

## Zur Grenze bestimmter semiotischer Modelle

### Exkurs zu Roland Barthes' Texten über Bilder und bildende Kunst

Miroslav Petriček

Dieser Exkurs ist deshalb wichtig, weil er zeigt, wie paradox Roland Barthes' Interesse für die Fotografie erscheint, wenn wir in seinem Werk nicht systematisch die Spuren der »Bergung des Einmaligen« im Auge behalten. Diese Zuneigung ist nämlich vollkommen logisch und dennoch unvorhersehbar. Unvorhersehbar, weil die Zeichenlehre für die Semiotik Roland Barthes' im unversöhnlichen Kampf mit dem Dämon der Analogie als Werkzeug dient. Dieser Dämon lauert arglistig gerade in Bildern, in Fotografien, insbesondere aber im Film, dem gegenüber Roland Barthes fast sein Leben lang eine Abneigung empfindet, und, falls er sich mit ihm beschäftigt, ihn zu unterlaufen suchte, indem er ihn schon im ersten Schritt in Fotogramme zerfaserte. Der Film, sagt er, ist durchweg unmelancholisch, er ist ganz einfach »normal« wie das Leben. Roland Barthes ist sich seiner Aversion gegen die Analogie bewusst. So schreibt er (1975 in *Über mich selbst*) – grammatisch in der dritten Person – über sich selbst:

Das *Arbiträre* (des Zeichens) war Saussure ein Dorn im Auge. Für ihn ist es die *Analogie*. Die »analogischen« Künste (Kino, Photographie), die »analogischen« Methoden (die universitäre Kritik zum Beispiel) haben ihre Glaubwürdigkeit verloren. Warum? Weil die Analogie einen Natureffekt impliziert: sie konstituiert das »Natürliche« als Quelle der Wahrheit; noch stärker wird der Fluch, der auf der Analogie liegt, weil sie nicht zu unterdrücken ist (*Ré*, 23): sobald eine Form gesehen ist, *muß* sie Ähnlichkeit mit etwas haben: die Menschheit scheint zur Analogie verurteilt zu sein, d.h. schließlich zur Natur. Daher die Anstrengung der Maler, der Schriftsteller, um ihr zu entgehen. Wie? Durch zwei entgegengesetzte Überschreitungen,

oder, wenn man will, zwei *Ironien*, die die Analogie verhöhnen, entweder indem sie einen *platten* Respekt zur Schau tragen (das ist die Kopie, die nichts zu befürchten hat) oder indem das gemimte Objekt *regelmäßig* – regelrecht – deformiert wird (das ist die Anamorphose, CV 64).

Außerhalb dieser Transgressionen widersetzt sich in wohlthuender Weise der perfiden Analogie die einfache strukturelle Entsprechung, die *Homologie*, die die Erinnerung an das erste Objekt auf eine proportionale Anspielung zurückführt (etymologisch, d.h. in den glücklichen Zeiten der Sprache bedeutete *Analogie Proportion*).

([...] Wenn ich der Analogie widerstehe, widersetze ich mich in Wirklichkeit dem Imaginären, nämlich der Koaleszenz des Zeichens, der Ähnlichkeit von Signifikantem und Signifikat, dem Homeomorphismus der Bilder, dem Spiegel, der Täuschung, die in ihren Bann schlägt. Alle wissenschaftlichen Erklärungen, die auf die Analogie zurückgreifen – und sie sind Legion –, haben Teil an der Täuschung, sie bilden das Imaginarium der Wissenschaft.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Barthes  
1978, 48f

Die Analogie ist gleichsam der zentrale Operator der ideologischen Neutralisierung des Zeichens und des Prozesses, in dem der Text, als produktive Wiederholung der Abweichung, zur Vermittlung des eigenen Umschreibens dient. Deshalb ist zum einen die *Doxa*, d.h. die öffentliche Meinung, der Geist der Mehrheit, der Konsensus, kurz die Doxologie jeglicher Art eine unentbehrliche Verbündete der Analogie, zum anderen die Natürlichkeit oder die *Stimme des Natürlichen*, was aber nichts weiter als die Gewalt des Vorurteils<sup>2</sup> meint und außerdem wahrscheinlich auch das, was sich von selbst versteht, und gerade deshalb verbietet es sich der Natur Fragen zu stellen, so dass »Nichtübereinstimmungen [...] [zu] Abweichungen, Abweichungen zu Fehlern, Fehler zu Sünden, Sünden zu Krankheiten, Krankheiten zu Ungeheuerlichkeiten [werden]«<sup>3</sup>. Die Analogie ist so etwas wie die Mythologie wissenschaftlicher Alltäglichkeit. Sodusagen am Rande des Kampfes mit der Analogie und der Stimme des Natürlichen zeigen sich bei Roland Barthes allerdings auch gewissermaßen auffällige, weil exzessive Gesten des Widerstandes, wenn der Stab des Sehers »[...] auf den Himmel weist, d.h. auf das Nichtweisbare [...]«<sup>4</sup> oder – im Widerstand gegen die Bindung an einen bestimmten Ort – in der Theorie der Atopie, des »weit abtreibenden Gehäuses«<sup>5</sup>, die mehr als die nur re-aktive Utopie darstellt.

