten des modernen Gartens des Fortschritts Theorien über Evolution und Rassenhierarchie nahezubringen. Aus dem dramatischen Missverhältnis zwischen beiden Begebenheiten lässt sich eine wichtige Lehre ziehen. Sie liegt in der Tatsache, dass die Nähe zwischen Barbarei und Gesittetheit, ihre prekäre Nachbarschaft, es schwierig macht zu bestimmen, zu welchem präzisen Zeitpunkt eine unbedeutende und scheinbar harmlose Form des Bösen sich unter der Hand in eine nicht mehr beherrschbare Monstrosität verwandelt. Simon verwandelt den Leser von Bildern in einen konzeptuell und spekulativ Handelnden, der selbst ins Schicksal der Fotografie in ihrer Konfrontation mit der Geschichte involviert ist.

Die Schwäche der Kunst der Fotografie ist ihre Tendenz, alles, was als unbekannt, exotisch, fremd oder anders betrachtet wird, zu fetischisieren. Und angesichts ethnischer, kultureller und sexueller Unterschiede tritt der Voyeurismus der Fotografie noch stärker hervor. Vorurteil und Verlangen, Angst und Lust werden häufig auf „Träger des Unterschieds" projiziert, wodurch diese in fremde und anomale Objekte verwandelt werden, deren Identitäten dennoch perverse Erregung hervorrufen. Simon vermeidet solche Probleme, indem sie das noch primitiveres Verlangen aktiviert, sowohl *in* einer als auch *als* eine Fotografie zu erscheinen, wie man es oft bei Fotoautomaten auf Rummelplätzen sieht, bei denen der Hintergrund ein Szenario – das Taj Mahal oder das Schloss von Versailles – darstellt, das praktisch nichts mit dem Leben derjenigen zu tun hat, die im Vordergrund des Bildes posieren. *Ein Lebender, den man für tot erklärt hat* erzeugt einen ganz ähnlichen Effekt, indem es den Betrachter ein ums andere Mal mitten in eine Welt hineinwirft, die fremd und verstörend ist. Die *mise-en-scène* ist sogar noch komplizierter als gerade angedeutet, weil Simons Kapitel mehrere Abschnitte enthält, die voneinander abgesetzt sind und verschiedene Formen der Signifikation in den Vordergrund rücken: die Fotografie der Blutslinie mit dem unveränderlichen leeren Hintergrund, eine Art neutraler Nicht-Ort; die Narrative, die sich auf direktere Art an den Betrachter wendet; und die „Fußnoten-Fotografien", die gewissermaßen metonymisches Material sind, das zu den beiden anderen Abschnitten gehört. Der Betrachter befindet sich sowohl *innerhalb* des Werks als auch, aufgrund seiner wechselnden Szenerie, an einem anderen Ort.

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD

AND OTHER CHAPTERS

I – XVIII

Diese nicht-naturalistische *mise-en-scène* mit ihrer langen Geschichte in den Annalen der Fotografie hat kaum theoretisches Interesse hervorgerufen. Aber sie kann vielleicht doch als Gegengift gegen das Paradigma des Voyeurismus und Fetischismus dienen, weil diejenigen, die hier außerhalb jedes Kontexts fotografiert werden, zugleich auch Zuschauer ihrer selbst sind. Indem sie sich in eine derart surreale Situation begeben, sind sie die Subjekte einer Fantasie von Deplatzierung und Erwartung. Sie wissen, dass sie nicht *dorthin* – in diesen ohnehin nur gemalten Hintergrund – gehören, aber merkwürdigerweise, auf der Ebene der Fantasie, sieht man, dass sie genau dort *sind*. Sie nehmen teil an der Zwiespältigkeit ihrer fotografischen Repräsentation – und das zweifellos mit Ironie und Humor. Und doch wird man in einem ganz einfachen Sinn, sobald der eigene Schatten auf eine Stelle im Raum gefallen ist – ob diese nun eine Buchseite, ein Fotodruck oder ein wirklicher Ort ist – Teil ihres Geheimnisses und ihrer Doppelbödigkeit, ihrer Fantasie und ihrer Geschichte. Auf genau diese Art nehmen Simons Fotografien uns gefangen. Sie machen uns zum Teil ihrer Welt des Verborgenen oder Geheimen; sie machen uns zum Teil des Lebens anderer, denen wir nie begegnen und die wir niemals ganz verstehen werden. Dennoch sind unsere Schatten auf diese Menschen und Orte gefallen, und in unserem Versuch, ihre komplexen Umstände zu verstehen und uns einen Reim auf sie zu machen, nehmen unsere eigenen dunklen Umrisse neue, noch unvertraute Gestalten an. Das wäre zumindest die Hoffnung.

