

## Phänomenologie der Melancholie oder Melancholie der Phänomenologie? Roland Barthes Bemerkung(en) zur Photographie

Klaus Ebner

*„You push the bottom, and we do the rest“* Kodak, 1888

*Erblinde schon heut:  
auch die Ewigkeit steht voller Augen-  
darin  
ertrinkt, was den Bildern hinweghalf  
über den Weg, den sie kamen,  
darin  
erlischt, was auch dich aus der Sprache  
fortnahm mit einer Geste  
die du geschehen liebt wie  
den Tanz zweier Worte aus lauter  
Herbst und Seide und Nichts.*

*(Paul Celan)*

In seinem Buch *Die Helle Kammer* beschäftigt sich Roland Barthes am Ende seiner literarischen Laufbahn noch einmal ausführlich mit dem Thema Photographie. Die narrativ komponierte Arbeit (beide Hauptteile beginnen mit einem klassischen Erzählergestus: „Eines Tages, vor sehr langer Zeit stieß ich auf eine Photographie...“ und: „An einem Novemberabend kurz nach dem Tod meiner Mutter..“; HK, 73), die gerade durch ihre scheinbare Beiläufigkeit besticht, ist gleichzeitig ein „Intertext“ der sehr komplexen Art mit versteckten und offenen Querverweisen ins eigene Werk und zu Diskursen anderer Wissenschaften (prominent die Psychoanalyse) wie auch im Subtext ein spielerischer Dialog mit anderer Denkern, auf den ich hier nicht eingehen kann<sup>1</sup>. Der Gesamtaufbau des Werks ist zyklisch, das Thema Photographie wird eher behutsam umkreist als thesenartig entwickelt; die Arbeit selbst ist in zwei Hauptstücke unterteilt, wobei der erste theoretische Teil weitgehend Ansätze wiederholt, verdeutlicht und verwandelnd aufgreift, die bereits aus früheren

---

<sup>1</sup>Besonders zu erwähnen wären Jean-Paul Sartre, dessen Schrift *Über das Imaginäre*, das Buch gewidmet ist, aber auch Walter Benjamin und Maurice Blanchot.

Aufsätzen bekannt sind und erst der zweite, persönlichere, mit dem rezenten Ableben seiner Mutter verbundene Teil seine Bemerkung zur Photographie über das schon zuvor Erarbeitete hinaustreibt und Barthes zur entscheidenden Einsicht über das Wesen der Photographie verhilft.

Meine Darstellung ist weitgehend an dieser Zweiteilung orientiert, d.h. ich werde zuerst versuchen – auch im Rückgriff auf ältere Texte – in einer Art Synopsis die verschiedenen Schichten einer Theorie der Photographie bei Barthes, wie sie sich im ersten Teil *Der Hellen Kammer* ineinander falten, nachzuzeichnen, und in einem zweiten Schritt, speziell jenes einarbeiten, was Barthes erst mit dem Tod seiner Mutter und über die Photographie hinaus enthüllt wird.

## I. MECHANIK

Barthes Studie über das Wesen Photographie ist durch die Frage geleitet, was das radikal Neue sei, das mit der Photographie aufgekommen ist. In einem Interview sagt Barthes über sein Vorgehen: „Ich nehme das Phänomen Photographie in seiner absoluten Neuheit in der Geschichte der Welt. Die Welt gibt es seit Hunderttausenden von Jahren, und Bilder gibt es seit Jahrtausenden (...). Und plötzlich erscheint im neunzehnten Jahrhundert, um 1822, ein neuer Typus von Bild, ein ikonisches Phänomen, das vollständig neu, anthropologisch neu ist“<sup>2</sup>. (KS, 386)

Um diese absolute Neuheit freizulegen, bedient sich Barthes eines Zugangswegs, der weder kunstgeschichtlich noch soziologisch<sup>3</sup>, sondern in erster Linie, wie er selbst – nicht ohne Vorbehalte, allerdings – sagt, phänomenologisch ist, bezogen auf das Phänomen Photographie, so wie sie sich von sich selbst her zeigt. Um dem „eigentümlichen Wesen“ der Photographie auf die Spur zu kommen, ist aber – und hier beginnt die Abgrenzung zur phänomenologischen Methode – mit einer Abstraktion auf das *Eidos* des „Gegenstands überhaupt“ nicht viel gewonnen, weil die Trennung der Photographie von ihrem jeweiligen Bezugsobjekt, das ihr als

---

<sup>2</sup> Roland Barthes: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980. Frankfurt a. M., 2002, S: KS

<sup>3</sup> Auf dieser Ebene ist das radikal Neue der Photographie nicht zu erfassen, wenngleich man in einer sozio-historischen Analyse viel Wissenswertes über die Photographie sagen kann, wie die Aufsätze von Susan Sontag (vgl. S. Sontag: Über Photographie, Frankfurt 1980) zu dem Thema belegen.

Referent zugrunde liegt, misslingt, also die Abstraktion von dieser bestimmten Photographie, zu der Photographie im allgemeinen scheitern muss, wie in einer Vorwegnahme des Späteren schon aus den ersten Seiten der *Hellen Kammer* klar wird. Barthes kann sich also der Methodik der Phänomenologie nur anverwandelt bedienen: „Bei der Suche nach der Photographie half mir also die Phänomenologie ein Stück weit mit ihrer Zielsetzung und mit ihrem sprachlichen Instrumentarium aus. Doch es war eine ungenaue, nachlässige, sogar zynische Phänomenologie, gestattet sie doch in großem Maße, daß ihre Prinzipien sich entstellten oder sich entzogen, ganz wie es meiner Analyse zustatten kam. Am Anfang war da ein Paradox, dem ich nicht entkam und dem ich nicht zu entkommen suchte: auf der einen Seite der Wunsch, endlich einen Wesenszug der PHOTOGRAPHIE benennen zu können und damit die Umrisse einer eidetischen Wissenschaft vom photographischen Bilde zu skizzieren; auf der anderen Seite das unbeirrbares Gefühl, die PHOTOGRAPHIE sei wesentlich, wenn man so sagen kann (...), nichts anderes als Kontingenz, Einzigartigkeit, Abenteuer (...).“<sup>4</sup> (HK, 29). Um diesen abenteuerlichen und gefährlichen Charakter („Gewiss: Das Photo ist gefährlich!“; HK, 37) der Photographie zu wahren, also ihre Einmaligkeit nicht in einer philosophischen Abstraktion auszudünnen, versucht Barthes einen anderen Weg einzuschlagen, indem er sich selbst nicht aus der Untersuchung hinaus eskamotiert, sondern im Gegenteil sich zu ihrer Voraussetzung nimmt. Indem Barthes sich zum Katalysator der Frage nach dem Wesen der Photographie macht, wechselt er vom Register einer Wissenschaft der Objektivität zu einer solchen der Subjektivität über<sup>5</sup>. In einem Zugang, welcher der Photographie nicht von einer Vogelperspektive aus, sondern von gleich zu gleich begegnen will, gilt es jedoch die Vorsichten der Phänomenologie hinter sich zu lassen und den Begriff der *Epoché* in seiner herkömmlichen Bedeutung zu verkehren. Anstatt die eigenen Empfindungen auszuklammern, wählt Barthes diese als Ausgangspunkt seiner Untersuchung. Die „affektive Intentionalität“ dient ihm als Königsweg ins Reich der Photographie, die in einer konvergierenden Bewegung auf den Moment des Affekts, den sie auszulösen geeignet ist, reduziert

---

<sup>4</sup> Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Aus d. Franz. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M., Suhrkamp: 1989, S: HK. Der französische Text wird zitiert nach: Roland Barthes: *La Chambre claire*, in: *Œuvres complètes*, Tome V, Livres, Textes, Entretiens 1977-1980, Paris 2002, 785-895, S: Œ V

<sup>5</sup> Würde sich das Buch im zweiten Teil nicht so sehr um das Thema der Trauer und des Verlusts drehen, ließe sich tatsächlich von einer „*gaya scienza*“, einer „fröhlichen Wissenschaft“ bei Barthes sprechen.

wird. Meine Phänomenologie, so Barthes, war bereit, „sich auf eine Kraft einzulassen, denen Affekt; der Affekt war die Größe, die ich nicht reduzieren wollte; da er unreduzierbar war, so war er gerade dadurch das Moment, auf das ich das Photo reduzieren wollte und mußte.“ (HK, 30). Genau diesen musste die klassische Phänomenologie, so die Zurückweisung Barthes, in ihrem Ansatz aber verfehlen, denn: „[d]ie klassische Phänomenologie (...) hat meines Erinnerns niemals von Begehren oder Trauer gesprochen“ (30). Das (nicht unbescheidene) Ziel seiner Untersuchung lautet also, „auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine Photographie gäbe, zu formulieren“ (HK, 17). Um die Motive dieser eigenwilligen, von einem wissenschaftlichen Standpunkt sicherlich problematische Herangehensweise einigermaßen klären sowie die Angemessenheit der Methode prüfen zu können, ist es notwendig mit Barthes in einem ersten Anlauf die Kriterien der Neuheit des Mediums Photographie herauszuarbeiten.