<sup>2</sup> Barthes  
1978, 51

<sup>3</sup> Barthes  
1967, 26

<sup>4</sup> Barthes  
1978, 52

<sup>5</sup> Barthes  
1978, 53

Wenn er dann seine Differenzierung zwischen lesbaren und schreibbaren Texten (*lisible, scriptible*) resümiert, stellt er sich darüber hinaus eine dritte Textentität vor:

Neben dem Lesbaren und dem Schreibbaren gäbe es so etwas wie das *Zulässige*. Das *Zulässige* wäre das Unlesbare, das festhakt, der brennende Text, durchgängig hergestellt außerhalb von allem Wahrscheinlichen und dessen Funktion [...] darin bestehen würde, den merkantilen Zwang des Geschriebenen in Frage zu stellen; dieser Text, von einem Denken des *Unveröffentlichbaren* gelenkt und ausgerüstet, würde folgende Antwort nach sich ziehen: Ich kann weder lesen noch schreiben was ihr herstellt, aber ich *nehme es auf*, wie ein Feuer, eine Droge, eine rätselhafte Entorganisierung.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Barthes  
1978, 129

Jedoch sind dies im Kampf mit der Analogie, auf der sich Barthes' Semiologie und seine semiologische Geste gründen, vereinzelt und vor allem radikal kritische Attacken, die sich gegen die Naturalisierung des Zeichens und später auch seine Theorie der *jouissance* richten, die bewusst nur angedeutet bleiben – gerade jene prophetischen Stäbe überschreiten die Grenzen der Semiologie und weisen auf etwas hin, worauf sie innerhalb ihres Feldes unmöglich zeigen können.

Wenn es sich aber um Bilder handelt, ist das Problem offensichtlich: Die auf den Saussure'schen Grundlagen aufbauende Semiotik stößt beim Bild und der Fotografie an ihre Grenzen: Hier drängt sich verstärkt gerade die »analoge Interpretation« als etwas Natürliches, Selbstverständliches auf, was aber – in Barthes' Worten – unter dem Druck bestimmter kultureller Traditionen geschieht – wenn nicht gar aufgrund der Ideologie, welche die gefährliche Eigenmächtigkeit der Produktivität, der *Energie*, verschleiert (d.h. Arbeit als Transformationsprozess). Und tatsächlich wird in dieser Polemik über die Analogie (nebenbei bemerkt) eine universellere Tendenz gegen den »Platonismus« des Wesens, des Vorbildes und des Abbildes, respektive der Partizipation, sichtbar. Auf der anderen Seite stößt die Semiologie auch aufgrund der Beschaffenheit des Bildes selbst an diese Grenze. Was genau die Oberfläche der »Analogizität« darstellt, ist nämlich sehr schwierig herauszufinden, wenn die Frage lautet: Was ist eigentlich die minimale Einheit von Fotografie / Bild? Insbesondere, wenn wir uns das Nebeneinander eines impressionistischen, eines symbolistischen und eines abstrakten oder konzeptuellen Bildes vorstellen? Noch schärfer ausgedrückt: Muss ein kompliziertes Bild komplex sein?

Das Interessante daran ist, dass das Wachstum der Komplexität grundsätzlich eine Analyse mehr und mehr zu verhindern scheint.

Dazu möchte ich – einfach ausgedrückt – lediglich Folgendes sagen: Um auf dieser Basis tatsächlich eine Semiotik des Bildes zu ermöglichen, ist es nötig, eine positive Antwort zu finden auf die Frage:

1. Ist Malerei Sprache (*langue, code*)?
2. So etwas wie den allgemeinen Wortschatz und die allgemeine Grammatik der Malerei oder der Fotografie auszuarbeiten, das Bezeichnende und das Bezeichnete auszugliedern und systematisch Regeln ihrer Kombination und Substitution zu liefern.

Die Semiotik versucht ursprünglich tatsächlich in dieser Richtung voran zu kommen: Auch Roland Barthes selbst, der in seiner *Rhetorik des Bildes* von 1964, wie es schon der Titel andeutet, im Wesentlichen den Zusammenhang zwischen einem Bild und dem Text, der es (meistens implizit) begleitet, beweist. Und ganz ähnlich versteht Louis Marin (*Études sémiologiques*, hier die Studie »Élement pour une sémiologie picturale«<sup>7</sup>) das Bild als »Metasprache«, weil »Sichtbares und »Benennbares« voneinander untrennbar sind.

<sup>7</sup> Vgl. Marin  
1971

Nachdem ich in der Malerei nur tachistische Klecksereien ausgeführt hatte, beschließe ich, mit einer regelmäßigen, geduldrigen Schulung im Zeichnen zu beginnen; ich versuche eine persische Komposition aus dem 17. Jahrhundert (»Edelmann auf der Jagd«) zu kopieren; anstatt zu versuchen die Proportionen, die Organisation, die Struktur darzustellen, kopiere ich unwiderstehlich Detail auf Detail, und füge sie naiv aneinander; daher ganz unerwartete Ergebnisse: das Bein des Reiters befindet sich ganz oben über dem Brustriemen des Pferdes, usw. Kurz, ich vollziehe eine Addition, keine Skizze; ich habe einen Vor-Geschmack (einen ersten) für das Detail, das Fragment [...] und besitze nicht die Geschicklichkeit, daraus eine »Komposition« werden zu lassen [...].<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Barthes  
1978, 102f

Das Problem besteht bereits darin, dass das Bild ein »totales« Konzept ist, gleichsam ein nicht weiter analysierbares Kontinuum, und erst danach, sekundär, etwas Zusammengefügtes, eine Komposition. Mit der Organisation des Bildes verhält es sich in gewisser Weise wie mit dem japanischen Essen, dessen »[...] delikate Ordnung dazu bestimmt [ist], ganz im Rhythmus der Nahrungsaufnahme aufgelöst und umgearbeitet

zu werden«<sup>9</sup>. Andererseits jedoch ist das Detail nicht mehr ganz und gar dasselbe wie die »minimale Einheit«. Daher ist es eher so, dass das Detail (als eine minimale Einheit niederen Ranges) sich nicht in die Einheiten höherer Ordnung einfügt. Es ist auf allen Ebenen ein nicht reduzierbares Detail.