Gegen den Realismus

Die meisten kritischen Kommentare zu Simons Werk verorten ihre Kunst in der ein oder anderen Art von Realismus – etwa dem hyperrealen oder ästhetisierten Realismus.[2] Die kritische Reaktion auf ihr Werk – das, was die Kritiker über seine ästhetische Äußerungsweise und Intentionalität sagen – besteht häufig in der Beschreibung einer visuellen Praxis, die auf die Offenbarung geheimer Orte oder die Enthüllung unvertrauter Dinge abzielt.

Zum Beispiel:

> Sie bringt die Fotografie in ihr eigentliches Gebiet und zu ihrer Substanz zurück, indem sie ein reales Thema findet, das nach Darstellung verlangt und einem entbehrlich gewordenen Medium einen neuen visuellen Anker verleiht.[3]

Oder:

> Ein Wunsch, unbekannte Dinge sichtbar zu machen, ihren Zweck zu verstehen und ihre Majestät darzustellen, motiviert einen Großteil von Simons Werk.[4]

Was immer die Raffinesse verschiedener Stile des Realismus ausmachen mag, sie alle basieren auf einer Hermeneutik des „Innehaltens und Suchens“, bei der der Referent, der *auf beliebig viele Arten* im Gefüge des Texts

[2] Hans Ulrich Obrists lebendiger und origineller Essay, „Ever Airport: Notes on Taryn Simon’s *Contraband*“ (London: Heathrow, Mai 2010), stellt eine Ausnahme von dieser Tendenz dar.
[3] Dr. Sarah Edith James, Taryn Simon, „Photography Between the Image and the Word“, in *The Deutsche Börse Photography Prize 2009*, hg. von Stefanie Braun (London: The Photographers’ Gallery, 2009), S. 134.
[4] Elisabeth Sussman und Tina Kukielski, „Foreword”, in *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (Göttingen: Steidl, 2007), S. 11.

oder Bildes verborgen ist, gefunden werden kann und muss, bevor der Sinn „des Ganzen“ mit einem Mal klar wird. Der visuelle Anker des Realismus ist ein epistemologischer Prozess des *Sichtbarmachens* oder *Ans-Lichtbringens* eines Gegenstands, der von einer ethischen oder politischen Verpflichtung auf einen „nach Befreiung strebenden Geist“ begleitet ist.[5] So lobt eine repräsentative Interpretation der politischen Vision Simons sie dafür, dass sie „das, was tabu ist oder generell ignoriert wird, in eine sichtbare und verständliche Form verwandelt und damit der Kluft zwischen dem privilegierten Zugang der Wenigen und dem begrenzten Zugang der Öffentlichkeit“ entgegentritt.[6] So wahr das auch ist, ist es doch nicht die ganze Wahrheit. Die Resonanz ihres Werks reduziert sich nicht auf die tugendhafte Sichtbarkeit des ästhetischen Realismus.

In einem der hyperrealen Bilder Simons in *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* betreten wir einen der unsichtbarsten und mythischsten Orte der amerikanischen Psyche, nämlich das Gebäude der Zentrale der CIA. Simons im Gemälde-Format angelegte Fotografie des Eingangsbereichs des Hauptgebäudes ist eine Studie in formaler Symmetrie und räumlicher Balance. Wenn man das Bild in der Mitte würde durchschneiden würde, würde jede Hälfte wie ein Spiegelbild der anderen aussehen. Und tatsächlich findet sich eingebettet im gekachelten Boden, sichtbar im Vordergrund der Fotografie, eine Linie in der Mitte, die das Bild dort entzwei teilt. Es ist diese Linie, die den Betrachter innerhalb des Rahmens *ausrichtet*, die korrekte Tiefe, von hinten nach vorne, vorschreibt und eine feine Balance zwischen den symmetrischen Hälften, von der einen Seite zur anderen, herstellt. Aus dieser Betrachtungsposition dominiert die hyperrealistische Perspektive, es wird ein visueller Anker geliefert, und das nunmehr richtig justierte betrachtende Subjekt ist, wie Salman Rushdie es so schön beschreibt, überwältigt „von der schwarzen Schönheit, die sie [Simon, *d. Ü.*] uns so hell und strahlend enthüllt“.[7]

