

**hanserblau**

*Über dieses Buch* Eine Frau steht drei Elefant\*innen in einem deutschen Zoo gegenüber. Die Frau, eine Asyl suchende Taminin, und die Elefant\*innen haben etwas gemeinsam: Sie sollen hier nicht sein. Alle vier wurden verschleppt oder vertrieben und treffen in einem sogenannten Elefantenthaus aufeinander. Von diesem Moment aus begibt sich Sinthujan Varatharajah auf eine persönliche Suche und verknüpft augenöffnend Aspekte globaler Kolonialismen mit unserer heutigen Lebensrealität.

Mit großer Klarheit stellt Sinthujan Varatharajah grundsätzliche Gewissheiten infrage und zeigt auf, wie koloniale Eingriffe in unserem Alltag und unseren Landschaften weiterleben – so omnipräsent, dass wir sie meistens gar nicht mehr wahrnehmen.

சிந்துஜன் வரதராஜா  
sinthujan varatharajah

நாம் விட்டுச் சென்ற  
இடங்களளை நோக்கி

an alle orte,  
die hinter uns liegen

hanserblau

1. Auflage 2022

ISBN 978-3-446-27291-0

© 2022 hanserblau

in der Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

Umschlag: Dokho Shin

Vorsatzgestaltung: Stefanie Singer

Satz im Verlag

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany



**MIX**  
Papier | Fördert  
gute Waldnutzung  
**FSC® C083411**

பின்னால்  
விடப்பட்டவர்களுக்கு



## inhalt

prolog .....	9
1 zur kamera .....	21
2 zum zoo .....	120
3 zu elefant*innen .....	159
4 zur landschaft.....	201
5 zur luft.....	248
*** .....	305
epilog.....	313
nachwort .....	327
dank.....	333
quellen .....	335



## prolog

**W**enn ich denke, dann bewege ich. Wenn ich denke, dann erinnere ich. Und gleichzeitig vergesse ich. Ich denke, um zu bewegen, um zu erinnern, um zu vergessen. Ich denke, um mich zu bewegen, weg von diesem Ort, von diesem Leben.

Ich denke, um erinnert zu werden. Ich denke, um vergessen zu werden. Ich denke und denke und denke. Und verliere mich. In Gedanken. Im Gedenken. Auf der Suche. *Ich laufe auf Zehenspitzen.*

Ich bewege mich den Abdrücken meiner Vorfahren mit spitzen Zehen entgegen. Rückwärtsgewandt, mit einem Besen in der Hand, schlichen sie. Ihr Schleichen glich einer eleganten Handbewegung. Sie kehrten, kehrten und kehrten. Und schoben den Sand unter ihren Füßen weg, um die Erde, die sie hielt, von ihrem Gewicht, ihrem Wesen und ihrem Schatten zu befreien. Vorsichtig zeichne ich mit meinen Fingern ihre Fußabdrücke, ihre Spuren und Erinnerungen in den Boden, der sich ihrem Abdruck verweigerte. Ich stehe auf und werfe meinen Schatten auf die Erdoberfläche, die sie nicht berühren sollten, den Sand, der sie nicht berühren wollte – *und berühre ihn*. Meine Fußsohlen rollen ab. Sie senken sich. Mein Rücken streckt sich. Ich stehe aufrecht an dem Ort, an dem ihre Körper und Geschichten allmählich zu Staub wurden.

Ich stehe auf der Landschaft, die sie vergrub.

Mein Körper erstarrt. Mein Gewicht verschiebt sich: weg von meinen Zehen, hin zu meinen Sohlen. Sie drücken tiefer in den Boden unter mir. Sie zerdrücken den Sand und den Leerraum zwischen uns.

Ich bedecke dieses Stück Erde mit meinen Füßen, meinem Körper, meinem Schatten. Ich verdecke seinen Blick zur Sonne, die diesen umkämpften Boden am Leben hält, auf dem ich nun aufrecht stehe. Ich richte meine Augen weg von diesem Boden, der sich entschloss, uns abzustößen, von ihm wegzustößen. Ich strafe ihn mit meinem Schatten, mit meiner Berührung. Ich erdrücke ihn mit meinen Füßen und blicke zur Sonne über mir, die uns aus der Entfernung heraus bedrohlich zulächelt. In ihrem Anblick vergesse ich diese Welt, dieses Leben und diesen Boden.

Langsam erwärmen sich meine Sohlen. Die Wärme, die schnell in Hitze umschlägt, wandert vertikal nach oben. Schwindel überkommt mich. Meine Augen schließen sich. Geblendet sehe ich den blutorangenen Umriss, der sich in meinen Lidern abzeichnet. Ich vergesse dabei die Schreie, die hinter mir liegen, unter mir liegen, in mir leben; die Abdrücke, die nicht verbleiben durften und das viele Blut, das floss und noch immer fließt und nur langsam zu trocknen scheint.

Es fließt und fließt und fließt: vorwärts, rückwärts, seitwärts. In alle Richtungen. Es fließt und trocknet, beinahe gleichzeitig. Es trocknet während es fließt. *Millimeter für Millimeter, Sekunde für Sekunde.*

Wir bewegen uns.

Ich denke.

Ich vergesse.

---

Der Boden unter mir bewegt sich.

Ich stehe im vordersten Wagen der U6 und fahre in Richtung *Norden*. Bei der Einfahrt in die Station öffnet sich die automatisierte Waggontür: Friedrichstraße. Ich sehe ein Ausstellungsposter des kürzlich eröffneten Humboldtforums. Ich kneife meine Augen zusammen, um das Geschriebene besser zu erkennen. Doch die Tür schließt sich, bevor ich die Informationen im Detail erfassen kann. Mein Blick bleibt starr, noch immer fixiert auf der Höhe des Werbeposters. Durch die Umriss des illustrierten Brandenburger Tors, die die Fenster der U-Bahn verzieren, sehe ich die Lichter des Schachts. *Wir bewegen uns, aber mein Körper ist bewegungslos*. Wenige Sekunden später kommt auch der Boden unter mir wieder zum Stehen. Auf dem gegenüberliegenden Gleis lese ich den Namen der Station, in der ich mich nun befinde: Oranienburger Tor. Die Tür, aus der ich blicke, verschließt sich wieder. Aus dem Lautsprecher über mir ertönt eine bilinguale Ansage, die die kommende Station ankündigt: Naturkundemuseum. Sekunden später schauen die leblosen Augen eines toten Tieres in meine Richtung. Ich blicke zurück. Wir betrachten uns. Meine Augen schließen sich. Wir kollidieren. Zeit und Raum vermischen und verschieben sich.