<sup>9</sup> Barthes  
1981, 24

Kommen wir jedoch noch einmal auf die Voraussetzungen einer möglichen Semiotik der Bilder zurück: Die Konsequenz aus ihren Anforderungen (Festlegung von Einheiten, Grammatik und Strukturierung der Bildfläche) ist eine Literarisierung des Bildes; das Bild ist beispielsweise das, was in verschiedenen Beschreibungen oder Erzählungen existiert, die sich darauf beziehen; es ist die Summe und die Organisation all jenes Lesens, das es anregt – das Bild ist folglich aus dieser Perspektive immer seine eigene, obschon vielgestaltige Beschreibung.

Dennoch: Selbst wenn es so »textualisiert« und literarisiert wird, bleibt immer seine Bildhaftigkeit (der Fakt, dass es kein vollständiger Text ist) erhalten, so dass sich von selbst eine andere Semiotik als jene, die reduziert, aufdrängt.

Als Roland Barthes im Jahre 1969 in einem Essay mit dem bezeichnendem Titel *Ist die Malerei Sprache?*<sup>10</sup> unterschiedliche Semiotiken der Malerei diskutiert, dient ihm als Ausgangspunkt die Semiotik von Jean-Louis Scheffer, von dem er an dieser Stelle einen Schlüsselsatz zitiert: »Das Bild hat *a priori* keine Struktur, es hat Textstrukturen [...] deren System es ist«. Diese These kommentiert er selbst unmittelbar mit:

<sup>10</sup> Barthes 1990,  
157-159

[...] es ist also nicht mehr möglich [...], die Beschreibung, durch die das Gemälde konstituiert ist, als einen neutralen, buchstäblichen, denotierten Zustand der Sprache aufzufassen; aber auch nicht als rein mythisches Elaborat, als unendlich verfügbaren Ort für subjektive Besetzungen: Das Gemälde ist weder ein reales noch ein imaginäres Objekt. Gewiß wird die Identität des »Dargestellten« ständig auf später vertröstet, wird das Signifikat ständig verschoben (da es nur eine Abfolge von Benennungen ist, wie in einem Wörterbuch), ist die Analyse endlos; aber das System des Gemäldes besteht gerade in dieser Flucht, in dieser Unendlichkeit der Sprache: Das Bild ist nicht der Ausdruck eines Codes, es ist die Variation einer Kodifizierungsarbeit: Es ist nicht die Niederlegung eines Systems, sondern die Generierung von Systemen. [...] und diese Struktur ist die Strukturierung als solche. [...] die Praxis des Bildes [ist] seine eigene Theorie [...].<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Barthes  
1990, 158f

Bei allen Vorbehalten gegenüber der klassischen Semiotik gilt jedoch immer: Das Bild wird über semiotische Modelle »gelesen«, obschon nicht mehr aus einer Textperspektive, sondern vielmehr im Hinblick auf die »Textproduktion«, auf dynamische Strukturen. Schließlich ist es möglich im Bild die *langue* auszumachen, wenngleich die Grenze von Bild und Text von dieser Seite aus eine maximale Unschärfe erreicht. »Es gibt keinen Kritiker und auch keinen von Malerei sprechenden Schriftsteller mehr; es gibt den *Grammatographen*, der die Schrift des Bildes schreibt.«<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Barthes  
1990, 159

### Linie versus Semiotik

Es gibt indes eine Möglichkeit, diese Grenze der Semiotik quasi von der anderen Seite (der Malerei selbst) aus zu erreichen, ohne dass es dabei notwendig wäre, die Ausgangsseite zu verlassen. Im Jahre 1973 erschließt sich Roland Barthes diese Möglichkeit in einigen Werken von André Masson, in dessen Semiogrammen, der Malerei, die Barthes als »Semiographie« bezeichnet. Diese Bilder sind inspiriert von chinesischen »Zeichen« (laienhaft: Ideogramme oder auch Piktogramme).

So zum Beispiel Massons Bild *Haare*: etwas, das an schiefe Tiere erinnert, entstanden durch eine eigenartige Deformation, eine Anamorphose von etwas, das ursprünglich ein chinesisches Schriftzeichen gewesen sein könnte. Hier wäre es im Grunde tatsächlich möglich, im Bild das »Semiotische«, die Sprache, die Schrift als »System« zu Tage zu fördern – nur hieße das, dass wir Opfer der Analogie würden, weshalb Roland Barthes etwas besonders unterstreicht: Das Bild vergegenwärtigt die Linie selbst, den *Strich* als »gezogen« oder »ausgeführt« und somit jenen Akt, dem Buchstaben, Zeichen entspringen – immanente, demnach vorher keineswegs geschriebene, sondern vielmehr gezeichnete / gemalte: Buchstaben müssen – vorher – schon gezeichnet / gemalt worden sein. Das ist die elementare Bedingung ihrer Lesbarkeit als sichtbare *écriture*; das, was wir lesen, ist somit geschrieben, weil es – vorher – gezeichnet / gemalt wurde. Die (semiotische?) Analyse führt letztendlich nicht zu einer minimalen Einheit oder Grammatik, eher zu einem Akt, zur Produktion – und eigentlich noch eine Ebene tiefer:

[...] der Maler hilft uns zu begreifen, daß die Wahrheit der Schrift weder in ihren Aussagen liegt – noch im Übermittlungssystem, das sie in der gängigen Auffassung darstellt, [...] sondern in der Hand, die aufdrückt, die Linie zieht und sich verhält, das heißt im *pulsierenden* (Lust empfindenden) *Körper*. [...] Falls in der Schrift [...] etwas »kommuniziert« wird, so keine Berechnungen, keine »Vernunft« [...], sondern ein Begehren.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Barthes  
1990, 161

Und sollten wir diese Tendenz verwerfen oder diesen Aspekt der Schrift, *écriture*, ablehnen, dann um »[...] an die Stelle des Reichs der Geste das des Wortes zu setzen [...].«<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Barthes  
1990, 162

Das scheint schon etwas anderes zu sein. Damit an dieser Stelle keine Zweifel oder Missverständnisse aufkommen: Diese Geste, die hier (durch Hand und Pinsel) quasi eine Fortführung, oder besser gesagt ein Korrelat (wie Roland Barthes es – wörtlich – ausdrückt) des Körpers darstellt, ist nicht dasselbe wie die Analogie. Sie ist tatsächlich etwas völlig anderes, was offensichtlich wird, wenn Roland Barthes 1979 in dem relativ umfangreichen Aufsatz *Cy Twombly oder Non multa sed multum* über das Werk des Malers Cy Twombly, dessen Bilder wiederum seiner Auffassung von »Gekritzel« entsprechen, nochmals zu diesem Motiv zurückkehrt. Auch hier konstatiert er im Großen und Ganzen dasselbe: Cy Twombly behält von der Schrift lediglich die Geste bei, die Produktion, den Akt, keineswegs das Resultat (Schrift oder Schreiben, »Lesbarkeit«). Die Frage ist, was Roland Barthes »Geste« nennt. Die Antwort ist auch in weiteren Kontexten interessant, denn die Geste ist, wie er sagt:

Etwas wie das Zusätzliche an einer Tat. Die Tat ist transitiv, sie will nur ein Objekt, ein Resultat herbeiführen; die Geste ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer *Atmosphäre* [...] umgeben. Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die Geste, die alles übrige (das »Zusätzliche«) hervorbringt, ohne unbedingt etwas hervorbringen zu wollen. Der Künstler [...] ist von seinem Status her ein Gestenmacher: Er will einen Effekt erzeugen, und will es gleichzeitig nicht; die Effekte, die er erzeugt, hat er nicht unbedingt gewollt; [...].<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Barthes  
1990, 168

Dies erscheint grundsätzlich sehr nahe liegend: Es geht keineswegs um eine bewusste Markierung, sondern eher so um etwas wie eine »semantische Geste«, mitnichten um eine Vorsätzlichkeit, sondern um »Unab-

sichtlichkeit«. Den Terminus *signifance* könnten wir demnach als »Geschehen des Sinns« usw. übersetzen. Doch Roland Barthes geht damit folgendermaßen um: Er weist dieser Tendenz zur Produktivität auf eine andere Weise eine neue Richtung zu, und gerade dies ist im gegebenen Zusammenhang wichtig. Seine Semiotik überschreitet in diesem Moment ihre Grenze, zumal er jetzt im Zusammenhang mit Bildern konstatieren könnte, dass die gesamte Malerei als Kunst des Sehens, in der Vergangenheit einer »repressiven Rationalität« unterworfen war,<sup>16</sup> weil es möglich wäre dieser Rationalität auch alle Versuche der Textualisierung und Literarisierung des Bildes zuzuordnen.

<sup>16</sup> Vgl. Barthes  
1990, 171

Andererseits geht Roland Barthes mit der Betrachtung des male-  
rischen Phänomens *par excellence*, nämlich der Farbe, augenscheinlich  
schon weit über die Grenze der Semiotik als Spiel mit Code oder Codes  
wie auch als Spiel der Codeproduktion hinaus, und beginnt vielmehr  
das zu verwerten, was gewissermaßen schon früher in Form seines steten  
Interesses für das Detail, das Fragment, seine Semiotik überschreitet. Das  
»Detail« oder »Fragment« ist jedoch keineswegs im Sinne einer »minima-  
len Einheit« zu verstehen, weil das Detail immer eine Einheit darstellt,  
die kleiner ist als minimal. In seinem Essay über Cy Twombly behauptet  
er folgendes: Die Farbe ist eine »Idee«, d.h. sie muss im Bild gemeinhin  
nicht betont, intensiv, auffällig oder anderweitig hervortreten; die Far-  
be muss eigentlich überhaupt nicht ins Bild »gesetzt« werden. Er sagt  
(bei Cy Twombly ist Schwarzweiß überlegen), es reiche aus, dass sie sich  
zeige, dass sie von sich selbst wissen lasse, dass sie sich als Nadelspitze  
ins Augenlid bohre (ein Gleichnis aus Tausendundeine Nacht, das die  
Vortrefflichkeit der Geschichte kennzeichnet), es genüge, wenn sie sozu-  
sagen etwas »zerfetzt«, zerreißt, was zugleich erwartet und unerwartet ist:  
Der Maler hat ein blaue Farbpalette und fragt sich sofort: Welches Blau  
ergibt sich wohl aus denen auf dieser Palette? Denn – immer noch frei  
nach Roland Barthes – die Farbe ist, genau wie das Erlebnis, jedes Mal so  
neu wie ein Stich – und gerade diese Unvermitteltheit macht die Farbe  
zur Farbe, den Sinneseindruck zum Sinneseindruck: Die Ordnung stört  
irgendetwas Überflüssiges.

