



Roland Barthes

Die helle Kammer

Bibliothek Suhrkamp

SV

Band 1448 der Bibliothek Suhrkamp

Roland Barthes
Die helle Kammer

Bemerkung zur Photographie

Übersetzt von Dietrich Leube
Mit zahlreichen Photographien

Suhrkamp Verlag

Titel der Originalausgabe:
La chambre claire. Note sur la photographie.

© 1980 Éditions de l'Étoile, Gallimard/Le Seuil, Paris
© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1985
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany
Erste Auflage 2009
ISBN 978-3-518-22448-9

I 2 3 4 - I4 I3 I2 II IO 09

Inhalt

I

1. Besonderheit des Photos 11
2. Das Photo ist nicht klassifizierbar 11
3. Das Gefühl als Ausgangsbasis 16
4. *Operator, spectrum* und *spectator* 17
5. Der, welcher photographiert wird 18
6. Der *spectator*: Unordnung der Geschmacksrichtungen 24
7. Die Photographie als Geschehnis 26
8. Eine nachlässige Phänomenologie 29
9. Dualität 31
10. *Studium* und *punctum* 33
11. Das *studium* 36
12. Informieren 38
13. Malen 40
14. Überraschen 41
15. Bedeuten 44
16. Verlocken 49
17. Die einförmige Photographie 50
18. Koexistenz von *studium* und *punctum* 52
19. Das *punctum*: die Einzelheit 53

- 20. Das absichtslose Detail 57
- 21. *Satori* 59
- 22. Im nachhinein, Stille 60
- 23. Blindes Feld 65
- 24. Einstellungswandel 70

II

- 25. »An einem Novemberabend ...« 73
- 26. Geschichte als Trennung 74
- 27. Wiedererkennen 75
- 28. Die Photographie des Wintergartens 77
- 29. Das kleine Mädchen 81
- 30. Ariadne 83
- 31. Die Familie, die Mutter 84
- 32. »*Es-ist-so-gewesen*« 86
- 33. Die Pose 88
- 34. Die Lichtstrahlen, die Farbe 90
- 35. Das Erstaunen 92
- 36. Die Bürgschaft 95
- 37. Der Stillstand 99
- 38. Der gewöhnliche Tod 102
- 39. Die Zeit als *punctum* 105
- 40. Privat/öffentlich 108
- 41. Genaue Betrachtung 110

- 42. Die Ähnlichkeit 111
- 43. Die Abstammung 114
- 44. Die helle Kammer 115
- 45. Der »Ausdruck« 118
- 46. Der Blick 122
- 47. Verrücktheit, Mitleid 126
- 48. Die gezähmte Photographie 128

Quellen 133

Abbildungen 137

Sartres Schrift
über
Das Imaginäre
zu ehren

I

Eines Tages, vor sehr langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie des jüngsten Bruders von Napoleon, Jérôme (1852). Damals sagte ich mir, mit einem Erstaunen, das ich seitdem nicht mehr vermindern konnte: »Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben.« Manchmal sprach ich von diesem Erstaunen, da aber niemand es zu teilen, ja nicht einmal zu verstehen schien (so besteht das Leben aus kleinen Einsamkeiten), vergaß ich es wieder. Mein Interesse an der PHOTOGRAPHIE nahm eine eher kulturell bestimmte Wendung. Ich entschied mich dafür, daß ich das PHOTO *gegen* das Kino liebte, auch wenn es mir nicht gelang, beides voneinander zu trennen. Diese Frage ließ mich nicht los. Was die PHOTOGRAPHIE anlangte, so hielt mich ein »ontologischer« Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie »an sich« war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied. Ein solcher Wunsch bekundete, daß ich, ungeachtet der mit der Technik und dem Gebrauch entstandenen Evidenzen, im Grunde nicht sicher war, ob es die PHOTOGRAPHIE wirklich gab, ob sie ein ihr eigentümliches »Wesen« besaß.

Wer konnte mir weiterhelfen?