Ich blicke in Fahrtrichtung. Und denke an all das, was außerhalb meines Blickwinkels liegt.

Ich denke.

Ich will vergessen.

---

Stille.

Mein Kopf leert sich.

Es gibt kein Gestern. Keine U6. Keine Plakate. Kein lateinisches Alphabet. Es gibt keine *Vergangenheit*. Es gibt nur Leere und Ruinen.

*Ich denke, ich denke, ich denke.* Ich denke an keine imperialen Techniken.

Ich denke weder an Bahnhöfe, Seehäfen, Flughäfen, Universitäten, Kaufhäuser, Museen, Zoos, Parks, Botanische Gärten, Archive, Schlösser, Monumente, Statuen oder Prachtmeilen, die über den U-Bahn-Schächten die Erde bedecken. Ich denke nicht an all das, was noch immer vergraben liegt, verschwiegen, verloren oder irgendwo fern ihres Ursprungs präserviert, konserviert und inszeniert wird. Ich denke nicht an das, was hinter uns liegt – ganz gleich ob zeitlich oder geografisch.

Wenn ich an gestern denke, wenn ich an heute denke, wenn ich an morgen denke, wenn ich an Böden, Sande und Erden denke, wenn ich an unterschiedliche Baumaterialien und Bausteine denke, dann denke ich an koloniale Gewalt.

Wenn ich an koloniale Gewalt denke, dann blicke ich nach unten, nicht um erst zwanzig *Meter* tief zu graben, eine Bodenschicht nach der anderen abzutragen, um einen Sinn für das zu erlangen, worauf wir stehen oder worauf wir bauen. Ich blicke nach unten, um an der Erdoberfläche, die geteerten, gepflasterten, steinigen oder sandigen Böden unter meinen Füßen zu betrachten; um die Materialien, die meine Sohlen und Zehen streicheln, mir manchmal das Fortbewegen erleichtern oder erschweren, zu spüren und in ihren politischen Dimensionen zu verstehen.

Ich blicke nach vorne, um die Orte, die durch Pfade, Wege, Straßen, Autobahnen und Schienen künstlich miteinander verbunden und damit in Beziehungen zueinander gesetzt wurden, zu betrachten – die Arten zu begreifen, in denen sie verkehrt werden, in welche Richtung, mit welcher Geschwindigkeit, mit welcher Tragweite und Wertigkeit. Ich blicke nach oben, um anhand der Kondensstreifen am Himmel die Flugrouten nachzuvollziehen, von den Flugzeugen, die über meinem Kopf hinwegziehen und Orte verbinden, die außerhalb meiner Lauf- und Augenweite liegen. Ich betrachte die Streifen, die den endlosen Himmel drangsalieren und in geradlinige Segmente teilen, Zwischenräume schaffen, die uns einschließen und aus denen heraus wir gezwungen werden, diese Welt, unsere Welt, zu betrachten.

Wenn ich an koloniale Gewalt denke, dann denke ich an unsere *Gegenwart*, die nicht von Annahmen einer *Vergangenheit* abgegrenzt lebt.

Ich denke an den Moment, in dem ich lebe, an den Ort, an dem ich mich befinde, und all die Orte, die den Ort, an dem ich mich in diesem Moment befinde, prägten und ihn weiterhin formen. Ich denke an alle Orte, die hinter uns liegen, die wir zeitlich, physisch und vielleicht auch emotional zurücklassen mussten, um dort zu sein – sein zu können –, wo wir heute sind. An die Orte, die ich in diesem Moment, und an diesem Ort, weiter in mir trage, ganz gleich, wie viele Meere und Zeitzonen zwischen uns liegen. Ich denke an die Orte, die durch mich hindurch weiter atmen. Denn auch ein Ort hört nicht an den jeweiligen Ortsgrenzen auf, sondern lebt dort weiter, wo ihre\*seine Menschen hin vertrieben und verstreut wurden.

Wenn ich an koloniale Gewalt denke, dann denke ich aber nicht nur an verschiedene Punkte am Himmel oder auf dem Boden und auf einer Karte, sondern auch an Lebewesen, die diesen Himmel, diesen Boden und diese Karten bewohnen.

Ich denke an meine Familie und meine vielen Verwandten, die den Kolonialismus in und auf ihren Körpern tragen, deren Körper man\* wie eine Landschaft abtragen kann, von ihrer tiefbraunen Haut bis in die Organe, um Schicht für Schicht, Organ für Organ, tiefer in den Schmerz der sogenannten Geschichte einzutauchen. Ich denke daran, wie der Körper von Karten gezeichnet wurde und selbst als biologische Karte dient, anhand derer man\* Spuren des Erlebten, Vererbten und Gelernten nachverfolgen und in soziale, politische und ökonomische Beziehung setzen kann; wie sich Narben, Brüche und Gräben in Körper, Geist und Seele einprägen können; wie sie manchmal sichtbar, manchmal weniger

sichtbar durch die *Gegenwart* geschleppt, gezerrt und getragen werden können, wie der Schmerz eines Ortes an einen anderen Ort getragen werden kann und wie der Schmerz eines Menschen in einem anderen Menschen weiterleben kann.

Wenn ich an koloniale Gewalt denke, dann denke ich an Bewegungen.