Zuvor gilt es aber die verschiedenen Schichten aus älteren Theoriestücken, welche die *Helle Kammer* überarbeitet und reorganisiert, herauszupräparieren, um den Beitrag an Originalität, welchen das Buch leistet, nachvollziehen zu können. Die *Helle Kammer* ist eine Fusion aus mehreren Thesen, ähnlich wie auch, so Barthes, die Photographie eine Überlagerung aus zwei Prozessen ist, nämlich eines mechanischen und eines chemischen, oder in anderen Worten eines realistischen und eines magischen.

Der „mechanische“ Aspekt ist chronologisch betrachtet der ältere. Barthes beschäftigte an der Photographie zuerst die neue Möglichkeit einer mechanischen Reproduktion der Welt, die eine analogen – oder wie Barthes sich ausdrückt – *denotierte* Übermittlung der Wirklichkeit ermöglicht. Diese Überzeugung wird in seinen ersten Aufsätzen zu diesem Thema *Die Photographie als Botschaft* (1961) und *Die Rhetorik des Bildes* (1964)<sup>6</sup> zu der These verdichtet, dass die Photographie eine *Botschaft ohne Code* sei, denn die Photographie übermittle „die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche (*le réel littéral*)“ (EK, 12). Barthes selbst zählt sich, was die Auffassung der Photographie betrifft, also zu den „Realisten“. In seiner ersten Kennzeichnung der Photographie – hinter diese wird er nie zurückfallen, aber er wird über sie hinausgehen – beschreibt Barthes diese als ein *mechanisches*

<sup>6</sup> Beide Texte auf Deutsch in: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays II. Aus d. Franz. v. Dieter Hornig, Frankfurt/M, 1990, S: EK

*Analogon der Wirklichkeit.* Durch den Prozess einer mechanisch-chemischen Abbildung ist es das erste mal möglich, das sonst immer zwischen Wirkliches und Abbildung tretende Relais eines kulturellen Codes in der Reproduktion zu umgehen und einen Kurzschluss zwischen dem Abbild und dem Abgebildeten zu erreichen. Der Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant entspricht bei der Photographie keine *Transformation* sondern einer Aufzeichnung, sie ist „tautologisch“<sup>7</sup>. Dies macht die Sonderstellung der Photographie unter allen Reproduktionsmedien aus. Aufgrund dieser technischen Innovation stellt die Photographie ein „zugleich absolut neues und gänzlich unüberschreitbares anthropologisches Faktum“ (EK, 40) dar, denn „zum ersten Mal in ihrer Geschichte würde die Menschheit eine *Botschaft ohne Code* erleben; die Fotografie wäre also nicht das letzte (verbesserte) Glied der großen Familie der Bilder, sondern entspräche einer entscheidenden Umwandlung der Informationsökonomie“ (ebd.). Um seine Charakterisierung der Photographie zu verdeutlichen führt Barthes eine wichtige Unterscheidung zwischen *Denotation* und *Konnotation* ein. Als Konnotation (oder Code) bestimmt Barthes die symbolische Rahmung eines jeden Bildes. Der Code oder das konnotierte System kann aus Elementen einer „universalen Symbolik“ ebenso wie aus der kulturspezifischen „Rhetorik einer Epoche“ aufgebaut sein und reflektiert jene Werte und Vorstellungen, die von einer „bestimmten Gesellschaft und Geschichte herausgearbeitet werden“ (EK, 23). Der Code entspricht einem, wie Barthes durchaus pejorativ festhält, „Vorrat an Stereotypen“ (EK, 13). Er dient als symbolischen Hilfsmittel dazu, die Welt lesbar zu machen, um im Rückgriff auf eine Nomenklatur die Integration, die Verankerung des Menschen in der Welt zu sichern. Als solche ist die Konnotation eine konservative, beruhigende, ja sogar zähmende Kraft. Denn: „Der Mensch liebt die Zeichen, und er liebt die Klarheit“ (EK, 24). Die Denotation hingegen hat subversives Potential. Sie wird bestimmt als das „*Analogon* als solches“, ihr Zeichen „ist nicht mehr einem institutionellen Vorrat entnommen“; sie ist eine „Restbotschaft, die aus dem besteht, was vom Bild übrig bleibt, wenn man (geistig) die Konnotationszeichen auslöscht“ (EK, 37). Die Photographie – und das ist das Novum an ihr – kann, bedingt durch ihre spezielle Aufnahmetechnik, somit „neutrale Teile“ beinhalten, die als aller Konnotationen bare „Restbotschaften“ das Bild durchziehen und sich „über die Kultur, das Wissen und die Information hinaus“ (EK, 50) erstrecken. Die Wahrung

---

<sup>7</sup> Barthes streicht den Unterschied zur Zeichnung deutlich heraus, die auf der Basis einer „*geregelten* Transposition“ eine kodierte Botschaft bleibt (vgl. EK, 38).

der „Neutralität“ ist deshalb möglich, weil symbolische Überschreibungen, wie sie natürlich auch bei der Photographie vorkommen, von nachträglichen Eingriffen und Konventionalisierungen herrühren, nicht aber an der Möglichkeit der reinen Denotation als eine Art „adamischen Urzustand des Bildes“ (EK, 37) rühren können. Schon 1961 hält deshalb Barthes als das absolut Herausragende der Photographie fest, dass es mit ihr gelingen kann, den Schirm des Codes, der Auslegungen und der Ideologien zu durchbrechen, um in ein „*Diesseits der Sprache*“ (EK, 25) zu gelangen, das die Metonymien der Konnotationen und das Wuchern des Diskurses stoppt. Diese Erfahrung wird von Barthes mit dem Begriff des *Traumas* in Verbindung gebracht. Ausgehend von der These, dass die Welt verbalisiert wahrgenommen wird, Erfahrung also immer von symbolischen Codes gesteuert wird, erzeugt eine Verzögerung der Verbalisierung eine Verunsicherung, ja Angst beim Subjekt, die Barthes als „Trauma“ umreißt: „Das Trauma ist genau das, was die Sprache suspendiert und die Bedeutung blockiert“ (EK, 25), oder anders formuliert: „je direkter das Trauma, umso schwieriger die Konnotation“ (EK, 26). Die traumatische Wirkung wird von Barthes vorerst anhand sogenannter Schockphotos festgemacht, welche Repräsentationen fraglos traumatischer Szenen beinhalten. Die Wirkung dieser Photos liegt für Barthes noch ganz auf Seiten der Objektivität<sup>8</sup>: Die hinreichende Bedingung für die traumatische Denotation, deren technische Grundlage eben die mechanische Reproduktion ist, lautet: „*Der Fotograf musste einfach da sein*“ (EK, 26). Barthes ist an dieser Stelle noch ganz auf Seiten des photographischen Realismus. Erst zwanzig Jahre später wird es zu einer Verinnerlichung des Traumabegriffs kommen, die ihn schließlich stärker den Akzent auf die subjektive Seite des Traumas legen lassen und zu einer Bestärkung seiner Auffassung der Denotation führen wird. 1961 in Ermangelung einer Alternative hält Barthes aber inne, lässt den Realismus in den Mythos übergehen: „Dieser rein »denotierende

---

<sup>8</sup> Barthes entgeht die subjektive Komponente der Traumatisierung auch damals schon nicht ganz. So darf auch ein sogenanntes Schockphoto, wie er in einer der Reflexionen in den *Mythen des Alltags* (Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Aus d. Franz. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M., 1964, S: M) ausführt, nicht „überkonstruiert“ wirken. Wird das Trauma zu absichtlich ins Licht gesetzt, verliert es seine Wirkung, bestätigt lediglich die Vormeinung des Betrachters. Viel Interessanter war für Barthes auch damals schon die Beiläufigkeit mancher ungekünstelter Agenturphotos, die den Betrachter überraschen können, weil darin die Absicht des Photographen nicht ersichtlich ist. Diese Bilder enthalten keine klare Botschaft (keinen Zeigefinger) und können daher viel eher sprachlos machen und eine „kritische Katharsis“ erzeugen. Anders das drapierte Photo: „Die wörtliche Photographie führt zum Skandal des Grauens, nicht zum Grauen selbst.“ (M, 58)

Status« der Photographie, die Perfektion und die Fülle ihrer Analogie, kurz, ihre »Objektivität«, all das könnte durchaus mythisch sein“ (EK, 14).