Aber das blendende Licht enthüllt nicht nur, sondern verbirgt auch. Die dunkle Symmetrie der Säulen mit ihren Zwischenräumen erzeugt wiederkehrende spiegelnde Oberflächen, die *mise en abyme* der Deckenlichter verschwindet in eine nahtlose Ferne widergespiegelter Bilder, Teile des blendenden Lichts schwappen über wie eine Schwemme von Farbe, die die scharfe Symmetrie des Bildes trübt und Areale von *white out* schafft. Zu viel Licht erzeugt seine eigene Blindheit. Die betrachtende Person ist jetzt aus der stabilen, zentrierten Position im Mittelpunkt der Fotografie deplatziert und nicht länger Monarch all dessen, was sie betrachtet. Ihre Sicht auf Langley wird behindert durch ein Muster *blinder Flecken*, die durch die exzessive Beleuchtung erzeugt werden. Es ist fast so, als würden diese *white outs* und blinden Flecken eine neue Unsichtbarkeit schaffen, die dazu führt, dass das Bild seinen visuellen Anker und sein eigentliches Thema verliert. Plötzlich wird uns nichts mehr offenbart und enthüllt, sondern wir sind mit einer Sonnenfinsternis konfrontiert. Dabei nimmt Simons subtiles und unverzichtbares Insistieren auf das Hervortreten von Okklusion und Dunkelheit genau an dem Punkt, an dem wir erwarten, vollständiger, uneingeschränkter Sichtbarkeit teilhaftig zu werden, ja vielleicht das Geheimnis der Dinge zu entdecken, verschiedene Formen an.

Simons *Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility* ist ein weiteres Beispiel für eine *faktenorientierte* Fotografie, die dann eine spektrale, surreale Präsenz annimmt. Das blaue, radioaktive Schimmern erzeugt ein Muster, das seltsam an eine Landkarte der Vereinigten Staaten denken lässt. Während das Bild hervortritt, um

[5] Ibid., S. 13.
[6] Ibid., S. 15.
[7] Salman Rushdie, „Introduction”, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, S. 7.

sich dem Auge darzubieten, schaffen die blinden Flecken (aus rostfreien Stahlkapseln austretende elektromagnetische Strahlung), eingetaucht in Wasser, das strukturelle Muster der Fotografie. In ihrem Auftauchen erwecken sie den Eindruck, als würden sie das Licht gleichzeitig eindämmen und aussenden. Und es ist diese Bewegung des Bildes, seine Dynamik der Deplatzierung, die irgendwie die Gefahr, die es signalisiert, schon vorwegnimmt, noch bevor wir lesen, dass dies „einer der giftigsten Orte der Vereinigten Staaten ist".[8]

Die politische Semiotik dieser Fotografien lässt darauf schließen, dass das, was öffentlich sehr bekannt und gefürchtet ist, für die Öffentlichkeit nur selten sichtbar ist. Durch die strategische Blockierung unserer Perspektive durch blinde Flecken und *white outs* mobilisiert Simon die Aufmerksamkeit des Betrachters, indem sie sie *deplatziert*, ja, sogar desorientiert. Michael Fried hat ein dieser Dynamik der Deplatzierung zwischen den beiden Bildoberflächen ähnliches Phänomen einmal gut als „innere Spaltung [zwischen antitheatralischer Absorbierung und dem ‚Inszenierungscharakter' oder dem ‚Gesehen-werden-sollen' des Bildes]" beschrieben, „die derzeit für die moderne fotografische und bildnerische Kunst typisch ist".[9]