Ich denke aber nicht nur an die vielen namhaften und namenlosen weißen Seefahrer\*innen, die sich von europäischen Hafenstädten aus in die Weiten der Meere begaben, um auf andere Küsten, Naturen und Lebewesen zu stoßen. Ich denke an das Aufeinanderprallen von Welten, an die Orte, von denen aus sie begannen, das Innenland, das Binnenland, das Seelosland mit all ihren Lebensformen zu unterwerfen. Ich denke an die vielen Stöße, die wie Schockwellen und Vibrationen von Europa aus die Umwelt einholten und sie in eine Unordnung zwängten, die von dort aus als Ordnung verstanden wurde. Wenn ich an Bewegungen denke, dann denke ich nicht nur an die vielen blassen Menschen, die die Welt bereiten und im gleichen Schritt, im gleichen Atemzug, all das unterwarfen, worauf sie ihre Augen und ihre Schatten warfen; sondern auch an all die Lebewesen, die nicht als Menschen galten – und nicht als Menschen gelten werden. Ich denke an Yogam Shanthalingam die in ihren Augen kein Mensch war und deren Schritte sich von Geburt an nicht im Gleichklang dieser Logik bewegten.

Ich denke an ihre dunkelbraunen Beine, die an diesem Tag, wie an vielen anderen Tagen auch, womöglich von einem Baumwollsari bedeckt waren. Ich denke daran, wie sie mit diesen dünnen Beinen und diesem schlichten Sari im April 1942 über den roten Boden von Yaazhpanam laufen musste, um Schutz vor den bevorstehenden Luftangriffen des *japanischen* Imperiums zu suchen. Ich denke daran, wie sie mit ihren Händen den Saum ihres Saris gehalten haben muss, um ihre Beine von ihrem Kleid zu befreien und sich damit schneller fortbewegen zu können; wie sich der Stoff dieses Kleides mit jedem ihrer hastigen Schritte in Richtung Sicherheit bewegt haben muss.

Ich denke an die *Meter*, die sie zurücklegte, den Staub, den sie dabei aufwirbelte und an das dröhnende Propellergeräusch, das zur gleichen Zeit von *Singapur* kommend die Meeresdecke streichelte, das Wasser sanft nach unten presste, die Vögel aus der Flugschneise schob und sich immerzu nach *Nordwesten* bewegte, um das Rauschen des Saris und das Keuchen der jungen tamilischen Frau zu übertönen. Ich denke daran, dass an diesem Tag der aus Tokio stammende Befehl, ganz *Asien* zu unterwerfen, mit Ammamas häuslichem Leben in Yaazhpanam aufeinanderprallte – an der nördlichen Spitze der damaligen *britischen Kronkolonie Ceylon*. Ich denke daran, dass zwischen Yaazhpanam und Tokio 6657 *Kilometer* liegen. Ich denke daran, dass zwischen Yaazhpanam und Tokio *Kilometer* liegen. Ich denke daran ...

Ich denke daran, dass in dem Moment, in dem die *japanischen* Piloten auf britisch besetztes tamilisches Land zu stoßen drohten, zwei fremde Weltordnungen vom Himmel zu Fallen

drohten. Wie sie beinahe Lebewesen zermahlt hätten, die unter diesem grenzüberschreitenden Himmel lebten, den sie zu teilen glaubten.

Ich denke daran, dass die Bedrohung nicht nur vom *Westen*, sondern auch vom *Osten*, vom *Norden* und *Süden* kam. Ich denke daran, dass der *Westen* der einen der *Osten* der anderen ist, der *Osten* der einen der *Westen* der anderen ist, der *Westen* der einen der *Norden* der anderen ist, der *Osten* der *Süden*, der *Westen* der *Süden*, der *Osten* der *Norden*, der *Norden* der *Westen*, der *Süden* der *Osten*, der *Norden* der *Osten*, der *Süden* der *Westen*, der *Norden*, *Westen*, *Süden*, *Osten*, *Süden*, *Westen*, *Osten*, *Norden*, *Süden*, *Süden*, *Süden*, *Süden*, *Süden*, *Süde*, *Süd*, *Sü*, *S*.

Ich denke daran, dass die Perspektive, aus der wir unsere Umwelt betrachten, von den Orten abhängig ist, von denen aus wir diese Landschaft erblicken; dass die Position unseres Körpers, unserer Augen, den Blickwinkel für all das bestimmt, was in unseren Blick fällt und was außerhalb dessen liegt. Ich denke daran, dass die Wahrnehmung sich oft als Gefühl spiegelt und der Blickwinkel darüber entscheidet, was fühlbar ist und was hingegen als abstrakt und immateriell zurückbleibt; dass die Perspektive der *japanischen* Piloten, die über den Ozean kommend in die Weite vor und die Tiefe unter ihnen blickten, eine andere war, als die Perspektive von Yogam Shanthalingam. Ich denke daran, wie sie ängstlich in die Höhe blickte, ihre Ohren dem Himmel entgegendrückte, zu dem sie sonst in Gebeten hoffnungsvoll hinaufblickte, um in genau diesem Himmel Motorengeräusche wahrzunehmen, die sie bis dahin nur von der Erdoberfläche kannte.

Ich denke daran, dass die Art, wie wir eine Karte zu halten und lesen gelernt haben, ob von oben nach unten, von unten nach oben, von links nach rechts und rechts nach links, von Vorderseite zu Rückseite und Rückseite zu Vorderseite, uns jeweils eine andere Vorstellung, eine andere Möglichkeit bietet, die immer auch gleichzeitig die Unmöglichkeit einer anderen bedeutet.

Ich denke daran, dass die Welt, auf der wir leben, nicht nur eine Welt ist, sondern mehrere Welten beinhaltet, dass sich ein Ort im Vergleich zu einem anderen, wie auf einer komplett anderen Welt, einer völlig anderen Karte anfühlen kann. Ich denke daran, wie eine Erzählung von der anderen abweichen kann und auf eine andere Weltgeschichte, auf ein anderes Weltgefühl hindeuten kann. Ich denke daran, dass durch eine einzige Welt, mehrere Welten atmen, streichen und reiben und wie diese Reibung in Motorengeräuschen enden kann. Ich denke daran, dass am Ende jeder Körper sein eigenes *Zentrum* bildet; einen Ausgangspunkt, der zugleich als Anfang und als Ende jener Geschichte betrachtet werden kann.