Kurz: das *punctum*.

Als Roland Barthes immer mehr operative Taktiken bestimmt, mit  
denen er die Semiotik an ihre Ränder und ihre Grenze zu spielen und  
dann in diese Strategie sukzessive auch das Spiel des Textes und des Bildes

(Schrift als Bild, Bild als Schrift: Linie, Farbe, die Kursivität des Kursiven als reine Form jedes Graphismus und schließlich auch die Farbe als Umvermitteltes, als Erlebnis) einzubeziehen beginnt, bewirkt dies den schlagartigen Wandel von der verlässlichen semiotischen Utopie hin zu einer semiotischen Atopie – einem anderen Begriffsfeld: Sehnsucht, Detail, Erlebnis, Betroffenheit, *the difference is what makes the difference*, das das *studium* durchdringende *punctum*, wie er es in seiner letzten Veröffentlichung *Die helle Kammer*, einem Essay über die Fotografie, definiert. Das alles sind jedoch noch nicht die Grundelemente einer Semiotik, sondern eben jener *mathesis singularis*.

Dieser Weg der Einweihung ins Einmalige führt ihn zur Exklamation dessen, in dem jede Rede mündet:

*Das ist es!«*: Zunächst waren da ihrer nicht würdige Photos [...]; schließlich stoße ich auf die PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten, auf dem ich sie mehr als nur wiedererkenne [...], auf dem ich sie wiederfinde: ein jähes Erwachen, durch keinerlei »Ähnlichkeit« ausgelöst, das *satori*, wo die Worte versagen, die seltene, vielleicht einzigartige Evidenz: »So, ja, so, und weiter nichts.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Barthes  
1989, 119

Und darauf kann nun nur ein zweites, sehr klares, weil zusammenfassendes Kapitel folgen.

### **Fotografie: Hinter den Grenzen der Semiotik und was Roland Barthes dort erblickte**

*Die helle Kammer* erscheint 1980 und schließt den Kreis im Werk Roland Barthes'. Welcher Wesenszug trennt nun die Fotografie von anderen Bildern?

Die Fotografie ist, wie wir schon wissen, absolut singular, »dieses« war und wird sich niemals »so« wiederholen – im Spiel sind somit Gelegenheit, Moment, Begegnung. Deshalb ist es eigentlich unmöglich, über die Fotografie als solche im Allgemeinen zu sprechen. Sie trägt ihren Referenten immer untrennbar mit sich und in sich. Ich kann also lediglich von dem ausgehen, was Fotografie für mich ist (die schon angesprochene *mathesis singularis*, soweit es die »Methode« betrifft). Vielleicht ließe sich dies auch so formulieren: Etwas Universelles auf der Basis der ganz per-

sönlichen Beziehung zur konkreten Fotografie auszudrücken, und im engeren Sinne: zur einzelnen Fotografie, die zudem so einzigartig ist, dass sie für die anderen ihre Einzigartigkeit verliert; Ursache dafür, dass Roland Barthes in diesem Buch keine Reproduktionen der *Wintergarten* genannten Aufnahmen abdrucken lässt. Dies stellt im Grunde genommen eine andere Version der Atopie und der konsequenten Entfaltung des Programms der affektiven Phänomenologie dar: kein *eidōs*, weil es vonnöten ist, die Direktheit der affektiven Intentionalität aufrecht zu erhalten. Wie wir ferner schon wissen, ist dies jedoch eine umgekehrte Intentionalität, deren Ausgangspunkt nicht das Bewusste (das sich einer Sache bewusst ist) ist, sondern viel mehr das Äußere im Hinblick auf das Bewusste (das erst danach einer Sache bewusst ist): Ich bin verletzt, also fühle ich, beobachte ich und nehme ich wahr.

Das ist die Grundlage der Differenzierung zweier vollkommen heterogener Momente der Fotografie: Kultur als Code des Lesens (*studium*), ein Vertrag zwischen Urhebern und Verbrauchern, bekannt im Sinne der *mathesis singularis* – das, was das *studium* aufspaltet, was der Betrachter nicht ausfindig macht und nicht ausfindig machen kann, weil es erst eingesetzt werden muss; das *punctum*: jenes Zufällige, das mich an der Aufnahme besticht. Es berührt genau *mich*, zwangsläufig heißt das *nur* mich, weil das eben *ich* bin. In der Fotografie das *punctum* zu kennzeichnen, heißt sich selbst preiszugeben. *Mathesis singularis*.

Roland Barthes gesteht ein, dass er das *eidōs* der *Fotografie* nicht findet, wobei jedoch diese Feststellung nicht das Eingeständnis einer Niederlage darstellt, sondern eher die Richtigkeit seiner »Methode« bestätigt. Nur am Rande wird ersichtlich, dass er gerade hier dem am nächsten kommt, worum sein Buch über die Fotografie permanent kreist, obwohl er es lediglich indirekt anspricht. So zum Beispiel in Bezug auf Walter Benjamin, in dem er einerseits das Thema der »technischen Reproduktion« anspricht und andererseits verdeutlicht, dass ein Gegenstand gerade im Verlust und im Verlorenen offenbart, wie sein Wesen war – und nie mehr sein wird: Tod, Trauer, die Wiederkehr des Toten, die erleuchtet. All das sind wichtige Motive des zweiten Teils von *Die helle Kammer*. Die Referenz ist in der Fotografie, sie ist nicht rückführbar, aber gerade deshalb, weil der Referent unbestreitbar war.