Trotz dieser Vorbehalte bleibt Barthes von dem Medium Photographie angezogen und greift in dem Text *Der dritte Sinn* (1970) seine Überlegungen in leicht abgewandelter Form wieder auf. In ihrer positiven Bestimmung – für Barthes bleibt das Trauma der Photographie durchaus verführerisch – stellt die Photographie als unkodierter, wie er es nun nennt, „stumpfer“ Sinn (*sens obtus*) eine Möglichkeit dar, die gewöhnlichen Praxis des Sinns zu subvertieren. Dieser nicht in Kommunikation und Bedeutung gefangene „dritte Sinn“, bewirkt „eine totale, das heißt endlose Öffnung des Sinnfeldes. [...] Der stumpfe Sinn erstreckt sich anscheinend über die Kultur, das Wissen und die Information hinaus“ (EK, 50). Die wegweisende Neuerung in diesem Text besteht darin, dass die Erfahrung dieses „stumpfen Sinns“ nicht mehr an den Terminus der Objektivität gebunden ist, wie dies noch im Traumabegriff der Fall war, sondern subjektiviert ist, in der Begegnung als Moment der Überraschung zwischen Betrachter und Abbild entsteht. Der „dritte Sinn“ wird als „überzählig“ beschrieben, „als Luxus“, er verausgabt die Ökonomie der Bedeutungen und Informationen und sprengt die Grenzen der bereits ausgelegten Welt, „er trübt und sterilisiert (...) die Metasprache (die Kritik)“ (EK, 60). Der stumpfe Sinn, revolutionärer Agent im Feld des Überkommen, bleibt im „Zustand eines unaufhörlichen Erethismus“ (EK, 61): Da in der Entdeckung der unkodierten Elemente reiner Denotation, die Barthes auch als „Signifikanten ohne Signifikat“ (EK, 60) bezeichnet, das Begehren „nicht in jene Zuckung des Signifikats [mündet], die gewöhnlich das Subjekt lustvoll in den Frieden der Benennungen zurückfallen lässt“, (EK, 61) bildet die Photographie eine „Falte auf dem schweren Tuch der Informationen und Bedeutungen“ (ebd.). Barthes zieht zum Vergleich aus dem Feld der Literatur – der Text fällt in die Entstehungszeit des *Reichs der Zeichen* –, das japanische *Haiku* heran, das auf sprachlicher Ebene eine verwandte Geste einer reinen Designation vollführt, „eine anaphoretische Geste ohne bezeichnenden Inhalt, eine Schramme quer durch den Sinn“ (ebd.). Die Photographie wird damit für Barthes zu einer Form der Utopie, die durch Neutralisierung des Diskurses eine „Befreiung von Sinn“ erzielen soll. Die Photographie bildet dabei neben dem *Haiku* und dem *Satori* im Zen-Buddhismus einen Zweig in einem gewaltigen Verfahren, das dazu bestimmt ist, „die Sprache anzuhalten, jene innere Radiophonie zu brechen, die unablässig in

unserem Inneren sendet, und dies noch bis in unserem Schlaf hinein, um das unbezwingliche Geplapper der Seele zu leeren, auszutrocknen und in Sprachlosigkeit zu versetzen“<sup>9</sup> (RZ, 102). Das wohltuende, kathartische Trauma der Photographie besteht darin, dass diese im Augenblick einer glücklichen Begegnung (*Tyche*) beim Subjekt einen „panischer Schwebезustand der Sprache, eine Leerstelle“ herstellt, „die in uns die Herrschaft des Codes auslöscht“, somit ein Bruch ist, „in unserem inneren Monolog, der für unsere Person konstitutiv ist“. (ebd.) Dies kann, anders als noch in den zuvor erwähnten Texten, nun auch durch objektiv nicht traumatische Photographien erreicht werden, handelt es sich bei dem Text *Der dritte Sinn* ja um *Forschungsnotizen über Fotogramme S. M. Eisensteins*, wie der Untertitel des Aufsatzes lautet.

In *Der Hellen Kammer* werden diese Thesen schließlich neu verfochten und erweitert. Besonders die Auffassung des Traumas wird revidiert; für das objektive Schockphoto empfindet Barthes nun lediglich einen „*durchschnittlichen Affekt*“ (HK, 35), er sah sich also gezwungen seine Studie eine andere Richtung zu geben: „Ich hatte mir vorgenommen, die Photos einer Reportage über »Notfälle« zu kommentieren, doch ich zerriß meine Notizen eine um die andere: Wie, gäbe es nichts über den Tod zu sagen, den Selbstmord, die Verletzung, den Unfall? Nein, da ist nichts zu diesen Photos zu sagen, auf denen ich weiße Kittel sehe, Tragbahnen, auf den Boden hingestreckte Leiber, Glasscherben und so weiter (HK, 122) Die Bedeutung des Traumas liegt nunmehr rein in seiner subjektiven Komponente<sup>10</sup>. Daher werden die im *Dritten Sinn* entwickelten Thesen mit der Theorie des Traumas – als das Moment einer besonderen Intensität – zusammengelesen und um das neue Begriffspaar „*punctum*“ und „*studium*“ herum organisiert, das das theoretische Scharnier des ersten Teils der Arbeit bildet.

Mit den zwei Elementen „*punctum*“ und „*studium*“ kehrt die weiter oben genannte Unterscheidung zwischen Denotation und Konnotation wieder. Das *studium*

<sup>9</sup> Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. Aus d. Franz. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M., 198, S: RZ

<sup>10</sup> Was nicht umgekehrt aber heißen soll, Schreckensbilder – solange sie nicht abgenutzt, also kodiert sind – könnten nicht ebenfalls eine „reinigende“ Wirkung erzielen; man denke nur, was bei Susan Sontag die Betrachtung von Photographien der Leichenberge in Bergen-Belsen als 12 jähriges Mädchen ausgelöst hat, ein Erlebnis, das sie selbst als „eine Art Offenbarung“, als „negative Epiphanie“ bezeichnete: „Als ich die diese Fotos betrachtete zerbrach etwas in mir“. Und wie jedes echte Trauma ist auch dieses in seiner Wirkung durch „Nachträglichkeit“ gekennzeichnet: „Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte zu teilen, in die Zeit bevor ich diese Fotos sah und die Zeit danach, obwohl noch mehrere Jahre verstreichen mussten, bis ich voll und ganz begriff, was diese Bilder darstellten.“ (S. Sontag, cit. FN 2, 25)



entspricht dem Bereich der Repräsentationen und des Wissens, der den Betrachter mit der Illusion eines „souveränen Bewusstseins“ ausstattet, der sich in die Montur seines selbstgewissen Egos wirft; es gehört zum Feld des „ziellosten Interesses, der inkonsequenten Neigung“ (HK, 36). Mit einem Wort, das *studium* vereint all das, was Barthes nicht interessiert. Unter dem *studium* lauert aber schon „geduckt wie ein Raubtier vor dem Sprung“ (HK, 59), das *punctum*, welches, „das Leichentuch der Pose zerreißt“ (HK, 24). Das *punctum* stellt tatsächlich jenen neuralgischen Punkt dar, der das gesamte Repräsentations- und Intentionalitätsverhältnis kippen lässt und die Situation blitzartig verwandelt: Das souveräne Ich, das die Fäden der Repräsentation in der Hand zu halten glaubte, wird plötzlich durchbrochen von einem im Zusammenhang des Bildes lose wirkendem Element oder Detail, das wie ein Pfeil aus diesem herausschießt, weil es sich der subjektiven Assimilation entzieht. Der Jäger wird damit zum Gejagten und es ist plötzlich der Betrachter, der zum Ertrappten wird, der von der aktiven in die passiven Haltung fällt, wenn das Subjekt, von einem kleinen trickreichen Punkt überwältigt, wie durch einen ungekannten Judogriff zu Fall gekommen ist. „Dieses zweite Element, welches das Studium aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch (*petit trou*), kleiner fleck (*petit tache*), kleiner Schnitt (*petit coupure*) – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“ (HK, 36). Der Effekt des *punctums* ist somit immer der Moment eines Überfalls, des kleinen Traumas, jener winzigen Bläsung welche die Gleichgültigkeit des *studiums* zerstäubt und an der sich das Verlangen oder die Liebe entzündet. In der positiven, jetzt verinnerlichten Bestimmung des Traumas gelingt es den unkodierten Elementen der Photographie einen verlockenden Schwindel im Subjekt zu erzeugen, der etwas im Betrachter zum Erzittern bringt, indem ein Vibrieren durch dessen symbolischen Sedimentierungen geht. Die Auslösung dieses Schwankens, bildet nun jenes Faszinosum, dem Barthes in *Der hellen Kammer* erliegt. Da es aber niemals mit Absicht platziert worden sein kann, weshalb amateurhafte Photos für diesen Zweck einen genauso guten Dienst tun wie künstlerische Portraits, liegt der Blitz des *punctums* genaugenommen in einem Zwischenraum, einer Begegnung, einem Ereignis zwischen Betrachter und Bild, das Barthes mit „*Beseelung*“ (HK, 29) kennzeichnet. Das *punctum* ist ein dem Bild überzähliges Moment, das ihm zwar