Die\*den Menschen in einer Geschichte zu verorten bedeutet auch, die\*den Menschen an einem Ort zu platzieren, sie\*ihn auf ein Stück Erde zu setzen. Es bedeutet, die\*den Menschen unter einen Himmel zu stellen, der ihr\*ihm nicht feindlich gesinnt ist. Yogam Shathalingam stand hier, in Yaazhpanam. Hier stehen wir. Von hier aus betrachten wir das, was um uns herum liegt, was über uns fliegt, was *südlich, nördlich, östlich* oder *westlich* von uns liegt.

Yogam Shanthalingam blickte vielleicht weiter nach oben.

Womöglich wandte sie ihre Ohren plötzlich vom Himmel ab und in Richtung des Stadtteils ihrer Hauptstadt, der lange Zeit den Europäer\*innen vorbehalten war. Die Sirenen der britischen Kolonialmacht, die mit einheimischen Tempelglocken aus den anderen Stadtteilen im Wettstreit läuteten, übertönten die Geräusche, die sie im Himmel auszumachen dachte.

Yogam Shantalingam suchte Schutz vor etwas, das sie nicht fassen konnte. Die Kampfflieger, die sie weder in Form, Konzept noch in Geräuschkulisse kannte, sollten Yaazhpanam jedoch niemals erreichen. Sie sollten Geister bleiben, die sie *Jahrzehnte* später, mit einer kolossalen Verspätung, plötzlich doch einholen und sie auf ihre dunkelbraunen Beine zwingen sollten. Doch im *April 1942* verblieb ihr Himmel über Yaazhpanam noch friedlich. Der Tod vom Himmel schlug auf andere Teile der Insel ein, die fern der *Halbinsel* selbst lagen. Die Glocken der Tempel, der Kirchen, der europäischen Glockentürme der *Halbinsel* läuteten dennoch unter diesem fast ungestört blauen Himmel weiter.

Ich denke an die vielen Tempelglocken, die schon läuten mussten, um die einheimische Bevölkerung wegen fremden Invasor\*innen, Angriffen und Bombardierungen zu alarmieren, bevor sie letztlich mundtot gemacht wurden und mit europäischen Glockentürmen oder buddhistischen Stupas ersetzt wurden. Ich denke an die Vibrationen, die den Glocken, Trommeln, Schreien, Rufen und dem Geflüster folgten,

die die Luft zum Schwingen und den Boden zum Beben brachten; die Bevölkerungen in Bewegungen versetzten und ganze Landschaften umgruben. Ich denke an das Echo dieser Glocken, das bis in unsere *Gegenwart* nachhallt.

Sie läuten noch immer.

# 1

## zur kamera

Ich sitze mit verschränkten Beinen auf einem hellbraunen Laminatboden und halte ein Bild in den Händen. Ein Foto, das über *Jahrzehnte* in einem verschließbaren Schrank im Dachgeschoss eines Wohnhauses einer mitteldeutschen Neubausiedlung verwahrt lag – umhüllt von einer Schutzfolie, aufbewahrt in einem Fotoalbum. Das Album ist mit einem schwarzen Bild einer Seenlandschaft bedruckt. Diese Landschaft, die in meinen Händen liegt, versetzt mich auf eine Reise. Die feine Linienführung des Drucks erweckt den Anschein, als wäre das Bild ein Versuch, eine vom Ort der Erzählung aus sehr ferne Landschaft einzufangen: *östlich*, so weit *östlich*, dass *Osten* als rein geografische Beschreibung nicht mehr genügt, um dieser Art *Osten*, dieser Art Landschaft und Welt von hier aus sprachlich gerecht zu werden. Obgleich der Ort im *Osten* nicht benannt wird, unspezifisch und somit allgemein bleibt, so hat er einen Namen. Für diese Geschichte soll dieser Name jedoch nicht von Bedeutung sein. Was von Bedeutung ist, ist, dass das Albumcover sein Versprechen nicht halten wird – der Inhalt dem Einband widersprechen wird.

Bevor ich dieses Plastikalbum aus seinem provisorischen Archiv entriss, war es Teil einer Ordnung, die auf den ersten Blick nicht als solche erkennbar war: ein wirrer Stapel an Fotoalben, der wie eine Bohrinsel inmitten eines stürmischen Meeres aus wild durcheinander geworfenen Bildern taumelte. Zusammengefügt bildeten diese Fotos eine fast endlose Seenlandschaft, die aus unzähligen Fetzen von Erinnerungen bestand und hinter der geschlossenen Schranktür verborgen lag.

Nur wenige dieser Fotos wurden liebevoll in die gestapelten Alben eingeklebt. Andere schienen wiederum hastig in die hinteren Seiten der Alben gelegt worden zu sein, beinahe als wäre jemand mitten im Prozess des Katalogisierens unterbrochen worden. Sie bleiben fast vergessen und für den unachtsamen Blick unsichtbar. Andere Bilder befinden sich in der Flut an Erinnerungen sogar noch in ihren Netto-Entwicklungs Umschlägen. Sie schwimmen wie gelbe Rettungsbote um die Bohrinsel herum, die allesamt diese wackelige Konstruktion im *Zentrum* umzingeln. Von anderen überlebten nur die Negativfilme, deren Abbildung man\* nur im Gegenlicht erahnen konnte. Licht fand jedoch keinen Weg, um in diesen Schrankinnenraum durchzudringen.

Die unterschiedlichen Arten, wie die Fotos im Schrank organisiert lagen, lassen vermuten, dass ihnen vielleicht weniger Wert und Bedeutung beigemessen wurde. Warum sonst waren sie in einen dunklen Schrank verbannt, statt wie andere Bilder eingerahmt auf einem Schreibtisch, auf einer Kommode oder einem Fernseher zu stehen? Und dennoch waren die Erinnerungen an Momente, Orte und Leben, die auf diesen

Bildern festgehalten wurden, anscheinend wichtig genug, um überhaupt festgehalten zu werden. Denn Dokumentation war schon immer, und vor allem vor der Einführung der Digitalfotografie, eine Frage der Ressourcen, ob finanzieller oder zeitlicher Natur. Zu dokumentieren hieß, zu selektieren und zu investieren. Zu dokumentieren hieß nicht nur, einen Raum festzuhalten, sondern auch einen anderen Raum mit diesen Räumen zu füllen.