Meine Untersuchung zielt jedoch auf etwas anderes, und zwar gerade jenes »unmögliche« Erkennen des Einzigartigen ab.

Roland Barthes' Buch über die Fotografie *Die helle Kammer* wird in dem Jahr publiziert, in dem er stirbt. Geschrieben ist es im selben Stil wie sein letztes Werk, eben in jenem Stil, der an den Grenzen der Semiotik entstanden ist. Barthes befindet sich weiterhin »auf dieser Seite« der Semiologie, »diesseits«, gerade auf jener Seite der Grenze, die als ihr Mitbegründer, als Autor durchaus klassischer strukturalistischer Studien, z.B. *Strukturanalyse der Erzählung*, in Frankreich erreichen konnte. Er ist zwar noch auf dieser Seite der Grenze, überschreitet sie jedoch gleichzeitig schon und lässt sie sogar hinter sich, was nicht nur anhand seines Weges vom Bild zur Fotografie sichtbar wird, sondern eben auch in seinen letzten strukturalistischen Texten selbst. Zum Beispiel liest sich das Vorwort zum schon oben zitierten Buch *S/Z* von 1970, das er einer Novelle Balzacs widmet, bereits wie eine Beschreibung der Semiologie, die ihren äußersten Rand erreicht, und das umso mehr, weil Barthes hier ganz offenkundig gerade seine strukturalistische Analyse der Erzählung verwirft:

Mit Hilfe der Askese soll es manchem Buddhisten gelingen, eine ganze Landschaft aus einer Saubohne herauszulesen. Das hätten die ersten, die Erzählungen, gerne gekonnt: alle Erzählungen der Welt (sie sind Legion) aus einer einzigen Struktur herauszulesen: wir werden, so dachten sie, jeder Erzählung ihr Modell entnehmen und aus diesen Modellen werden wir eine große Erzählstruktur machen, die wir dann (zum Zwecke der Verifizierung) auf jede beliebige Erzählung anwenden: [...].<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Barthes  
1987, 7

Im Wesentlichen erfüllt sich dieses Programm unter anderem auch in Barthes' eigener »Analyse der Erzählung«, die sich auf die Linguistik, obgleich auf die erweiterte, nämlich auf die Textlinguistik respektive Diskurslinguistik stützt, welche die Grenze der strukturalistischen Sprachwissenschaft überschreiten, indem sie nicht beim Satz als der kleinsten Einheit stehen bleiben. Ein zusammenhängender sprachlicher Ausdruck, der bis zu einem bestimmten Grad die Analogie des Satzes ist, wird als Diskurs definiert. Dieser muss aus mehreren Einheiten bestehen und eine Syntax haben, um dann in dieser Form als linguistisches Modell auch Gegenstand der strukturellen Untersuchung des Textes zu werden. Eben dies demonstriert Roland Barthes in seinem 1966 veröffentlichten *Vorwort*. Wie der Satz mehrere Ebenen hat, so lassen sich auch in der Erzählung drei grundlegende Schichten beschreiben: die Ebene der

Funktion, der Handlung und der Erzählung, und verschiedene Einheiten, distributive Funktionen (die sich auffüllen oder auf dieser Ebene vereinigen) sowie integrative Indices (zu deren Erfüllung es immer auf einer höheren Ebene kommt). Die Funktionen und Indices können wir weiter spezifizieren, so dass die narrative Analyse dann allmählich alle konstitutiven Elemente der Erzählung, ihre Figuren, Konflikte und schließlich auch die Situation sowie die Formen des narrativen Diskurses enthüllt. In Kunderas Geschichte *Zlaté jablko věčné touhy* (*Der Goldene Apfel der ewigen Sehnsucht*) aus dem Band *Směšné lásky* von 1963 (*Buch der Lächerlichen Liebe*, dt. 1986) folgt auf den einleitenden Absatz (der die, Martin genannte, Figur und implizit auch die Figur des Erzählers »indiziert«) dieser Satz: »Letzten Montagnachmittag wartete ich nach der Arbeit in einem Kaffeehaus am Wenzelsplatz auf ihn und war dabei in ein dickes deutsches Buch über die alte etruskische Kultur vertieft.« Dieser Satz führt die Funktion der »Erwartung« ein, die erst nach einigen Absätzen (»Er war es...«) erfüllt wird (und in ihrer Erfüllung löst sich das Potential, das durch die Einführung dieser Funktion entstanden ist, auf). Der Raum, der die beiden Eckpunkte dieser Kardinalfunktion verbindet, wird durch untergeordnete Funktionen und unterschiedliche Indextypen (Hinweise auf das Alter des Erzählers, die Atmosphäre des Zeitflusses, auf die Polarität des Charakters Martin, des Erzählers usw.) ausgefüllt. Indices, die in die Erzählung gestreut werden, wirken teilweise auch auf der Ebene der Konnotation, weshalb es auch erst allmählich und auf höherer Ebene zu deren »Vereinigung« (z.B. »Herausbildung des Charakters der handelnden Figur auf Grundlage so eingestreuter Andeutungen) kommt. Der Index »Schrift über die Kultur der Etrusker« konnotiert auf diese Weise die »Gelehrtheit«, bildet jedoch erst zusammen mit anderen Indices eine Ganzes – in diesem Fall eher eine ironische und somit unbelastete – Vorstellung vom Wesen Martins. Der Index kann im Kontext dieser Geschichte allerdings gleichzeitig auch Verweise auf andere literarische Werke festlegen – vielleicht zu Vančuras Roman *Rozmarné léto* von 1967 (*Ein launischer Sommer*, dt. 1968), wodurch ein solcher Index dann zum versteckten Zitat wird. Und dies ließe sich ähnlich fortführen.