Der blinde Fleck

Blinde Flecken widersetzen sich der Logik des Hauptrahmens und gehen über das Bedürfnis des Betrachters, *zu sehen* (und zwar das, was geheim oder fremd ist), hinaus. Ihre Provokation liegt darin, dass sie ein Verlangen schaffen, auf eine Art *zu wissen und zu handeln*, die die Fotografie sowohl *liest* als auch ihrer Sichtweise Widerstand leistet. Das Verlangen, das die Fotografie im Betrachter auslöst – und das Verlangen, das der darstellerischen Arbeit, dem Attraktionspotential der Fotografie ihre Form gibt – gibt sich nicht mit dem Anspruch zufrieden, das wirkliche Ding in Form eines (wie immer magischen) Bildes oder (ganz gleich wie sehr auf anderes verweisenden) Gegenstands zu enthüllen.

Was ich als blinden Fleck in Simons Werk ausgemacht habe, ähnelt dem, was Roland Barthes in *Helle Kamera* als das undurchsichtige „blinde Feld" des „*punctums*" bezeichnet.[10] Das *punctum* ist Barthes Version dessen, was ich die Dynamik der Deplatzierung genannt habe. Als flüchtiges oder marginales Element im Hauptrahmen der Fotografie, verwandelt der blinde Fleck (oder das blinde Feld) die Betrachter aus passiven Rezipienten der *Wahrheit* des Bildes in aktive Handelnde, die an verschiedenen Formen kritischer Intervention beteiligt sind: Lektüre des Bildes „gegen den Strich", Infragestellung der *Repräsentationsform* der Wahrheit, Erforschung der darstellerischen Grenzen des Mediums der Fotografie. Indem er den Blickwinkel des Betrachters deplatziert, erzeugt der blinde Fleck (oder das blinde Feld) ein Verlangen nach neuen Wissensformen, Erfahrungen und Emotionen, mittels derer das Bild neu konstruiert oder dekonstruiert werden kann. Das blinde Feld, schreibt Barthes, enthüllt das *liminale* Wesen der Fotografie, und in diesem Bruch des Rahmens – einem Moment der Negation – nimmt der Betrachter eine interaktive und interrogative Rolle ein:

> Die Anwesenheit (die Dynamik) dieses blinden Felds […] führt den Betrachter aus ihrem [der Fotographie] Rahmen hinaus, und das macht, dass ich ein bestimmtes Foto animiere und es mich

[8] *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, S. 19.
[9] Michael Fried, *Why Photography Matters* (New Haven: Yale University Press, 2008), S. 246.
[10] Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1985) S. 65-70.

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS I – XVIII

> animiert. Das *punctum* ist mithin eine Art von subtilem Abseits, als führe das Bild das Verlangen *über* das *hinaus*, was es erkennen lässt…[11] [Hervorhebung von mir]

Wenn man nur lang genug intensiv eine Fotografie anschaut, wird man sehen, wie ihre historische Vergangenheit fast ihre technologische Zukunft berührt – dieses fehlende Glied ist die Gegenwart der Fotografie. Auf der einen Seite der Fotografie liegt die Geschichte der Malerei, auf der anderen Seite das Abenteuer des Kinos, eine dritte Seite ist in die Komplikationen der Literatur verstrickt und eine vierte setzt sich mit den Fährnissen des Alltagslebens auseinander. Da das Verlangen der Fotografie wie ein Gespenst beständig auf diesem wechselnden Terrain hin und her wandert, ist es da ein Wunder, dass es (wie Walter Benjamin und Roland Barthes andeuten) das Bild immer über seine Rahmen und Grenzen hinaustreibt?

Fünfzig Jahre vor Barthes' *Helle Kamera* hat sich auch Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* mit etwas auseinandergesetzt, „was im Zeugnis für die Kunst des Fotografen […] *nicht aufgeht*…" [Hervorhebung von mir]. Benjamin sah das Problem so:

> Bei der Fotografie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Fotografen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ‚Kunst' wird eingehen wollen. […] Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben…[12]