Die Bilder vor mir liegen zwar präserviert aber größtenteils unkatalogisiert hinter dieser schmalen hölzernen Schranktür. Sie sind Teil eines persönlichen Archivs, das weder über einen Namen, eine Anschrift, noch eine Webseitenadresse verfügt. Ähnliches gilt für die Bilder darin. Nur wenige sind durch Bemerkungen, Jahreszahlen oder andere Informationen gekennzeichnet. Und dennoch tragen sie eine Vielzahl an Bedeutungen und Hinweisen. Ihre Bedeutung ist unabhängig von der Ordnung, den fehlenden Erläuterungen oder der physischen Abwesenheit der Fotografierenden und der Fotografierten im Schrank deutlich erkennbar. Die vermeintliche Willkür und Unzuortbarkeit der Bilder werden einerseits durch die Technik aufgebrochen, die ihre Materialisierung erst ermöglichte, andererseits durch die Handschriften, anhand derer in, auf und hinter den Fotos Markierungen hinterlassen wurden, die erst bei genauerem Hinsehen eine historische Einordnung zulassen. So auch dieses Foto, das mir plötzlich ins Auge fällt, als ich das Album mit der schwarzen Seenlandschaft öffne und zu durchblättern beginne.

Ich entnehme es zaghaft aus seinem Album, aus seiner Ordnung, aus diesem Meer und diesem fernen *Osten*, und halte es nah an meine Augen, um es näher, immer näher zu betrachten. Im Vordergrund sind die Konturen einer Person mit krausem schwarzem Haar zu sehen. Sie steht am linken Rand des Fotos, fast als würde sie aus dem Bild fallen oder als wäre sie bewusst aus dem Bild verdrängt worden. Ihre Anwesenheit ist ein Störfaktor, vielleicht auch Zufall. Womöglich hat sie sich auch selbst in das Bild, in die Szene gestellt, die der Fotograf einzufangen versuchte. Die rechte Wange der Person ragt am Rand in dieses Bild hinein. Abgesehen von ihrer Hautfarbe, ein dunkler Hautton, bleiben alle weiteren Indizien über ihr Gesicht im Dunkeln, darüber wer sie ist, woher sie ist, was sie ist, warum sie dort ist. Sie ist der Kameralinse und dem Fotografen abgewandt und schaut in die gleiche Richtung, in die auch die Kamera blickt, über einen kleinen Graben hinweg, in Richtung dreier anderer Lebewesen, die auf der gegenüberliegenden Seite des Grabens stehen: Elefant\*innen. Anders als die Frau, stehen zwei der drei Elefant\*innen mittig im Bild. Sie scheinen nicht durch Zufall in das Bild geraten zu sein. Dafür nehmen sie insgesamt zu viel Raum auf der Bildfläche ein. Allein aufgrund ihrer Körpergröße waren sie selbst auf Distanz nur schwer zu übersehen. Ihnen fehlte es zusätzlich – anders als den Betrachtenden auf der anderen Seite des Grabens – an Bewegungsfreiheit. Sie waren nicht nur im Bild gefangen, sondern tatsächlich auch im Raum, der im Bild festgehalten wurde. Der Fotograf hat die Elefant\*innen bewusst zum zentralen Objekt des Bilds gemacht. Sie waren der Grund dieser Momentaufnahme einer Begegnung.

Der Raum, der die Elefant\*innen auf dem Foto umgibt, ist oval. Seine Wände sind mit orange-braunen Fliesen verziert. Die kuppelförmige Decke, die den Himmel über ihren Köpfen verdeckt, erstrahlt in frischem Weiß. Der Raum wirkt groß. Es gibt weder Gitter noch Zäune, die ihn zerteilen und dem Blick in die Tiefen des Raumes im Wege stehen. Der menschliche Körper, wenn auch nur am linken Bildrand abgebildet, erlaubt es uns trotz seiner Unvollständigkeit, die räumlichen Dimensionen und Differenzen dieses Raumes besser zu verstehen. Denn erst durch einen Körper der uns ähnelt, erlangen wir Erkenntnis, Verständnis und ein Gefühl dafür, wie groß, klein, nah oder weit entfernt etwas von uns und damit für uns ist. Unser Körper, aus dem heraus wir die Welt wahrnehmen, ist der Maßstab, an dem wir die Welt vermessen, sie um uns herum greif- und spürbar machen. Er ist unsere Referenz, unser Standard und unser Rahmen, der zu einem Raumgefühl wird.

Doch die Grenzen des menschlichen Maßstabs, dieser Selbstzentrierung, werden ebenfalls in diesem Bild deutlich. Denn auch wenn dieser Raum aus der Perspektive, den Augen und den Körpern des Menschen groß erscheint, so mutet er gleichzeitig klein, eng und bedrückend an. Die Elefant\*innen dominieren das Bild und den Raum um sich herum, allein durch ihre Körper, deren Größen und Volumen. Die Präsenz dieser Lebewesen lässt uns die Proportionen des Raumes anders wahrnehmen. Sie verzerren unser Raumverständnis und erinnern uns an die Größe und Grenzen unseres menschlichen Körpers und unseres Blickes. Eine Welt, die für uns groß und adäquat erscheint, kann gleichzeitig klein und inadäquat für andere sein. Die Körper der Elefant\*innen sprengen in diesem Bild den menschlichen Rahmen.