Vom ersten Schritt an, dem der Klassifizierung (natürlich muß man klassifizieren, Musterbeispiele auswählen, will man einen Korpus erstellen), entzieht sich die PHOTOGRAPHIE. So sind die Einteilungen, denen man sie unterwirft, de facto entweder rein empirische (BERUFSPHOTOGRAPHEN / AMATEURE)

oder rein rhetorische (LANDSCHAFTEN / GEGENSTÄNDE / PORTRÄTS / AKTE) oder rein ästhetische (REALISTISCHE PHOTOGRAPHIE / KUNSTPHOTOGRAPHIE), in jedem Falle dem Gegenstand äußerliche, ohne Bezug zu ihrem Wesen, das (wenn es existiert) nichts anderes sein kann als das NEUE, das mit ihr aufgekommen ist; denn diese Einteilungen ließen sich sehr wohl auf andere, ältere Formen der Darstellung anwenden. Man könnte meinen, die PHOTOGRAPHIE sei nicht klassifizierbar. Ich fragte mich daher, worauf diese Unordnung zurückzuführen sei.

Zunächst fand ich folgendes: was die PHOTOGRAPHIE endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können. In ihr weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes: sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den Körper zurück, den ich sehe; sie ist das absolute BESONDERE, die unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ, sie ist das BESTIMMTE (eine bestimmte Photographie, nicht *die* Photographie), kurz, die TYCHE, der ZUFALL, das ZUSAMMENTREFFEN, das WIRKLICHE in seinem unerschöpflichen Ausdruck. Um die Wirklichkeit zu bezeichnen, spricht der Buddhismus von *sunya*, dem Leeren, oder besser noch von *tathata*, dem so und nicht anders Beschaffenen, dem bestimmten Einigen; *tat* bedeutet im Sanskrit *dieses* und erinnert an die Geste des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas weist und sagt: TA, DA, DAS DA! Eine Photographie ist immer die Verlängerung dieser Geste; sie sagt: *das da, genau das, dieses eine ist's!* und sonst nichts; sie kann nicht in den philosophischen Diskurs überführt werden, sie ist über und über mit der Kontingenz beladen, deren transparente und leichte Hülle sie ist. Zeige deine Photographien einem anderen; er

Lacan, 59 ff.

Watts, 85

wird sogleich die seinen hervorholen und sagen: »Sieh, hier, das ist mein Bruder; das da, das bin ich als Kind« und so weiter; die PHOTOGRAPHIE ist immer nur ein Wechselgesang von Rufen wie »Seht mal! Schau! Hier ist's!«; sie deutet mit dem Finger auf ein bestimmtes *Gegenüber* und ist an diese reine Hinweis-Sprache gebunden. Daher kann man zwar sehr wohl von *einer* Photographie sprechen, doch, wie mir scheint, mitnichten von *der* PHOTOGRAPHIE.

Tatsächlich läßt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (*Referenten*; von dem, was sie darstellt) unterscheiden, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann (was bei jedem beliebigen anderen Bild möglich ist, da es von vornherein und per se durch die Art und Weise belastet ist, in der der Gegenstand simuliert wird): den photographischen Signifikanten auszumachen ist nicht unmöglich (Fachleute tun es), aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion. Von Natur aus hat die PHOTOGRAPHIE (der Einfachheit halber müssen wir diesen Oberbegriff akzeptieren, der vorläufig freilich nur wieder auf die unermüdliche Wiederholung der Kontingenz hinausläuft) etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar. Man könnte meinen, die PHOTOGRAPHIE habe ihren Referenten immer im Gefolge und beide seien zu der gleichen Unbeweglichkeit verurteilt, die der Liebe oder dem Tod eignet, inmitten der bewegten Welt: sie sind aneinander gebunden, Glied an Glied, wie der Verurteilte, den man bei bestimmten Arten der Folter an einen Leichnam kettete, oder wie jene Fischpaare (die Haie, glaube ich, Michelet zufolge), die nur gemeinsam schwimmen, als wären sie in einem ewigen Geschlechtsakt vereint. Die PHOTOGRAPHIE gehört zu jener Klasse von geschichteten Objekten, von denen man auch nicht zwei Blätter

abtrennen kann, ohne sie zu zerstören: die Fenster-scheibe und die Landschaft, und warum auch nicht: das GUTE und das BÖSE, der Wunsch und sein Objekt: Dualismen, die faßbar, doch nicht wahrnehmbar sind (ich wußte noch nicht, daß in diesem Eigensinn des REFERENTEN, immer da zu sein, das Wesentliche enthalten war, nach dem ich forschte).