Das ungebärdige Verlangen, das durch die verhangenen und doch gewinnenden Augen entfacht wird, ist nicht einfach ein Wunsch nach mehr biografischen Einzelheiten oder historischem Detail, um ihre lebendige Präsenz zu etablieren. Die Frage ist nicht *Wer ist sie?* Es handelt sich um das Verlangen nach einer Geschichte, ein Verlangen, für das Überleben dieser Augen, dieses Bildes – „die auch hier noch wirklich ist" – zu sorgen, mit all der Zwiespältigkeit der Zeiten und Tempora, die diese simple Formulierung erlaubt, und darum, die längst verlorene Vergangenheit in die Gegenwart („auch hier") zu verlängern und dem Bild eine Wahrhaftigkeit zu verleihen, die in seiner halb anerkannten Künstlichkeit („noch wirklich ist") nicht aufgeht. Die Frage ist *Was ist aus ihr geworden?* Diese Forderung nach einer Narrative ist eine Anerkennung von zweierlei: Erstens, dass es außerhalb des Rahmens der Fotografie ein temporales Verlangen gibt, den Moment der *Aufnahme* sowohl als spekulative als auch als spezifische Narrative zu wiederholen. Genauso wichtig ist jedoch die ethische Natur des Verlangens, das über das Zeugnis der Fotografie *hinausgeht* und ein Verlangen nach *Andersheit*, nicht einfach nur nach Kontinuität oder Abschluss ist. Das Verlangen nach Andersheit – die widersprüchliche Bewegung, in der „Gegensätze sich berühren" – macht die Fotografie offen für den Bereich der intertextuellen und intermedialen Übersetzung. Übersetzung, wie sie Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* beschreibt, ist weniger Ähnlichkeit als vielmehr Ortsverschiebung oder Deplatzierung:

[11] Ibid., S. 68.
[12] Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie", ibid., S. 49, 50.

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD

AND OTHER CHAPTERS

I – XVIII

> Anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, [muss] die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstücke einer größeren Sprache erkennbar zu machen.[13]

Was *innerhalb* der Fotografie ist und *nicht* in ihren Grenzen *aufgeht*, was andere Wünsche – nach Andersheit – und das Verlangen nach dem Anderen weckt, ist ihre Form der Signifikation und nicht ihre mimetischen Ähnlichkeit als Bild. Indem die Fotografie in einem weiteren darstellerischen oder narrative Medium – wie Geschichte, Roman, literarische Erzählung, Kino, Biografie – neu situiert oder verortet wird, gewinnt das Sujet ein weiteres Leben, und das fotografische Bild überlebt als es selbst, in einer anderen Form. Es ist das verbleibende Maß an Bedeutung und Wert *im Übergang*, als Übersetzung, das entsprechende Formen der Signifikation in die verschiedenen kulturellen Medien transferiert und so den Kulminationspunkt der Dynamik der Deplatzierung darstellt.

Text und Bild
Es ist tatsächlich ein solch „ungebärdiges Verlangen", das Simons Verknüpfung von Text und Bild – einen Moment, in dem „Gegensätze sich berühren" – charakterisiert. Ihre tiefe Ambivalenz gegenüber der Fotografie als Zeugnis der *Wahrheit* hindert sie, im Sinne Benjamins völlig in die *Kunst* absorbiert zu werden. Das heißt nicht, dass sie der Kunst einen naiven, empirischen Begriff der Realität gegenüberstellt, und genauso wenig sollten ihre Fallstudien über Individuen, geografische Lokalitäten und lokale Geschichten als Fixpunkte der Geschichte, der Politik oder des Lebens von Menschen und Dingen missverstanden werden. So schwierig es sein mag, sich diesen Prozess vorzustellen, Bild und Text entwickeln ihre kombinierte Bedeutung, weil beide mittels jenes virtuellen, widersprüchlichen Raums artikuliert werden, der sich zwischen dem Verblassen der Fotografie und dem Hervortreten des geschriebenen Texts auftut.

Das ist der Raum der Deplatzierung, in dem die Gegensätze sich berühren, das ist die Zeit des Liminalen und des *nicht Aufgehens*, die das Verlangen der Fotografie nach Übersetzung in den Vordergrund rückt. Unsichtbar und doch fein strukturiert, virtuell und doch auch materiell – wie können wir dieses Konzept eines dazwischen befindlichen, *negativen* Raums konkretisieren, der das Bindegewebe bildet, das Bild und Text in Simons Kunst artikuliert?