innewohnt, aber erst durch den Betrachter, der unvermutet darauf stößt, zum Leben erweckt wird. „Es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist*“ (HK, 65). In der Reproduktion eben dieses zufälligen, überschüssigen, unbeabsichtigten *punctums*, das jenes Detail ist, das an der wohl geordneten Komposition des Photos kratzt und die bewusste Intention des Photographen übersteigt, liegt für Barthes das entscheidende Moment der Photographie als Repräsentationsmedium. Es stellt jenen Kitzel dar, der vom indifferenten „*to like*“ zum subjektiv höchst gewissen „*to love*“ führt.

Das mechanische Festhalten der Einzigartigkeit und Einmaligkeit, die Aufzeichnung der Kontingenz, welche durch ein einfaches mechanisches Klicken des Auslösers erreicht wird, resümiert Barthes nun in der knappen These: „Was die Photographie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können“. (HK, 12) Die Photographie wird in einem entscheidenden Satz daher bestimmt als „das absolut Besondere, die unbeschränkte (*souveraine*), blinde und gleichsam unbedarfte Kontingenz, sie ist das Bestimmte (*le Teil*) (eben diese bestimmte Photographie, nicht die Photographie im allgemeinen), kurz die *Tyche*, der Zufall, das Zusammentreffen (*l'occasion, la Rencontre*), das Reale (*le Réel*), in seinem unerschöpflichen Ausdruck“ (HK, 12). Ein wichtiger Verweis an dieser Stelle führt den Leser zu einem Kapitel aus Lacans Seminar über *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*<sup>11</sup>, in welchem Lacan die Aristotelische Unterscheidung von *Tyche* und *Automaton* einführt, um das Wechselverhältnis zwischen der Signifikantenkette und dem Realen zu beschreiben, die Barthes als Analogon zu seiner Unterscheidung zwischen *punctum* und *studium* heranzieht. Mit *Automaton* bezeichnet Lacan die Synchronie des Signifikantennetzes, das „Insistieren der Zeichen, auf die wir durch das Lustprinzip verpflichtet sind“ (Sem XI, 60). Als *Tyche* bezeichnet Lacan jenes traumatische, akzidentelle Moment, welches jenseits des Lustprinzips den außersymbolischen Bezugspunkt des *Automaton* bildet. Damit ist die Form einer offenen Dialektik zwischen Symbolischem und Realem angezeigt: Die Signifikantenkette, qua *Automaton*, dreht sich um einen blinden Fleck, ohne ihn je einzuholen, den Lacan als *Tyche* oder Trauma oder das Reale kennzeichnet. Da für Lacan das Insistieren der

---

<sup>11</sup> Jacques Lacan: Das Seminar Buch XI, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Aus d. Franz. v. Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1987, S: Sem XI

Zeichen mit dem Lustprinzip zusammengelesen wird, weist die *Tyche* auf etwas, das die Homöostase des Lustprinzips überschreitet, aber insgeheim dessen Gravitationszentrum bildet. Mit dem Begriff der *Tyche* möchte Lacan zugleich eine neue Form von Ursache einführen, die ihm zur Beschreibung (und auch Dechiffrierung) der Beziehung dient, „die das Subjekt zu seiner Bedingtheit unterhält“ (Sem XI, 61). Diese Bedingtheit, wird in einer Bewegung, die diese Kontingenz zur *conditio* des Subjekts macht, als Ursache des Subjekts, Ursache des Begehrens des Subjekts gedacht, als die „*causa pathomenon*, die *causa* der fundamentalsten menschlichen Leidenschaft“<sup>12</sup> (Sem VII, 120). Diese liegt für Lacan in dem, was für ein Subjekt das jeweilig „Unassimilierbare“ darstellt, das von einem akzidentellen Moment eines Traumas herrührt. Lacan nennt dieses außersymbolische, *tychische* und tückische Element: das Objekt *a*. Es ist Folge der Einführung des Subjekts in die Sprache, die mit einem Verlust einher ging, der das konstituierte. Das Objekt *a* ist ein Residuum aus der „vor-symbolischen“ Welt des Subjekts, an das sich sein Begehren heftet. Es gemahnt, wie Lacan schreibt, „an die Selbstverstümmelung, von der aus sich dann die Ordnung der Signifikanz perspektivisch Ausrichtet“ (Sem XI, 68). Mit dem Objekt *a* als das Relikt einer durch die symbolische Ordnung bedingten Spaltung des Subjekts ist das Interesse des Subjekts „an das gebunden, was diese Spaltung determiniert“ (Sem XI, 89). Ein Reflex, ein Nähern dieses Objekts bildet nun das Faszinosum des Subjekts, das sein Begehren – auch das Begehren zu sehen, mit einem Wort den Blick – wecken kann; das Objekt *a* bildet den Inbegriff eines Blickfangs.

Die begrifflichen Parallelen zwischen *studium* und *Automaton* sowie *punctum* und *Tyche* sind augenfällig. Mit dem Begriff des *punctums* in der Photographie führt Barthes ein Pendant zum Objekt *a*, qua Objekt als Ursache des Begehrens ein<sup>13</sup>, ist doch sein Begehren zu sehen von jenen zufälligen Punkten angetrieben, die ihn unweigerlich anziehen, aber sprachlich nicht adäquat fassbar sind: „Was ich benennen kann, vermag mich nicht eigentlich zu bestechen“ (HK, 60). Analog zu Lacan weist der Begriff des *punctums* in ein „Jenseits des Lustprinzips“, in einen Bezirk der Vermischung von Genießen und Schmerz, keine Liebe ohne Verletzung.

<sup>12</sup> Jacques Lacan: Das Seminar Buch VII, Die Ethik der Psychoanalyse. Aus d. Franz. v. Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1996, S: Sem VII.

<sup>13</sup> Vgl. den hervorragenden und sehr erhellenden Aufsatz zum Verhältnis *punctum* und *objet a* von Margaret Iversen: Was ist eine Fotografie?, in: H. Wolf, Paradigma Photographie, Frankfurt a. M. 2002, 108-134.

Das *punctum* teilt des weiteren den Charakter des anamorphotischen Flecks, den Lacan im Zusammenhang mit dem Objekt *a* einführt, der das klassische Subjekt-Objekt-Verhältnis umkehrt. Das Objekt *a* ist mehr auf den *Blick* bezogen, den es herausfordert als auf das Auge, von dem aus sich die Zentralperspektive entfaltet. Das Herrschaftsverhältnis der geometralen Perspektive wird dadurch desorganisiert, wie dies Lacan anhand der im Vordergrund des Gemälde Holbeins *Die Gesandten* liegenden Anamorphose illustriert<sup>14</sup>. Von dieser Macht geht aber auch die Magie mancher Photos aus, an denen der Betrachter unvermeidlich haften bleibt, wenn diese durch eine zufällige Aufnahme an das Unvordenkliche rühren, das als Rest qua Objekt *a* von dem Schnitt übrig blieb, den die Einführung der Sprache bedingte. Barthes Studie ist daher in konsequenter Weise einzig an dem orientiert, was geeignet ist, sein Begehren zu wecken, auch um den Preis ihn dabei zu verletzen. Dies begründet die Abwandlung (und Radikalisierung) der phänomenologischen Methode, Barthes vermag somit in seiner Technik der Reduktion zwar ohne weiteres auf sein Wissen (*studium*) zu verzichten, nicht aber auf das, was sein Begehren nährt. Eine *mathesis universalis*, die auf allgemeine Aussagen und kollektive Ansprüche ausgerichtet ist, wird daher bereitwillig aufgegeben, an ihre Stelle rückt eine *mathesis singularis*, die einzig an der subjektiven Leidenschaft, oder dem, was dieser zugrunde liegt, orientiert ist. In dieser Radikalisierung der phänomenologischen Methode ist der Versuch einer „Wissenschaft vom Subjekt“ (HK, 26) angelegt, die auf die Stimmungen (*mes humeurs*) gegründet ist<sup>15</sup>, auf die wechselvolle und höchst individuelle Skala des schon im Buch *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>16</sup> beschriebenen „*j'aime, je n'aime pas*“ (Œ IV, 692)<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Vgl. die Bemerkungen Lacans zu diesem Gemälde: J. Lacan, Sem XI, 85-97.