Im hinteren Teil des Fotos ist ein halb geöffnetes Tor zu sehen. Es gewährt einen Blick ins Freie und die Umgebung. Dort stehen Bäume und Sträucher, deren sattes Grün durch die unterschiedlichen Lichtverhältnisse im Innen- und Außenraum nicht korrekt belichtet werden konnte. Sie sind auf dem Bild erblasst. Das schemenhafte Grün des Laubes deutet darauf hin, dass der Raum sich irgendwo inmitten der Natur befand. Die Helligkeit des Laubes wiederum lässt auf warme Temperaturen schließen. Auch Teile der Außenfassade des Gebäudes sind in diesem Bild erkennbar. Ein heller Bogen scheint wie eine Stütze die Wände des Raumes zu halten und ihn zu umschließen. Die Elefant\*innen sind an ihren Hinterbeinen angekettet. Somit sind sie in ihrer Bewegungsfreiheit nicht nur durch die Wände, Tore und Gräben, die sie umringen, eingeschränkt, sondern zusätzlich von der Länge der Ketten.

Von den jeweils vier Elefant\*innenbeinen sind zwei mit massiven Metallketten befestigt. Die Vorderbeine der Elefant\*innen sind dagegen frei. Sie stehen auf einem unebenen Haufen von grüngoldenem Stroh. Es könnte Futter sein, aber auch eine freie Natur darstellen, die den Betonboden unter ihren Beinen zu bedecken versucht. Ob für sie, die Elefanten, sie, die Person auf dem linken Rand des Bilds, für uns, die Betrachtenden, oder für gar niemanden lässt sich anhand des Fotos nicht ablesen.

Gebannt blicke ich auf das Szenario in meinen Händen. Ich betrachte die multiplen Bilder – die Bilder im Bild, die vor mir in diesem einzigen Foto leben. Meine Augen sind beim Anblick der Aufnahme gefangen in dem Raum, der Zeit und in dem Moment des Klicks der Kamera. Sie verlieren sich in

den verschiedenen Ebenen des Bilds, des Raumes, des Momentes. Er dehnt sich, weitet sich und saugt mich und alle Betrachtenden mit auf.

Wir stehen im Raum.

Gemeinsam stehen wir hinter der Person am linken Bildrand, hinter der Person, die die Kamera bedient, um diesen Moment festzuhalten. Wir stehen mit ihnen hinter dem Graben, vor dem Gehege und mitten in der Szene. Unsere Augen wechseln zwischen den Lebewesen, die vor uns stehen. Auf dem einen Bild schaut die Person am linken Rand, von der wir nicht wissen, ob sie bewusst oder unbewusst in die Aufnahme geraten ist, gebannt in das Gehege, über den Graben hinweg auf das Bild im Bild. Auf der anderen Seite schauen die drei Elefant\*innen aus dem Gehege, durch den fehlenden Zaun heraus. Sie blicken in ein anderes Bild. Irgendwo zwischen dem Graben, zwischen dem Punkt, an dem die vier Lebewesen stehen, zwischen den Bildern, treffen sie sich: ihre Augen, ihre Blicke, ihre Erinnerungen und bilden neue Bilder. *Wir stehen im Zoo.*

Wir sind in unserer *Gegenwart*, in unserer Wirklichkeit.

\*\*\*

Das Bild in meinen Händen ist nur eines von Hunderten, das in diesem dunklen Schrank, in einem Meer an Bildern verschlossen lag. Es war nur eins von 32 Bildern, das in dem Album mit der *östlichen* Seenlandschaft, liebevoll und entgegen dem Chaos, das es bedrohlich umzingelte, archiviert lag.

Das Album ist eines der wenigen Alben im Schrank, das von der ersten bis zur letzten Seite vollständig beklebt ist. Es beinhaltet eine Vielzahl verschiedener Erinnerungen, die mich vom Ort der Erzählung aus auf eine Nahreise versetzen. Eine Reise, die weder über eine Staatsgrenze noch eine Landesgrenze führt und dennoch das Auge in Bewegung versetzt: Von einem Ritt auf Fuchur, dem fliegenden Drachen aus Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte*, in den ehemaligen Bavaria Film- und Fernsehstudios, über einem Schullandheimaufenthalt in Mainleus, einem nordbayrischen Dorf, bis hin zu einem Besuch auf einem Spielplatz im Tierpark am Röhrensee in Bayreuth. Das Album sammelte Eindrücke aus verschiedenen Orten Bayerns. Dort, wo sich die Wohnung mit den Fotoalben befindet.

Die Aufnahme mit den Elefant\*innen folgt den Bildern aus den Bavaria Film- und Fernsehfilmstudios. Der Körpergröße, Kleidungen, Frisuren und Make-up der abgebildeten Personen zufolge, fanden beide Besuche an ein und demselben Tag statt. Die Anordnung der Bilder im Fotoalbum folgt also einer chronologischen Ordnung, die sich in eine Zeiterfahrung fügt. Wann genau diese Bilder aufgenommen wurden, kann nur anhand der Farbe des Laubes und der Art der Kleidung der Menschen vermutet werden. Es sind wohl Erinnerungen an einen *Sommer* in den frühen 1990er-Jahren, einem solch bedeutsamen *Sommer*, dass ihm ein ganzes Album gewidmet wurde.

Ich bleibe in dieser Erinnerung, in dieser Szene, an jenem Ort und in jenem *Sommer* stehen. Plötzlich bewegt sich etwas. Nicht etwa auf dem Bild, das auf glänzendem Papier gedruckt

in meinen Händen lag, und auch nicht in dem Raum, den ich in diesem Bild erblicke. Sondern in mir.

Ich weiß nicht, warum mir dieses Bild mit den Elefant\*innen mehr ins Auge fällt; warum meine Augen darauf anders reagieren als auf die anderen. Auf den ersten Blick sticht es visuell nicht sonderlich heraus. Es war eins von einer Vielzahl an Stillaufnahmen mit realen und imaginären Tieren – ob mit Pinguinen, Pfauen oder Fuchur. Und dennoch berührt es mich anders als andere Erinnerungen aus dem gleichen Album des gleichen Tages und der gleichen Reise.