Simon stellt das Visuelle und das Textuelle in Form einer Montage nebeneinander, die weder totalisierend noch teleologisch ist. Ihre Kritik des Progressivismus veranlasst sie, ihre Verkettung von Bild und Text wie folgt zu beschreiben:

> Es gibt kein Endresultat. Es gibt nur Desorientierung oder das Unbekannte. Es ist eine Gleichung, die immer wieder über sich selbst hinausweist. X+Y ergibt kein bestimmtes Ergebnis. Es ergibt auch nicht das Unendliche. Es mutiert einfach zu einer weiteren Frage.[14]

[13] Walter Benjamin, *Illuminationen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1980), S. 69.
[14] Private Korrespondenz zwischen Homi K. Bhabha und Taryn Simon.

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD

AND OTHER CHAPTERS

I – XVIII

Eine solche Aussage ist nur schwer mit einer Kunst zu versöhnen, die immer ein formales Interesse an Listen, Katalogen, Registern, Sammlungen, Fallstudien und Montagen demonstriert hat.[15] Können diese Formen der Sichtung in eine extreme Unbestimmtheit der Form oder im Verfall von Ordnung münden, als deren Parteigängerin Simon sich erklärt? Die Dynamik der Deplatzierung unterstreicht die Wichtigkeit des Iterativen und des Zwischenräumlichen.

Es gibt keinen Abschluss für Simons Verknüpfung von Bild und Text – und daher ergibt „*X+Y kein bestimmtes Ergebnis*". Dieser liminale, signifizierende Raum zwischen dem *Rand* der Fotografie und dem Hervortreten anderer darstellerischer Formen ist offen für das Verlangen nach Übersetzung. Und in der Dissemination des Signifikationsmodus der Fotografie quer durch andere ästhetische Medien und kulturelle Praktiken sorgt die Übersetzung für das Überleben des *Bildes*. Simon hat Recht, wenn sie uns sagt, dass es das Wesen der Fotografie ist, sich in andere Fragen und Diskurse zu verwandeln.

A Living Man Declared Dead and Other Chapters

Überleben, in ästhetischer wie politischer Hinsicht, ist das zentrale Thema von Simons *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*. Während *An American Index* die geheimen *topoi* des mythischen und alltäglichen Lebens in Amerika enthüllt, ist *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*, ein Tagebuch der eigenwilligen *Wanderjahre* der Künstlerin quer über den gesamten Globus, während der sie Fallstudien über Unrecht, Gewalt, Krankheit, Ausbeutung, Unterdrückung, religiöser Hingabe und Wiedergeburt ausgrub. Dabei sorgen Simons ethnographische Intelligenz und ihr ausgeprägter Sinn für kulturelle Differenzen und normative Anomalien dafür, dass das Projekt nicht zu einem sentimentalen Katalog von Opfern und Katastrophen wird. Ihre Auswahl von Fallstudien demonstriert eine nüchterne Zurückhaltung, die weder Werturteile abgibt noch die Plattitüden des Kulturrelativismus nachbetet.

Simons Fallstudien sind Meditationen über die Berührung von Gegensätzen – Ordnung und Unordnung, Gesittetheit und Barbarei, Gewalt und Sehnsucht – im Buch der *conditio humana*. Jedes Kapitel ist ein Triptychon, das sequentiell von links nach rechts zu lesen ist. Die Paneele, auf denen Porträts von Personen abgebildet sind, die zu einer Blutlinie gehören, bilden den bei weitem größten Teil der Installation. Diese Porträts sind simple Frontalfotos, die alle im selben Stil vor demselben Hintergrund aufgenommen sind. Ihre beharrliche formale Äquivalenz schafft zusammen mit dem wiederholten Rhythmus von Erscheinen und Verschwindens individueller Gesichter ein Muster von Herkunft und Vererbung, das der Struktur der Blutlinie folgt.

Besonders wichtig angesichts der Vorliebe Simons für Kataloge ist jedoch die strikte Ordnung der Herkunft, an die sie sich halten muss. Das bedeutet, dass die Mitglieder der Blutlinie, die abwesend sind oder fehlen, durch Leerstellen repräsentiert sind – leere Flächen, auf die man die Umstände des Verlusts projizieren kann und muss. Die großen Porträtpaneele sind merkwürdiger, ja paradoxer Art. Räumlich gesehen sind sie ein Musterbeispiel für Ordnung, Sequenzierung und Stammbaum. Die zeitliche Dimension der Blutlinie hingegen ist eine beständige Schleife, in der die Vergangenheit in die Gegenwart mündet, während die Zukunft im Moment der Aufnahme des Porträts nistet. Die unablässige Flut und Ebbe der Blutlinie ist im Augenblick der Herstellung des Bildes in

[15] Obrist, „Ever Airport".