Doch der zitierte Text von Barthes entwickelt sich folgendermaßen weiter:

[...] eine ermüdende [...] und schließlich auch unerwünschte Aufgabe, denn der Text verliert dabei seine Einmaligkeit, seine Differenz zu anderen Texten. Natürlich ist seine Einmaligkeit nicht eine ausgefüllte, auf nichts zu reduzierende Qualität (wie bei der mythischen Sicht literarischer Schöpfung), sie ist nicht das, was die Individualität eines jeden Textes ausmacht, nicht das, was diesen benennt, bezeichnet, paraphrasiert und abschließt. Im Gegenteil: es ist eine Einmaligkeit, die nicht abnimmt und sich im Hinblick auf das Unendliche der Texte, der Sprachen, der Systeme artikuliert: eine Einmaligkeit, von der jeder Text die Spielart ist. Es muß also eine Wahl getroffen werden: entweder alle Texte in ein demonstratives Hin und Her von Modell und Spielart einbetten, sie mit dem wachsamem Auge der indifferenten Wissenschaft gleichmachen, sie zwingen, sich induktiv der Kopie anzupassen, von der man sie dann wieder ableiten kann – oder aber jeden Text auf seine unendlichen Spielmöglichkeiten und nicht auf seine Individualität zurückführen, ihn, noch bevor man von ihm spricht, dem unendlichen, weil einmaligen Paradigma überlassen, ihn von Beginn an einer grundlegenden Typologie, einer Wertungsweise unterwerfen. Wie soll der Wert eines Textes bestimmt, wie eine erste Typologie von Texten begründet werden? Die grundlegende Bewertung aller Texte kann weder von der Wissenschaft herkommen, denn die Wissenschaft bewertet nicht, noch von der Ideologie, denn der ideologische Wert eines Textes (der moralische, ästhetische, politische, begriffliche) ist ein Wert der Darstellung und nicht der Produktion (die Ideologie »spiegelt wider«, sie erarbeitet nichts). Unsere Wertungsweise kann nur von einer Praxis ausgehen, von der Praxis des Schreibens. Auf der einen Seite finden wir das, was zu schreiben möglich ist, und auf der anderen das, was nicht mehr geschrieben werden kann: das, was in der Praxis des Schreibenden ist, und das, was daraus hervorgegangen ist: von welchen Texten würde ich akzeptieren, daß sie geschrieben (neu geschrieben) und begehrt werden, als Kraft in meine Welt Eingang finden? Was die Bewertung des Textes findet, ist ein Wert: das, was heute geschrieben (neu geschrieben) werden kann: das *Schreibbare*.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Barthes  
1987, 7f

Die klassisch konzipierte Textanalyse enthebt das Werk maßgeblich seiner Spezifität, weil sie ihn auf die (bloße) Aktualisierung eines Schemas oder einer Matrix überträgt. Die Revision lässt sich nach den selben Prinzipien vollziehen, im Sinne der Strukturbegriffe selbst. Literatur ist keine vorgegebene *langue* (eben weil ein literarisches Werk weder eine Kopie noch eine Schablone ist), sie ist nichts schon Existierendes, sondern eine durch jede neue Erzählung modifizierte und überformte Struktur, »work in progress« – die Differenz des Werks liegt in der Differenz, »die sich im unendlichen Text artikuliert« (der eigentliche Raum der Literatur ist eben gerade diese »Differenzierung«).

Roland Barthes formuliert diese Gedanken dann 1973 in dem ebenfalls schon zitierten Werk *Die Lust am Text* auf andere Weise:

Sade: die Lust der Lektüre kommt offensichtlich von bestimmten Brüchen (oder bestimmten Kollisionen): antipathische Codes (das Erhabene und das Triviale zum Beispiel) stoßen aufeinander; pompöse oder lächerliche Neologismen werden kreiert; pornographische *messages* werden in Sätze gegossen, die so rein sind, daß man sie für Grammatikbeispiele halten kann. Wie die Texttheorie sagt: die Sprache wird neu verteilt. *Diese Neuverteilung geschieht immer durch Brüche*. Zwei Seiten werden abgegrenzt: die brave, die konforme, plagiatorische Seite (es geht darum, die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren, so wie sie durch Schule, guten Gebrauch, Literatur und Kultur fixiert wurde) und *eine andere Seite*, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen), immer nur der Ort ihrer Wirkung: da, wo der Tod der Sprache erkennbar wird. Diese beiden Seiten, *der Kompromiß, den sie in Szene setzen*, sind notwendig. Weder die Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; erst die Kluft zwischen beiden wird es. Die Lust am Text gleicht jenem flüchtigen, unmöglichen, rein *romanhaften* Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt eines gewagten Arrangements genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, im Moment höchster Wollust durchschneiden läßt.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Barthes  
1996, 13

Die neue Analyse der Erzählung, eben Barthes' Buch *S/Z*, verkompliziert die Situation noch: Schon aus dem, was vorher gesagt wurde, wird klar, dass Barthes hier nicht den Text in seinem Zusammenhang und seiner Kohärenz betrachtet, sondern ihn in kleinere Einheiten, die so genannten Lexien, herunterbricht. Diese Lexien sind jedoch unabhängig von Satzgrenzen. Roland Barthes liest sie – ebenso individualisiert wie fragmentarisiert – nicht mehr über eine »Erzählstruktur«, sondern vermittelt einer ganzen Reihe von Codes – ungleichartiger Codes, weil einige auf die kulturelle und allgemein wissenschaftlichen Ordnungskriterien verweisen, andere wiederum auf die Regeln der Rhetorik und Linguistik.