Die Aufnahmen dieses Ausflugs in den Zoo folgen einem wiederkehrenden Schema. Denn die Perspektive der Kamera ist immer dieselbe. In allen Bildern entschied sich der Fotograf, die Kamera frontal auf seine Subjekte zu richten. Lebewesen und Landschaften verwandelten sich durch einen simplen Klick in Bildobjekte, die Zeit und Raum überdauern sollten. Während die menschlichen Subjekte fast immer direkt in die Kamera schauten, war das bei den *nicht-menschlichen* Subjekten seltener der Fall. Die Kamera scheint sie weniger zu interessieren – und dennoch waren sie, genau wie die Menschen, im Bild festgehalten. Und wenn sie denn in das Objektiv schauten, war unklar, ob die Kamera selbst im Visier ihres Auges war, der Fotograf, der die Technik bediente, oder gar etwas anderes, das sich vielleicht in der gleichen Richtung des Fotografen befand. Sie waren in unterschiedlichen von Menschen gestalteten Landschaften, und innerhalb eines von Menschen kuratierten Bilds gefangen. Sie befanden sich in einem Gehege, das sie umrahmte und zum Teil einer Kulisse machte, die mit dem menschlichen Auge und dessen Erweite-

rung – der Kamera – festgehalten wurde. Sie waren im Blick und im Klick gefangen.

Die Menschen, die auf den Fotos vor den Tieren stehen, posierten dagegen im Bewusstsein der Kamera und präzise für den Moment, der festgehalten wurde. Sie spielten mit der Erinnerung. Die Art, wie sie ihre Körper und ihre Gesichter justierten, kam einer Präsentation gleich. Nicht nur ihrer selbst, sondern auch von all dem, was hinter ihnen lag. Sie rahmen das Bild und die Landschaft hinter sich, zu dem ebenso die Tiere gehörten. Sie beherrschen alles, was dieses Bild einfangen sollte. Die räumliche Anordnung ist hierbei von besonderer Bedeutung und Symbolik. Die Menschen standen gewissermaßen vor anderen Welten. Es gibt eine sichtbare Trennlinie zwischen ihnen und den Lebewesen hinter ihnen, die architektonisch untermauert wird. Diese Architektur schuf eine Separation, die nicht nur räumlich war. Die Welt hinter ihnen war eine Welt, die sie hinter sich gelassen hatten. Eine Welt, an die man\* sich mit Aufwand zu erinnern versuchte.

Das Bild in meinen Händen unterscheidet sich allerdings von diesem Schema. Die abgeblinnete Person schaut nicht in das Kameraobjektiv. Es wird kein Augenkontakt gesucht. Wir blicken gemeinsam mit ihr in eine andere Welt. Die Perspektive verändert unsere Blickrichtung und Raumwahrnehmung. Die Person steht nicht mehr vor der Welt, die sie vermeintlich hinter sich gelassen hat. Sie präsentiert vermeintlichen Betrachter\*innen nichts. Sie blickt auf die Welt, die durch einen Graben auf Distanz gehalten wird und gibt durch ihre Randposition den Blick frei auf das *nicht-menschliche* Leben hinter

sich. Sie schaut auf diese Welt, die vor ihr aufgebaut und aufbewahrt wurde. In dieser Aufnahme beherrschen nicht Menschen das Bild. Es sind die drei Elefant\*innen. Auch wenn sie weiter von der Kamera und den Menschen entfernt stehen. Mit dem Klick fing die Kamera einen Moment oder doch eher sechs Momente der Betrachtung ein – zwischen der Kamera, dem Kameramann, der Frau, und den drei Elefant\*innen. Diese Betrachtungen liegen alle gesammelt in einem einzigen Bild in meiner Hand.

Die Bilder, durch die sich meine Finger und Augen minutenlang wühlen, sind Familienbilder. Es sind Bilder einer Familie, die nur wenige Jahre vor diesen Aufnahmen in Deutschland um politisches Asyl ersuchte; die erst wenige Jahre zuvor aus ihrem Habitat und ihrer Geografie gerissen wurde und gezwungen war, manche Erinnerungen dort zu begraben und andere in eine neue Landschaft zu verfrachten. Es sind Bilder von einer Familie, die ihre Archive verlor und ohne materielle Erinnerungen, dokumentlos, in einem neuen und für sie fernen Land ankam. Es sind Bilder einer Familie, die ihre neue Umgebung erkundete, die sich im Freien bewegte, Erinnerungen sammelte und leere Seiten zu füllen suchte. Es sind Bilder meiner Familie, die neue Erinnerungen mit alten immateriellen zu vermischen versuchte.

Die Personen, die sich von Foto zu Foto, Ort zu Ort und Erinnerung zu Erinnerung bewegen, sind meine zwei älteren Geschwister, Amma und ich. Der Einzige, der in dieser Bildserie fehlt, ist Appa. Er ist auf keinem der Fotos abgelichtet. Fast als wäre er nicht existent, als wäre er auf der Flucht verloren gegangen. Doch war er in diesen Momenten nicht verschwun-

den oder von seiner Familie getrennt worden. Diese Momente lagen in der *Vergangenheit*, in denen er über Monate hinweg, in seinem Versuch, sein Leben zu retten, von seiner Familie separiert war. Nun war er hingegen mit ihr vereint. Nur stand er hinter der Kamera und somit außerhalb der vielen Bilder. Appa war derjenige, der den Blitz auslöste, der die Bilder kuratierte, den Kamerawinkel bestimmte und damit auch die Proportionen der Räume, Gegenstände, Naturen und Lebewesen in Szene setzte. Er war derjenige, der den Moment mit einem simplen Fingerdruck einfring, die Zeit mit dieser Bewegung anzuhalten versuchte, um den Sekundenbruchteil für die Nachwelt zu fixieren. Und obwohl seine Rolle zentral im Prozess des Fotografierens war, blieb von ihm nur eine Ahnung. Ein Schatten.

Das Bild mit den Elefant\*innen unterscheidet sich dabei nicht nur in der Blickführung, sondern auch darin, dass auf dem Bild nicht wie sonst, die übliche Mutter-Kinder-Konstellation zu sehen ist, sondern einzig Amma. Es ist das einzige Bild, auf dem wir Kinder nicht abgebildet sind. Gleichzeitig zeigt es einen Moment, an den ich mich trotz meiner Abwesenheit auf dem Foto lebendig erinnere. Ich war physisch nicht im Bild und im Lauf der Kamera gefangen, und dennoch war ich im Bild.