Calvino Diese Zwangsläufigkeit (keine Photographie ohne *irgend etwas* oder *irgend jemanden*) treibt die PHOTOGRAPHIE in die maßlose Unordnung der Dinge – aller Dinge dieser Welt: warum gerade diesen einen Gegenstand, diesen einen Augenblick wählen (photographieren) und nicht eher einen anderen? Die PHOTOGRAPHIE ist nicht klassifizierbar, weil es keinerlei Grund gibt, diesen oder jenen Fall ihres Auftretens zu *markieren*; sie würde vielleicht gern ebenso mächtig, so sicher, so erhaben wie ein Zeichen werden, um so zur Würde einer Sprache aufsteigen zu können; doch um ein Zeichen zu schaffen, bedarf es einer Markierung; bar eines solchen Prinzips, sind Photographien Zeichen, die nicht richtig abbilden, die *gerinnen* wie Milch. Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.

Kurz gesagt, der Referent bleibt haften. Und dieses einzigartige Haftenbleiben bedingt die so großen Schwierigkeiten, der PHOTOGRAPHIE auf die Spur zu kommen. Die Bücher, die von ihr handeln, weit weniger zahlreich im übrigen als die über irgendeine andere Kunst, sind an dieser Schwierigkeit gescheitert. Die einen befassen sich mit technischen Fragen; um den photographischen Signifikanten zu »sehen«, sind sie gezwungen, ihren Gegenstand aus allernächster Nähe ins Visier zu nehmen. Die anderen sind historische oder soziologische Arbeiten; um das

gesamte Phänomen der PHOTOGRAPHIE zu betrachten, sind sie gezwungen, aus großer Entfernung zu akkommodieren. Irritiert stellte ich fest, daß in keinem von ihnen von eben jenen Photographien die Rede war, die mich interessieren, jenen, die mir Vergnügen bereiten oder mich bewegen. Was gingen mich die Kompositionsregeln der Landschaftsphotographie an oder, im anderen Falle, die PHOTOGRAPHIE als Familienritual? Jedesmal, wenn ich etwas über PHOTOGRAPHIE las, dachte ich an ein bestimmtes Photo, das ich liebte, und das versetzte mich in Zorn. Denn ich sah immer nur den Referenten, den ersehnten Gegenstand, die geliebte Gestalt; doch eine lästige Stimme (die Stimme der Wissenschaft) sagte mir dann in strengem Ton: »Kehr zur PHOTOGRAPHIE zurück. Was du hier siehst und was dich leiden macht, fällt unter die Kategorie ›Amateurphotographie‹, die ein Soziologenteam behandelt hat: es belegt nichts anderes als das soziale Protokoll einer Integration, das den Zweck hat, die Institution der Familie zu stabilisieren, und so weiter.« Dennoch blieb ich hartnäckig: eine andere, stärkere Stimme trieb mich, den soziologischen Kommentar zu leugnen; bestimmten Photographien gegenüber wollte ich mich unbefangen, unkultiviert geben. So stand ich da und wagte es nicht, die unzähligen Photographien der Welt auf einen Nenner zu bringen, sowenig ich wagte, von ein paar der meinigen auf die gesamte PHOTOGRAPHIE zu schließen: mit einem Wort, ich befand mich in einer Sackgasse und, wenn man so sagen kann, »auf wissenschaftlichem Feld« allein und mit leeren Händen.

Ich sagte mir nun, daß diese Unordnung und dies Dilemma, die der Wunsch, über PHOTOGRAPHIE zu schreiben, zutage gefördert hatte, sehr wohl eine Art von Unbehagen spiegelten, das ich schon immer empfunden hatte: hin und her gerissen zu sein zwischen zwei Sprachen, einer des Ausdrucks und einer der Kritik; und inmitten der letzteren auch noch zwischen mehreren Fachsprachen, denen der Soziologie, der Semiologie und der Psychoanalyse – da mich aber die einen wie die anderen am Ende nicht befriedigen konnten, so bekannte ich mich zu dem einzigen in mir, dessen ich mir sicher war (wie naiv es auch sein mochte): dem leidenschaftlichen Widerstand gegen jegliches reduzierende System. Denn jedesmal, wenn ich einen kleinen Schritt in diese Richtung tat, fühlte ich eine Sprache aufkommen, die gleichsam auf die Reduktion und die Zurechtweisung zuglitt, und behutsam gab ich sie wieder auf und suchte anderswo: so begann ich, auf andere Weise zu sprechen. War es doch sinnvoller, mein Beharren auf der Einzigartigkeit ein für allemal ins Vernünftige zu wenden und den Versuch zu wagen, aus dem »Ich-Begriff, unserem ältesten Glaubensartikel« (Nietzsche) ein heuristisches Prinzip zu gewinnen. Ich beschloß also, bei meiner Untersuchung von einigen ganz wenigen Photographien auszugehen, jenen, von denen ich sicher war, daß sie *für mich* existierten. Nichts von einem Korpus: nur einige Körper. In diesem letztlich konventionellen Widerstreit zwischen Subjektivität und Wissenschaftlichkeit kam mir die eigenartige Idee: warum sollte nicht etwas wie eine neue Wissenschaft möglich sein, die jeweils vom einzelnen Gegenstand ausginge? Eine *mathesis singularis* (und nicht mehr *universalis*)? Ich übernahm mit-

hin die Rolle eines Vermittlers der PHOTOGRAPHIE in ihrer Gesamtheit: ich würde den Versuch wagen, auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine PHOTOGRAPHIE gäbe, zu formulieren.