Ich habe nun kurz versucht zu zeigen, auf welche Weise sich Roland Barthes, und dies ganz kontinuierlich, an der Grenze der Semiotik bewegt. Wenn er sich mit dem Strukturalismus und dessen technischen Analysen beschäftigt, nähert er sich der Grenze der Semiotik »von dieser Seite« an, wobei diese Bewegung ein augenscheinliches Bestreben nach der Ausweitung dieser Grenze repräsentiert. Wie seine Betrachtungen über das Bild zeigen, überschreitet er dabei jedoch schon jene Grenze, gerät in den außergewöhnlichen Prozess der »Revision«, als es ob ihm

gelingen wäre seine eigene operative Taktik auch von der anderen Seite aus zu sehen – oder besser gesagt: als ob es ihm gelungen wäre, sich so zu bewegen, dass er die Grenze der Semiotik nicht vor sich hat, sondern hinter sich.

Das ist deshalb überaus wichtig für Überlegungen zu den Grenzen und Begrenzungen, weil daraus eine wichtige Maxime folgt: Die Grenze muss überschritten werden, um das Empfinden der Begrenzung zu ermöglichen.

Barthes' Semiotik impliziert offensichtlich eine solche Bewegung und zwar schon in ihrer Entwicklung – gerade in ihrem Bestreben die Einzigartigkeit, das Singuläre zu erfassen; das Erfassen des Ereignisses als Ereignis, das Ereignis als reine Differenz. Was naturgemäß zuerst eher nur negativ sichtbar ist: zum Beispiel in der entschiedenen Ablehnung der eigenen *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* (in: *Das semiologische Abenteuer*, 1988), das heißt in deren Auflösung in der Rhetorik. Die Kulmination dieser – vorerst freilich eher latenten – Ausrichtung ist dann das Buch *Die helle Kammer* mit seiner affektiven Phänomenologie. Darin zeigt sich die Schlüsselposition jener eben untrennbaren Bindung zwischen Affekt (Eindruck, Empfindung, Ergriffenheit) und Einmaligkeit (Unwiederbringlichkeit).

Das heißt jedoch nicht, dass man sich vom Text vollkommen abwenden könnte, um sich allein der Fotografie und dem Bild zu zuwenden. Es gilt das Gegenteil zu tun: Erst jetzt können wir aufs Neue zum Text zurückkehren und danach suchen, wie sich im Textfeld so etwas auf welche Weise eine Grenze, aber auch eine Begrenzung, zeigen kann.

Im Zusammenhang mit philosophischen Fragen zum Thema Text zu sprechen ist jedoch ein riskantes Unterfangen, weil hier Erwartungen unvermeidlich enttäuscht werden. Deshalb sollte dieser Kontext nur andeuten, dass die philosophische Perspektive auf diesen Gegenstand etwas Aufschlussreiches oder generell Interessantes darüber zu Tage fördern kann, wie mit literarischen Texten zu »arbeiten«, wie Literaturwissenschaft zu »machen«, wie zu interpretieren u.Ä. ist. Hier gilt es daher noch auf Folgendes hinzuweisen: Ich weiß nicht, ob sich aus meinen Untersuchungen, wenn sie auch noch so gründlich wären, etwas Derartiges ergeben kann. Aber zu meiner Verteidigung muss ich anmerken, dass nichts von dem, was die Philosophen heute über Texte sagen und im letzten halben Jahrhundert gesagt haben, freie Spekulation ist und war,

weil all das, auch in den literarischen Texten selbst und in deren Veränderung, immer nur einem Prinzip folgte: Es war und ist eine Reaktion auf das literarische Schaffen und die entstehenden Texte. Es ist und bleibt demnach das Bestreben, die Veränderungen irgendwie zu beschreiben und darauf zu reagieren.

(K hranici jistého sémiotického modelu: Exkurs do textů Rolanda Barthes o obrazech a výtvarnému umění. In: Petříček, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé* [Denken mit dem Bild]. Praha 2009, 142-158)

Aus dem Tschechischen von Linda Weiß

## Literatur

- Barthes, Roland: *Critique et vérité*. Paris 1966. Dt.: *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 1967 [Barthes 1967].
- Barthes, Roland: *L'empire des signes*. Genève 1970. Dt.: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M. 1981 [Barthes 1981].
- Barthes, Roland: *S/Z*. Paris 1970. Dt.: *S/Z*. Frankfurt a. M. 1987 [Barthes 1987].
- Barthes, Roland: *Le Plaisir du Texte*. Paris 1973. Dt.: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M. 1996 [Barthes 1996].
- Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris 1975. Dt.: *Über mich selbst*. München 1978. [Barthes 1978].
- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977. Dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a. M. 1988 [Barthes 1988].
- Barthes, Roland: *La chambre claire*. Paris 1980. Dt.: *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M. 1989 [Barthes 1989].
- Barthes, Roland: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982. Dt.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritisches Essays III*. Frankfurt a. M. 1990 [Barthes 1990].
- Marin, Louis: *Élement pour une sémiologie picturale*. In: Marin, Louis: *Études sémiologiques. Écritures, peintures*. Paris 1971, 17-43.