\*\*\*

Die Technik, mit der Appa dieses Foto aufnahm, wurde im frühen 19. *Jahrhundert* in *Westeuropa* entwickelt. Das eigentliche Alter der Kamera ist jedoch weit höher, als ihr formelles Alter vermuten lässt. Hierzu schreibt die politische Theorie-

tikerin Ariella Azoulay in ihrem Buch *Potential History: Unlearning Imperialism*, dass die wahre Geschichte der Kamera schon mit dem Beginn der ersten europäischen imperialen Invasionen im späten 15. *Jahrhundert* einsetzte. Sie etablierte sich als Teil der imperialen Praxis der Extraktion, der Abtragung von Boden und Leben, die mit der europäischen Invasion der Inseln im *Karibischen Meer* und Abya Yalas, des sogenannten *amerikanischen Kontinents*, begann. Der technische Apparat wird sich nach Azoulay *Jahrhunderte* später genau in jene imperiale Genialogie des Abtragens von materiellen und immateriellen Gegenständen einreihen und sie fortsetzen.

Die Kamera ist damit Teil einer Geschichte, die mehr als eine Geschichte einer Technik darstellt, nämlich eine Geschichte einer menschlichen Beziehung zur Welt und ihren Naturen. In ihrem Buch *Civil Imagination* argumentiert die palästinensisch-jüdische Professorin für Moderne Kultur weiter, dass die Geschichte der Fotografie weniger eine Frage danach ist, wer die Kamera erfunden hat, sondern vielmehr, wie sie die Geschichte einer Begegnung zwischen den Nutzer\*innen und der Kamera selbst darstellt. Azoulay plädiert dafür, dass es für uns von größerer Bedeutung und Sinnhaftigkeit sein sollte, ein Verständnis über die Nutzung dieser Technik und die daraus folgenden Konsequenzen zu erlangen, sie in ein größeres historisches, politisches und ökonomisches Verhältnis zu setzen, als der viel häufiger gestellten Frage nachzugehen, wer genau Urheber\*in der technischen Vorgehensweise sei. Denn auch die Technik verselbstständigte sich mit der Zeit und schuf ihre eigenen Realitäten und Regeln, die weit außerhalb der Vorstellungen ihrer Erfinder\*innen lagen.

Durch die Reflexion von Licht ermöglicht es die Fotografie, Abbilder von Realitäten zu schaffen, die auf Papier entwickelt und in Alben festgehalten werden konnten. Die Fotokamera verhalf damit zu einer neuen ästhetischen Ordnung. Einer visuellen Neuordnung der Welt.

Die Menschen, die Kameras bedienten, verfolgten oftmals den Anspruch, Erfahrungen der Welt und Annahmen einer Wirklichkeit abzubilden. Durch die Abstraktion von materiellen Wirklichkeiten, die der Reflexion des Lichtes von Objekten ins Objektiv folgte, erlaubte die Fototechnik des *19. Jahrhunderts* es, ein neues Verhältnis des Menschen zu ihrer\*seiner Umwelt zu schaffen. Sie fasste sie zusammen und reduzierte sie in ein Format, das für den Menschen nicht nur greifbar war, sondern auch besser verständlich. Mithilfe der Kamera konnte plötzlich ein lebendiger Moment festgehalten werden. Die Kamera ermöglichte es somit, eine Erinnerung zu verewigen.

In ihrem Sammelband *On Photography* schreibt die Essayistin Susan Sontag, dass die Fotografie es dem Menschen erlaube, Welten zu sammeln und sie als Zeugnis dieser Projektionen bewahren zu können. Durch Fotos wurde es uns möglich, die Welt anzuhalten, Bewegungen zum Stillstand zu bringen und diese über Zeit und Raum in der Form von flachen Abbildern mit uns zu führen. Doch diese Perspektive und die Art, wie sie sich im Deutschen mit Redewendungen, beispielweise »ein Bild festzuhalten« oder »einen Moment einzufangen«, ausdrückt, sollte hinterfragt werden. Hat die Kamera tatsächlich die Macht, einen Moment und Ort anzuhalten? Ihn aus dem Gelebten und Bewegten auf das Stillbild zu transferie-

ren? Die Kamera erlaubt es uns zumindest, eine Welt in einer der Hand zu halten, einen Moment als Stillleben und als Ereignis in absoluter Stille zu betrachten. Sie bezeugt eine Sicht auf die Welt, eine Realität – von vielen.

Die Abbilder, die Fotoapparate seit ihrer Erfindung produzieren, spiegeln ein Weltgefühl und Welterlebnis wider. Natürlich ist das nur die Reflexion eines Erlebens, das sich auf die Menschen beschränkt, die diese Kamera bedienen. Und das waren zunächst ausschließlich Europäer\*innen.

Das Kameraobjektiv wurde zur Erweiterung ihrer Augen, das damit zur Erweiterung ihres Blicks auf die Welt wurde. Der Soziologe Rolando Vázquez beschreibt diese Blickhistorie als Archäologie des *modernes* Blicks. Anhand dieser könne bis in die *Gegenwart* nachverfolgt werden, wer, wie, wann und warum durch die Kamera schaute. Die Abbilder würden damit nicht nur das zeigen, was vor dem Objektiv stand oder lag, sondern genauso ein Bild zurückwerfen. Dieses Rückbild verleihe uns Erkenntnis darüber, wer sich hinter dem eigentlichen Bild und dem Objektiv der Kamera verberge. Denn auch die Urheber\*innen bleiben sicht- und spürbar. Gleiches gilt für das Foto mit den drei Elefant\*innen und Amma. Nicht nur sie waren im Abbild gefangen, sondern auch Appa, der die Szene ins Bild gesetzt hatte. Er lebte als Architekt dieser *Mise en Scène* im Bild weiter.

Vázquez versteht den Einsatz der Kamera als gezielten Versuch des europäischen Menschen, das eigene Menschsein durch die Unterwerfung anderer Lebensformen zu behaupten. Die technische Innovation werde hierbei strategisch ge-