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD

AND OTHER CHAPTERS

I – XVIII

einem bestimmten Gesicht zu einer bestimmten Zeit fixiert. Und doch ist die Beständigkeit der Fotografie, wie Benjamin meint, eine Illusion:

> Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung des Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangnen Minuten das Künftige noch heut und so beredt nistet, dass wir, rückblickend, es entdecken können.[16]

Und tatsächlich wird im zweiten Paneel der Installation das „winzige Fünkchen Zufall" sichtbar oder lesbar, wenn Simon von den Umständen berichtet, die sie zur Wahl des Themas ihrer Studien führten. Dabei liegt der Zufall nicht nur in der Narrative. Der Zufall ist auch eine formale Bedingung der Beziehung von Bild und Text, ihre Zusammenfügung im jenem Zwischenraum, der sich zwischen der Fotografie und der Narrative öffnet und den Weg für eine Übersetzung des Bildes *in* Text und umgekehrt bereitet.

Das zweite, das Textpaneel, ist die Stelle, wo Simons thematische und politische Anliegen sichtbar werden. Genau hier wird die Blutlinie zu Fleisch und Blut. In Indien werden lebendige Menschen amtlich für tot erklärt, um sich ihr Land anzueignen, in Kenia wird die Praxis der Polygamie als Alternative zur Untreue sowohl als Hindernis als auch als Förderung von HIV/Aids betrachtet, in Nepal werden kleine Mädchen zu ehefähigen Göttinnen aufgebaut, bevor sie durch andere ersetzt und in ihr bescheidenes Zuhause zurückgeschickt werden, in der Ukraine werden Kinder aus Waisenhäusern Objekte von Menschenhandel, Prostitution und Kinderpornografie, in Tansania werden Albinos gejagt, weil viele glauben, dass ihre Körperteile dem Besitzer Glück und Gesundheit bringen. Man könnte sagen, dass Simon Interesse der Banalität des Bösen gilt, aber selbst das ist eine Vereinfachung. Jedes ihrer Kapitel könnte arbiträr und zufällig erscheinen, hinterlässt aber doch unfehlbar den Eindruck eines Werks, das von der Zerbrechlichkeit des menschlichen Schicksals und der Willkür des Zufalls handelt. Aber zugleich handelt es sich um ein Werk, das erfolgreich die verborgenen Zeichen gefunden hat, die langsam das Bild eines Zeitalters zum Leben erwecken.

Was unsere eigene Zeit betrifft, besteht eine Problematik rund um die Frage der Identität, die für die Kunst der Fotografie von besonderem Interesse ist. Die Fotografie weist oft eine doppelte Belichtung – den Hauptrahmen und den blinden Fleck – auf, und so ist es umso wichtiger zu sehen, wie äußere Umstände die Leben von Menschen verdoppeln, die dann gezwungen sind, unstetig zwischen beiden zu leben. Ein Doppelleben ist demnach keine literarische Trope und kein symbolisches Bild: Es ist oft eine Frage des Überlebens und manchmal eine von Leben und Tod. Shivdutt Yadav aus Uttar Pradesh und mehrere seiner Familienangehörigen wurden in amtlichen Akten als tot aufgelistet. Aufgrund einer Bestechung wurde das Land seiner Vorfahren auf die anderen Erben seines Vaters übertragen. Ein Lebender, den man für tot erklärt hat, kann sich nicht mehr als rechtmäßigen Eigentümer seines Landes registrieren lassen. Weder lebendig noch tot, auf seinem eigenen Land, das ihm nicht gehört, lebt der doppelte Mann nur noch ein halbes Leben. Eine weitere Art von Halb-Leben war das Schicksal Latif Yahias, der von den Sicherheitskräften des Irak auserwählt wurde, als „Body-Double" von Saddam Husseins Sohn Uday zu fungieren. Für den Fall seiner Ablehnung drohte man ihm mit Verhaftung und mit der

[16] Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie", ibid., S. 50.