<sup>15</sup> Nicht auf die Stimmung sondern auf die Lust – ebenfalls eine höchst subjektive Koordinate – bezogen, definiert Barthes bereits 10 Jahre zuvor in seiner Arbeit *Die Lust am Text*, die Sprache der Phänomenologie für sich um: „Man kann nie genug die *Suspensionskraft* der Lust betonen, es ist eine regelrechte *epoché*, ein Anhalten, das alle angenommenen (von sich selbst angenommenen) Werte von weitem erstarren läßt. Die Lust ist ein *Neutrum* (die perverseste Form des Besessenen).“ (R. Barthes: *Die Lust am Text*, Aus d. Franz. v. Traugott König, Frankfurt a. M. 1974, 95)

<sup>16</sup> Roland Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*, in: *Œuvres complètes*, Tome IV, Livres, Textes, Entretiens 1972-1976, Paris 2002, 575-775, S: Œ IV

<sup>17</sup> Diese Hinwendung zur „*mathesis singularis*“ kann durchaus wieder mit Bezug auf Lacan im Sinne einer Ethik der subjektiven Leidenschaft verstanden werden, welche dieser nach der Schwächung der Universalität symbolischen Bezugssysteme mit seiner Logik des *Objekts a* als *causa* (als eine neue Form der Kausalität) zu denken versucht. In seinem Seminar X, ein Jahr vor den *Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse* mit dem Titel *L'Angoisse*, bezeichnet Lacan diesen Übergang sehr treffend als den Wechsel vom Register der „Objektivität“ (*objectivité*) zur „Objektalität“ (*objectalité*) (*L'Angoisse*, unveröffentlichtes Seminar, Sitzung vom 8. Mai 1963).

Diese Methode wird aber auch belohnt, weil dadurch jene Charakteristika herausgearbeitet werden können, welche für Barthes der Photographie unter allen repräsentativen Medien jene Sonderstellung garantieren. Denn die Photographie korrespondiert eben in ihrem Wesen mit der Kontingenz, Absichtslosigkeit und Partikularität, auf die sie verpflichtet ist. Sie bleibt ein Medium des Besonderen und nicht des Allgemeinen.

Barthes führt den Leser also im ersten Teil in der Vorstellung der einzelnen Photographien den Mikrotraumen seiner Empfindungen und den Mäandern seines Begehrens entlang, mitsamt den Partialobjekten, die es steuern, („so als rührten sie an (...) einen erotischen Punkt oder eine alte Wunde“; HK, 25), kommt aber über das schon in anderen Büchern zuvor Formulierte nicht wesentlich hinaus, da er im ersten Teil noch nicht bei jenem *punctum*, jenem Trauma angelangt war, das ihn als Ganzen voraussetzt und in Frage stellt. Am Ende des ersten Teils folgert daher Barthes: „Ich mußte tiefer in mich selbst eindringen, um die Evidenz der Photographie zu finden. (...) Ich mußte meine Einstellung ändern“ (HK, 70). Barthes wird daher im zweiten Teil jenes anstimmen, was er seine „Palinodie“ nennt. Widerruf, wie Haverkamp<sup>18</sup> (L, 53) treffend bemerkt, phänomenologischer Weltfreude in Trauerdichtung.

## II. (AL)CHEMIE

Den Clou des Buches bildet deshalb kein öffentliches Photo sondern ein privates Bild, das die verstorbene Mutter von Barthes als fünf jähriges Mädchen gemeinsam mit ihrem Bruder in einem Wintergarten zeigt. Aus diesem Photo entfaltet sich für Barthes das weiteren Nachdenken über das Wesen der Photographie: „Etwas wie ein Hauch vom Wesen der Photographie lag in diesem besonderen Photo. So beschloß ich, die ganze Photographie (ihre»Natur«) aus dem einzigen Photo »hervorzuholen«, das für mich mit Bestimmtheit existierte, und es in gewissem Sinn als Leitfaden für meine jüngste Untersuchung zu verwenden.“ (HK, 83)

Es ist die einzige Photographie, die nicht zum Text begleitend abgebildet ist, der zweite Teil ist daher wie ein zartes Gebinde um diese Auslassung gewoben (Ort der Leere und imaginäre Fülle zugleich), die den eigentlichen Angelpunkt des Rundgangs von Barthes bildet. „Die Photographie aus dem Wintergarten: das

<sup>18</sup> Vgl. A. Haverkamp: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus. In: A. Haverkamp; R. Lachmann: Memoria - vergessen und erinnern, München 1993, S: L

unsichtbare *punctum* des Buches“<sup>19</sup> (T, 103), vermerkt Derrida. Sie bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung, insofern als diese geleitet war von der Motivation nach dem Tod der Mutter ein kleines Buch über sie zu schreiben – „damit die gedruckt festgehaltene Erinnerung an sie wenigstens solange währt wie die Bekanntheit meines Namens“ (HK, 73) –; und ihren Endpunkt, als er dorthin zurückkehrt, um die für ihn entscheidenden Einsicht über die Photographie zu gewinnen.

Die Versenkung in die Photographie, die Barthes aus der Tiefe der Jahre vor seiner eigenen Zeit einholt, modifiziert seine Auffassung über das Verhältnis zwischen Photographie und Referenten gründlich, sie macht ihn auf die verschlungene Zeitstruktur der Photographie aufmerksam und bringt ihn auf eine neue Verbindung zwischen dem *punctum* und der Zeit, die Barthes wie folgt definiert: „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (»*Es-ist-so-gewesen*«), seine reine Abbildung.“ (HK, 105)

Gehen wir aber chronologisch vor: Die Photographie – auch dies ist schon aus früheren Texten bekannt – ist eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit, denn ihr Referent ist in die Vergangenheit verlagert. Die Photographie ist die Vergegenwärtigung des Abwesenden, wie die Vergegenwärtigung der Abwesenheit des Vergegenwärtigten. „Die Photographie bewirkt nicht mehr ein Bewußtsein des *Daseins* der Sache, sondern ein Bewußtsein des *Dagewesenseins*“ (EK, 39). Die Photographie erzeugt eine trügerische Pseudopräsenz. „Die Photographie ist eine „unlogische Verquickung zwischen dem *Hier* und dem *Früher*.“ (ebd.) Barthes bezeichnet sie als „*reale Irrealität*“ mit der stets verblüffenden Evidenz des: „*So war es also*.“ (ebd.) Diese Thesen werden nun, auf der Basis des schmerzlichen Verlusts seiner Mutter dahingehend verschärft, als die Irrealität zu einem Punkt der affektiven „Verrücktheit“ wird und das „*So war es also*“ sich zu dem Moment unhintergebar, unveränderlicher und unsagbarer Evidenz des »*Es-ist-so-gewesen*« verdichtet, das für Barthes das melancholische Performativ der Photographie schlechthin darstellt. Die Zuspitzung seiner Aussage ist verbunden mit der Erkenntnis, die ihm das Photo seiner Mutter lieferte, in welchem er nicht nur ihre vergangene Wirklichkeit sondern die Wahrheit ihres Wesens vermittelt

<sup>19</sup> Jacques Derrida: Die Tode von Roland Barthes. In: Thomas Trummer (Hg.): Trauer, Wien 2003, 92-132, S: T.