TARYN SIMON

A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS I – XVIII

Vergewaltigung seiner Schwester, und dann musste sich Yahia diversen kosmetischen Operationen unterziehen, um Uday glaubhaft personifizieren zu können. Hat man überhaupt ein Leben, wenn man der Schatten einer anderen Person, die Maske des Lebens eines anderen ist?

Und wir sehen hier weitere Personen, die eine ähnliche Schattenexistenz führen: Ribal Btaddini, der für die Reinkarnation seines Großvaters auf väterlicher Seite gehalten wird, oder Leila Khaled, die palästinensische Flugzeugentführerin, die sich plastisch operieren ließ, um vor ihrer zweiten Entführungsaktion nicht erkannt zu werden. Aber am klarsten zeigen Yadav und Yahia, wie „die Gegensätze sich berühren", wurde doch hier der intimste Teil einer Person – ihre Identität, ihr Selbst – von der Staatsmacht gestohlen. In Yadavvs Fall ist es die endemische Korruption Indiens, die einen lebenden Mann für tot erklärt, während die Gerichte diesen lebenden Tod bestätigen. Yahias Fall dagegen demonstriert erneut die Weisheit seit Beginn der Zeit, nämlich dass Despoten blind sind für alles außer sich selbst und dass das Volk keine Rolle spielt.

Der dritte Teil der Installation – die „Fußnoten-Bilder" – spielt eine Rolle, die sowohl marginal als auch übersetzerisch ist. Dieser dritte Raum ist in einer Zufälligkeit arrangiert, die sich irgendwo zwischen der Anhäufung digitalen Materials und Familienfotoalbum bewegt. Im Triptychon besetzt er einen liminalen, entordneten Raum; er ist ein Repositorium deplatzierter Materialien, das jeden Versuch zur Schaffung eines übergreifenden Archivs vergeblich macht. Hier wird man etwa eine Fotografie der Landurkunde finden, die Yadav als tot aufführt; hier sind Fotografien zu sehen, auf denen Yahia Uday Hussein darstellt. Dabei ist das bedeutsamste Merkmal dieses marginalen Raums nicht sein Inhalt: Es ist die Rolle, die er in Bezug auf die Konjunktion von Bild und Text spielt, die seine Marginalität zum Angelpunkt macht, um den das ganze Werk sich dreht.

Die Rubrik der Fußnoten okkupiert den Zwischenraum, der durch die von der Blutlinie bestimmten Porträts und die narrativen Texte geschaffen wird. Er konfrontiert die selbstsichere Serialität der Blutlinie mit willkürlichen und zufälligen Ereignissen, Unfällen und Gewalttaten. Die Unordnung der Fotografien in den Fußnoten steht in Kontrast zur unausweichlichen Ordnung der Blutlinie, aber in Wirklichkeit hält das sichtbare Chaos des Lebens der blinden Autorität der Blutlinie recht gut stand. Was den narrativen Text betrifft, verweisen die Fotografien in den Fußnoten auf Ereignisse und Objekte, die in der jeweiligen Geschichte erwähnt wurden und liefern so einen gewissen Beweis für deren Realität. Aber ihre Willkürlichkeit steht im Gegensatz zur Linearität der Prosa und öffnet letztere für weitere Interpretation und Befragung.

Die fragmentierten Fußnoten repräsentieren graphisch die Dynamik der Deplatzierung, die Simons gesamtes Werk beseelt. Auch wenn sich ihre fragmentierte und partielle Form nicht zu einem Gesamtbild oder einer einheitlichen Geschichte summieren mag, vermitteln ihre partiellen Präsenzen eine tiefere Wahrheit. Sie signifizieren die Teilchen und Splitter, die Präsenzen und Absenzen, das Hervortreten und das Verblassen, die die Erinnerung des Menschen prägen. Fußnoten tauchen aus der Vergangenheit auf, zerrüttet und beschmutzt, um ihren Platz in der Gegenwart einzufordern. Diese Fragmente werden ihrerseits weitere Geschichten, Bilder und Blutlinien schaffen.

Übersetzung: Michael M. Schiffmann