sah. Nun kommt es in der Photographie – dies ist der Punkt der Verrücktheit – gleichfalls zu einer Verschränkung von Wirklichkeit («*Es ist so gewesen*») und Wahrheit («*Das ist es!*»). Feststellung und Ausrufung fallen jetzt zusammen und das *punctum* zelebriert endgültig über das *studium*, die Verrücktheit über die Vernunft. Entscheidend ist für Barthes aber die besondere Zeitstruktur der Photographie, das *punctum* wird zu einem zeitlichen Vektor, der von der Vergangenheit in die Gegenwart weist. Diese Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit, von Vereinigung und Trennung ist einzigartig für das Medium Photographie, deren Wahrheitswert in ihrer spezifischen, ekstatischen Zeitlichkeit gesehen werden muss. In der Photographie steht die Zeit still, sind die Lichtstrahlen gefroren – »*imago lucis opera expressa*«, so Barthes wäre der lateinische Ausdruck für Photographie –, die den Betrachter wie eine Geistererscheinung<sup>20</sup> retrograd erreichen und den Körper des photographierten Objekts über „eine Art Nabelschnur“ mit dem Blick verbinden. „Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; (...); die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns“ (HK, 91). Dies begründet für Barthes die quasi-halluzinatorische Evidenz der Photographie: „So wird die Photographie für mich zu einem bizarren Medium, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit.“ (HK, 126)

Dieser neue Fokus auf das Moment der Zeit und der Wahrheit wird begleitet von einer Hinwendung von der Mechanik zur Chemie im Entstehungsprozesses eines Photos. Dies wird von Bernard Comment<sup>21</sup>, der diesen Aspekt des „Glaubens“ an die magische Kraft der Photographie nicht untreffend als „*fiction chimique*“ bezeichnet, klar herausgestrichen: „Die Annäherung stützt sich nicht mehr auf die *Physik* und die *mechanischen Techniken*, sondern und dies ist die zentrale Neuerung der *Hellen Kammer* auf die *Chemie*. Mit beträchtlichen Konsequenzen.“ (N, 124)

Dieser Wechsel des Photos vom Abdruck der Wirklichkeit zum Ausdruck der Wahrheit gravierende Auswirkung auf den Status des Referenten. Wer angenommen hat, dass der „Realismus“ der früheren Tage bei Barthes zur Annahme führen könnte, die Photographie sei eben eine unparteiische *Kopie* der Wirklichkeit, wird eines besseren belehrt, denn Barthes versteht die Photographie nun als „eine *Emanation des vergangenen Realen*, als *Magie* und nicht als Kunst“ (HK, 99). Nicht

<sup>20</sup> Photographie, das bedeutet auch die Wiederkehr der Toten, heißt es an anderer Stelle.

<sup>21</sup> Bernard Comment, Roland Barthes, *Vers le neutre*, Breteuil-sur-Iton, 1991, S: N

ohne Zufall spricht Barthes im Zusammenhang mit den chemischen Vorgängen, die bei der Photographie das Einfangen und Konservieren von Lichtstrahlen erlauben, von Alchemie (HK, 91). Die Photographie, so Barthes, „ist wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten“ (HK, 90). Die Photographie überschreitet damit (1) die unmerkliche Grenze von der Wahrheit qua Adäquation zur Wahrheit qua Entbergung, (2) von der Darstellung zur Bewahrung, (3) von der unbestechlichen Repräsentation zur Bestätigung des Repräsentierten<sup>22</sup>. In gewisser Weise entspricht Barthes Zugang zur Photographie dem eines Gläubigen, der Bestätigung braucht. Die Photographie, von seiner Mutter im Wintergarten, welche Barthes einer Reliquie ähnlich in den Händen hält, reicht tief, wie Barthes bekennt, „in die religiöse Substanz, aus der ich geformt bin“ (HK, 92). Der Referent wird vom neutralen Zeugen (der das, was wirklich war, bestätigt, wie er auch die Wirklichkeit des Verlusts bestätigt) zum Apostel, der den Verlust ungeschehen machen kann, weil der photographische Referent nun das Moment einer Offenbarung enthält. „Die Photographie hat etwas mit Auferstehung zu tun“ (HK, 92). Wiederum liegt die Bedeutung der Photographie in ihrer zeitlichen „Ekstase“; die Photographie kann etwas ans Licht bringen, was vorher nicht da war. Es ist nun nicht nur ein Wiedererkennen, um das es sich handelt, sondern ein Wiederfinden, eben eine Erweckung; Barthes wird durch die Photographie seiner Mutter gleichsam beschenkt. Dies ist der einzige Trost, der ihm bleibt. Denn die gewonnene Evidenz ist radikal so subjektiviert, dass sie in keiner Weise wiederholbar oder sprachlich verallgemeinerbar ist. Diese Wahrheit, die Barthes in der Abbildung seiner Mutter sieht, ist wenngleich deren Attribute sich in einer unendlichen Folge von Adjektiven auflisten ließen, in ihrer Essenz letztlich sprachlich nicht ausdrückbar, nicht sagbar, nur (bestenfalls) zeigbar<sup>23</sup>. Der Prozess der Signifikation wird vom Affekt erstickt. Dies korrespondiert mit dem Gefühl der Sprachlosigkeit beim zuvor so beredeten Kommentator Barthes. Für seine Trauer fehlen ihm daher die Worte<sup>24</sup>, er wird mit seinem Schmerz allein gelassen, der Verlust ist nicht dialektisierbar, genauso wenig wie die Evidenz, die er empfangen

<sup>22</sup> „Phänomenologisch gelesen, hat in der Photographie das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit der Wiedergabe.“ (HK, 99).

<sup>23</sup> Barthes stößt an dieser Stelle an ähnliche Paradoxien zwischen dem Sagen und dem Zeigen, die auch Lacan bei seinen Reflexionen über den Borromäischen Knoten quälten und die Wittgenstein im *Tractatus* prägnant auf den Punkt brachte: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden“, *Tractatus* 4.1212.

<sup>24</sup> Dies liegt auch in der spezifischen Zeichenstruktur der Photographie begründet. Photographien sind „Zeichen, die nicht richtig abbilden, die *gerinnen* wie Milch“ (HK, 14). In ähnlicher Weise scheint der zu ihnen gehörige Affekt zu gerinnen, sich nicht in Sprache verwandeln, dialektisieren zu lassen.



hat, mitteilbar ist. Die „Schrift“ der „Photo-graphie“ bleibt also für Barthes ebenso wenig lesbar wie die Trauer sagbar. Er bleibt im nicht artikulierbaren Schmerz seines Verlust eingeschlossen: „Da ist noch einmal das PHOTO aus dem Wintergarten. Ich bin allein mit ihm, allein habe ich es vor mir. Der Kreis ist geschlossen. Ich leide unbeweglich. Steriles grausames Entbehren: Ich vermag meinen Gram nicht zu *verwandeln*, meinen Blick nicht schweifen zu lassen; keine Kultur kommt mir zu Hilfe, diese Qual in Worten auszudrücken, die ich bis zur Neige empfinde und die unmittelbar von der Begrenztheit des Bildes ausgeht (daher kann ich auch ein Photo nicht lesen): die Photographie – meine Photographie – ist ohne Kultur: wenn sie Schmerzen bereitet, so kann nichts an ihr den Gram in Trauer verwandeln. Und wenn die Dialektik jenes Denken ist, das des Verweslichen Herr wird und die Verneinung des Todes in Arbeitsenergie umwandelt, dann ist die Photographie undialektisch.“ (HK, 101) Die Bewegung von der Phänomenologie zur Melancholie ist damit vollendet: Der Semiologe Barthes, der den Phänomenologen mimte, um von der affektiven Intentionalität aus das Wesen der Photographie zu erfassen, wird an dieser Stelle vom eigenen Affekt des unerträglichen Verlusts überflutet, der die Möglichkeit der Beschreibung selbst absorbiert und ihm die Zeichen zerbricht. Barthes Schreiben kann aber gerade aufgrund dieser eigenen steten Gefährdung, nicht nur Neues und Bedeutendes über die Photographie sagen, sondern auch dem Leser jene Sprachlosigkeit vor Augen führen, die letztlich jede Trauer bewohnt. Es ist die Beredsamkeit, die im Angesicht des Todes und vor der überwältigen Verbindung von Evidenz und Verlust, die eben zugleich auch Evidenz des Verlusts ist, verstummt. Die Photographie wird damit zum Bann, der den Betrachter noch einmal vor die Präsenz des Unaussprechlichen führt und ihm nichts weiter zu sagen lässt als dies: »*Es ist so gewesen*« und »*So, ja, so, und weiter nichts*« (HK, 119).

In dieser Einsamkeit zieht Barthes die letzte und für ihn tiefste – jetzt bereits anthropologische – Konsequenz, die ihm das Photo seiner Mutter offenbarte: Es ist die radikale Einsicht in die eigene Sterblichkeit, Barthes wird von keinem Nicht-Wissen, keinem rettende Schleier einer Illusion mehr beschützt und er erfährt jene zwei Einsichten die Lacan in einer Neu-Interpretation des berühmten *Traums vom toten Vater* aus *Traumdeutung* als das immer Verdrängte in der Konstitution neurotischen Nicht-Wissen-Wollens freilegt: a) dass es am letzten Ende der Existenz nichts anderes gibt, als den Schmerz zu existieren und b) dass jenseits der

neurotischen Rivalität, die sich immer wie ein Schirm dazwischen schaltet, sich dem Vater der absolute Herr substituiert, der Tod<sup>25</sup>. Barthes fügt allerdings der Lacanschen androzentriscen Deutung die nicht unwesentliche Nuance hinzu, dass es die Mutter ist (und immer schon war), die (für den Mann) die Stätte der letzten Schleier bildet und der Schild und in der Folge das Objekt der ersten radikalen Abwesenheit war und auch wieder der letzte vor dem endgültigen Nichts ist. Die Mutter konnte für Barthes daher solange sie am Leben war, noch eine gewisse Schranke vor dem Tod aufrichten. „Letztlich erlebte ich sie, die so stark, die mir inneres GESETZ war, als mein weibliches Kind. So bewältigte ich auf meine Weise den Tod.“ (HK, 82) Aus dem Verlust seiner Mutter zieht Barthes nun lakonisch die Einsicht: „Ich konnte nur noch auf meinen vollständigen, undialektischen Tod warten“ (HK, 82). Über einen höheren Sinn oder eine kollektive Eschatologie ist Barthes hinaus, er wird von keiner symbolischen Rahmung mehr gehalten, eine neue „*mathesis universalis*“<sup>26</sup> ist nicht in Sicht, selbst seines „inneren Gesetzes“ ging Barthes verlustig und auch das Gelöbnis ein kleines Büchlein über die Mutter zu schreiben, ist nun erfüllt. Von dieser Grenze aus kann das Leben nur noch als Verlorenes empfangen werden, nur als Verlorenes kann es gelebt und reflektiert werden. Das einzige, was Barthes noch erreicht, affiziert, als letztes *punctum* beansprucht, ihm noch als *causa* dient, ist eine nach innen zurückgewendete, private Eschatologie<sup>27</sup>. Diese findet Barthes in der Versenkung in die Photographie seiner Mutter, wenn ihn die „Klarheit ihrer Augen“ (HK, 76), die „Klarheit ihres Gesichts“ (HK, 78) nochmals besticht; als solche eine Perversion<sup>28</sup> der Ideen der klassischen Metaphysik des Lichts und dem Schauen allgemeingültiger Erkenntnis. Die

<sup>25</sup> Vgl. J. Lacan, Séminaire VI. *Le désir et ses interprétations*, (unveröffentlicht Seminar), 6. Sitzung

<sup>26</sup> Die letzten nur Fragment gebliebenen Skizzen (insgesamt nur 8 Seiten) Barthes trugen den Titel „*Vita Nova*“. Dies sollten wohl die Grundlage für die Neuorientierung nach dem Tod der Mutter bilden, der erste Abschnitt des nur grob skizzierten Plans ist folgerichtig mit *Deuil* und *La perte du Guide (La Mère)* überschrieben. Erst in einem zweiten Schritt hält Barthes den Vorsatz fest: *La littérature comme substitut d'amour*. (R. Barthes, *Œuvres complètes*, Tome V, Annexes, 1008-1018) Zu dieser *conversio*, wie auch immer sie ausgesehen hätte, ist es aber nicht mehr gekommen.

<sup>27</sup> Anselm Haverkamp weist in seiner Arbeit *Roland Barthes und Augustinus* (cit. in FN 18, 59 f.) auf die Parallelen und Unterschiede des Umgangs mit dem Tod der Mutter bei den Denkern hin, die bei Augustinus in den *Confessiones* zu einer echten *conversio* und Heilsmetaphysik geführt hat und die bei Barthes, der auf nichts mehr wartet, sich – wie ein letzter privater Ausläufer derselben – in der Meditation der Photographie seiner Mutter abspielt.

<sup>28</sup> In einem Wortspiel verwandelt Lacan Perversion zu *Père-version*, verstanden als „Wendung zum Vater“ (J. Lacan, Séminaire XXIII, *Le Sinthome*, unveröffentlicht, Sitzung vom 18. November 1975) Das perverse Symptom, ein Fetisch beispielsweise, kann damit zum Substitut eines allgemeingültigen symbolischen Gesetzes werden und dem Individuum dadurch Stabilität geben. Analog dazu könnte man im Falle Barthes durchaus von einer *Mère-version*, einer Wendung zur Mutter, sprechen in dem Augenblick einer Entwertung aller anderen Werte.

Photographie ist keine Trägerin einer allgemeinen Wahrheit, sondern dient der privaten Wesenschau, Entbergung einer nur singulären Wahrheit („für mich die Wahrheit“; HK 121), wird zum individueller Fetisch. Dies schmälert aber ihren Wert keineswegs, sondern macht gerade ihre einzigartige Kostbarkeit aus: „die Photographie aus dem Wintergarten aber war tatsächlich wesentlich, sie verwirklichte für mich, auf utopische Weise, die *unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen*“ (HK, 81)<sup>29</sup>. Als „*causa pathomenon*“ ist diese allerdings nicht auf ein zu Kommendes gerichtet, sondern in Barthes Vorvergangenheit verlagert, an jenen utopischen Ort, und in die Zeit, welche das radikal vergangene „höchste Gut“, beherbergt, die *Mutter als Kind*. Das Buch ist ein Weg, die Zeitachse rückwärts durchquerend, dorthin. „Noch etwas konnte ich aus meiner Betrachtung nicht ausklammern: daß ich dieses Photo entdeckt hatte, indem ich mich in der ZEIT zurückbewegte.“ (HK, 81) Das Bild der Mutter entfaltet für Barthes alle anderen Bilder aus sich, nimmt die Strahlen, die von ihm ausgehen nun wieder in sich zurück und beschließt das Spiel mit der Metaphysik des Lichts: „So ist auch die Photographie aus dem Wintergarten, so verblaßt sie sein mag, für mich der reiche Quell jener Strahlen, die von meiner Mutter ausgegangen sind, als sie ein Kind war – von ihren Haaren, ihrer Haut, ihrem Kleid, ihrem Blick, *damals, an jenem Tag (ce jour là)*“ (HK, 92). Der Weg in diesen utopischen Wohnort<sup>30</sup> geht mit einer stückweise Rücknahme der Funktionen der Sprache einher, einem Rückgang vor die distanzierende Einschreibung symbolischer Markierungen, in eine vorsymbolische Welt vor der Teilung in die Zeichen und das Ding, welche Barthes in der Photographie wieder aus einer von der Sprache unbenetzten Taufe heben will. In mehreren Texten versucht er das von Freud als erste Verarbeitung der Abwesenheit der Mutter interpretierte Spiel

<sup>29</sup> Wiederum paradoxe Situation: Dass aber die Photographie ein Medium einer solchen singulären, partikulären Wahrheit sein kann, ist aber eine allgemeine Wahrheit, ist das „Universelle“ der Photographie, welches Barthes zu Beginn seines Buches herausfinden wollte.

<sup>30</sup> Das Thema des Weges und des utopischen Wohnorts wird bei Barthes bereits im ersten Teil des Buches in einer kleinen Inzestphantasie angestimmt, angesichts einer Sehnsucht (oder vielmehr Heimweh?), die ihm beim Betrachten einer Photographie der Alhambra befällt: „Es ist eine Phantasie, die mich in eine utopische Zeit fortzutragen oder zurückzusetzen scheint, an ich weiß nicht welchen Ort außerhalb meiner selbst: eine zweifache Bewegung, die Baudelaire in der *Invitation au Voyage* und *Vie Antérieure* besungen hat. Beim Anblick dieser Landschaften ist es ganz so, als sei ich sicher dort gewesen zu sein oder mich dorthin begeben zu müssen. Freud war es, der vom Körper der Mutter gesagt hat, es gebe keinen anderen Ort, von dem sich mit ebenso großer Gewissheit sagen ließe, man sei schon dort gewesen. So geartet wäre mithin das Wesen der (vom Begehren gewählten) Landschaft: *heimlich*, in mir die Mutter wachrufend (in keiner Weise bedrohlich)“ (HK, 50) Es ist nicht zuletzt Lacan, der die ersten Objekte *klein a* bis zur Plazenta hin verfolgt, die so Lacan, das erste „innere Außen“, des Subjekts bildete, von dem es sich trennen muss, um leben zu können (vgl. J. Lacan, *L'Angoisse*, cit. FN 17, Sitzung vom 15. 05. 1963).

des „Fort-Da“<sup>31</sup> (SA III, 224 f.) seines Enkels<sup>32</sup> zu subvertieren, indem Barthes, beispielsweise im Text *Leçon* den Faktor der Abwesenheit der Mutter nivelliert: sodass bei ihm etwa das Kind rund um die anwesende Mutter herum spielt und „sich entfernt, sich danach zu ihr umdreht, um ihr einen Kieselstein zu bringen, einen Wollfaden“ und damit ohne Ende „das Kommen und Gehen seines Begehrens“ abläuft. (Œ V, 445). Dieser Gedanke wird in einer der letzten Arbeiten *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime* nochmals ausdrücklich mit dem Übergangsobjekt Winnicots in Verbindung gebracht. Während Freud und Lacan aber in ihrer Interpretation hartnäckig auf die Trennung beharrten, eröffnet bei Barthes dieses Spiel ein gemeinsames Feld zwischen Mutter und Kind: „Der Zwischenraum (*l'espace*) der zugleich Mutter und Kind trennt und vereint, ist Zwischenraum zugleich des Spiels des Kinds wie auch des Rückspiels (*contre-jeu*) der Mutter: dies ist der noch unförmige Raum der Phantasie“ (Œ V, 913). Indem Barthes nach dem Tod seiner Mutter, der nun die Trennung besiegelte, allein zurückbleibt, wird dieses Spiel der Schöpfung und der Phantasie zum tödlichen Ernst und der zuvor so reiche schöpferische Raum droht zu kollabieren. Die Trennung, die im „Fort-Da-Spiel“ inbegriffen ist, kann nun nicht mehr schöpferisch umgangen werden. Über die Versenkung in die Photographie scheint Barthes die Flucht nach hinten anzutreten und hinter die sprachlichen Markierungen zum „Ding selbst“ zurückzugehen. Bettina Lindorfer schlussfolgert in ihrer Arbeit über Barthes sehr treffend: „Wenn das Fort/Da die Antwort auf dieses Trauma der abwesenden Mutter – und damit der »Nullpunkt« der Sprache – ist, dann muß dieses Trauma den Sprachzeichen unwiderruflich eingeschrieben sein. Um es zu bewältigen, so mag Barthes gefolgert haben, ist vor diesen Nullpunkt zurückzugehen und die Einführung des Zeichens, d.h. der Differenz zwischen Zeichen und Ding, rückgängig zu machen.“<sup>33</sup> (R, 166) Von einem psychoanalytischen Blickwinkel entspricht dies der melancholischen Position.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> In: *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt a. M. 1975, 213-273, S: SA

<sup>32</sup> Dies hat Lacan wiederholt aufgegriffen. Lacan deutete dieses Spiel als den Beginn der symbolischen Einschreibungen beim Kind. Die durch den ersten Akt der Distanzierung bedingte und ermöglichte Geburt der Sprache geht allerdings nicht ohne Verlust einher. Vgl. Jacques Lacan: *Écrits*, Paris 1966, 319, vgl. auch Sem XI, 68)

<sup>33</sup> Bettina Lindorfer: *Roland Barthes, Zeichen und Psychoanalyse*, München 1998, S: R

<sup>34</sup> Kristeva schreibt etwa, dass in der Melancholie die für die Symbolisierungen notwendige Sublimation des Dings rückgängig gemacht und einer fusionierenden schmerzhaft-genießenden Empfindung ohne Worte („*un sens sans signification*“) gewichen ist (SN, 61). An anderer Stelle spricht sie auch von „Erotisierung des Leidens“ (ebd., 30). Die Ökonomie des Ersatzes scheitert daher – „was ich verloren habe, ist nicht das Unentbehrliche, sondern das Unersetzliche“, schreibt auch Barthes (HK, 85). Eine erfolgreiche Distanzierung würde eine „abgeschlossene Trauer“ voraussetzen; in der

Barthes befindet sich nach dem Tod seiner Mutter daher in einer Grenzzone des Lebens, in gewisser Weise ist er selbst bereits tot, der in jahrelang begleitende schöpferische Elan scheint versiegt. „Der einzige Gedanke, zu dem ich fähig bin, ist der, dass am Grunde dieses ersten Todes mein eigener Tod eingeschrieben ist; zwischen diesen beiden bleibt nichts als das Warten; mein einziger Rückhalt ist diese *Ironie*: darüber zu sprechen, dass es nichts zu sagen gibt“ (HK, 103)

Und das Buch ist ja tatsächlich markiert von zwei Toden, dem Tod seiner Mutter zu Beginn der Arbeit und dem von Barthes selbst an ihrem Ende. Barthes scheint sich in jenen Jahren tatsächlich auf jenes Brachfeld zuzubewegen, das Lacan mit „Zwischen-zwei-Toden“ betitelt, das er *Ödipus auf Kolonos* und *Antigone* am Ende ihrer Wege zuschrieb, das er aber als „das Am-Ende-der-Bahn“ als die Position aller tragischen – ödipalen – Helden qualifiziert, wo diese „in ein Extrem gebracht sind, das sich in der auf den Nächsten hin definierten Einsamkeit bei weitem nicht erschöpft“ (Sem VII, 324).

Dies lässt sich natürlich auch anders ausdrücken: der Realismus von Barthes ist total. Es ist eine Einstellung von jemanden der nichts mehr zu verlieren hat, weil er bereits alles verloren hat, und der entschlossen ist, alles Blendwerk hinter sich zu lassen und nur mehr in eine Richtung zu gehen. Und vor die Alternative – laut Barthes die zwei Wege der Photographie – gestellt, entweder „ihr Schauspiel dem zivilisierten Code der perfekten Trugbilder zu unterwerfen“ oder „aber mich in ihr dem Erwachen der unbeugsamen Realität zu stellen“ (HK, 130), ist es klar wohin Barthes sich wendet, nicht ohne der so gängigen Zelebrierung der Welt der Simulakren eine letzte Schramme zu verpassen.

Dass der Tod und die mit ihm verflochtene Frage nach den Schleiern der Erscheinungen und dem was möglicherweise dahinter liegt, das eigentliche Thema der Abhandlung ist, wird in der französischen Ausgabe durch eine Devise und ein Photo angedeutet, die dem Buch vorangestellt sind und welche aus unverständlichen Gründen in der deutschen Ausgabe nicht reproduziert wurden. Die Devise ist eine

---

Melancholie passiert genau das Gegenteil, es kommt zur unvermeidlichen Bindung aller Affekte an das nicht operationalisierbare und in die Sprache übersetzbare Ding, darüber sprechen wäre geradezu Verrat am Ding. Der Melancholiker, sich klammernd an sein Urobjekt, ist in den Worten Kristevas daher „Gefangener des nicht verlorenen Objekts (des Dings)“ (ebd., 59). Vgl. zu diesem Thema: K. Ebner, A. Ruhs: Melancholie oder das Subjekt unter Anklage, in: Jahrbuch für klinische Psychoanalyse, Bd. 5, Melancholie und Depression, Tübingen 2003, bes. 289 ff.

Stelle aus der *Praktik des tibetanischen Lebens*: „Marpa war sehr bewegt als ihn sein Schüler fragte: Sie sagen uns immer, dass alles eine Illusion sei. Was den Tod Ihres Sohnes betrifft, ist das nicht auch eine Illusion? Und Marpa antwortete: Sicherlich, aber der Tod meines Sohnes ist eine Super-Illusion.“

Das Photo, ein Polaroid, zeigt die Aufnahme eines Bettendes, das quer vor einem großen Fenster steht, das von zwei sich leicht überlappenden, zerschissenen Vorhängen bedeckt wird, durch deren Risse, leise ein Licht von draußen sickert. Wer wird den Schleier lüften? Und was wird man dahinter erblicken?

In: „Phänomenologische Aufbrüche“ Hrsg.: Michael Blamauer, Wolfgang Fasching, Matthias Flatscher, Reihe der österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie, Peter Lang Verlag 2005, 142-160.