4

Nun bin ich also selbst das Maß des photographischen »Wissens«. Was weiß mein Körper von der PHOTOGRAPHIE? Ich habe bemerkt, daß ein Photo Gegenstand dreier Tätigkeiten (oder dreier Gefühlsregungen oder dreier Absichten) sein kann: tun, geschehen lassen, betrachten. Der *operator* ist der PHOTOGRAPH. Der *spectator*, das sind wir alle, die wir in den Zeitungen, Büchern, Alben und Archiven Photos durchsehen. Und was photographiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich das *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum »Spektakel« bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten.

Zu einer dieser Tätigkeiten hatte ich keinen Zugang, und ich brauchte sie gar nicht zu befragen: ich bin kein Photograph, nicht einmal Amateurphotograph; dafür habe ich zu wenig Geduld: ich muß auf der Stelle sehen können, was ich gemacht habe (*Polaroid?* Amüsant, doch enttäuschend, außer wenn ein großer Photograph sich damit abgibt). Ich konnte annehmen, daß das Gefühl des *operator* (und demnach das Wesen der PHOTOGRAPHIE im Sinne des PHOTOGRAPHEN) in irgendeiner Beziehung steht zu dem »kleinen Loch« (*stenopäischer* Apparat), durch welches er das,

was er »einfangen« (überraschen) möchte, beseht, begrenzt, einrahmt und ins Bild bringt. In technischer Hinsicht steht die PHOTOGRAPHIE am Kreuzweg zweier vollkommen verschiedener Prozesse; der eine ist chemischer Natur: die Einwirkung des Lichts auf bestimmte Substanzen; der andere ist physikalischer Art: die Entstehung des Bildes mittels einer optischen Vorrichtung. Mir schien, daß die PHOTOGRAPHIE des *spectator* ihrem Wesen nach auf die, wenn man so sagen kann, chemische Enthüllung* des Gegenstands zurückging (dessen Strahlen mit Verzögerung zu mir gelangen), und daß die PHOTOGRAPHIE des *operator* im Gegensatz dazu durch das von der Verschlussöffnung der *camera obscura* ausgeschnittene Bild bedingt war. Aber von diesem Gefühl (oder diesem Wesen) konnte ich nicht sprechen, da ich es nie gekannt hatte; dem Heer derer (der Mehrzahl), die sich mit der PHOTOGRAPHIE im Sinne des PHOTOGRAPHEN befassen, konnte ich mich nicht anschließen. Nur zwei Erfahrungen standen mir zu Gebote: die des betrachteten und die des betrachtenden Subjekts.

5

Unter Umständen sieht man mich an, ohne daß ich es weiß, und auch darüber kann ich nicht sprechen, habe ich mich doch dazu entschlossen, das Bewußtsein meiner Betroffenheit als Richtschnur zu nehmen. Doch sehr oft (zu oft, wie ich finde) wußte ich, daß ich photographiert wurde. Sobald ich nun das Objektiv

* »révélation«: auch das Entwickeln eines Films bzw. Abzugs (A. d. Ü.).

auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine »posierende« Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben (Lehrbeispiel für diese abtötende Macht: manche Kommunarden bezahlten die Bereitwilligkeit, auf den Barrikaden zu posieren, mit dem Leben: nach der Niederlage wurden sie von der Polizei Thiers' identifiziert und fast alle füsiliert).

Freund, 119

Wenn ich mich vor dem Objektiv in Pose setze (will sagen: wenn ich weiß, daß ich posiere, und sei es nur vorübergehend), so riskiere ich damit nicht viel (jedenfalls nicht für den Augenblick). Zweifellos ist die Existenz, die mir der Photograph verleiht, nur eine metaphorische. Diese Abhängigkeit aber mag noch so imaginär sein (und sie ist reinste EINBILDUNG), so erlebe ich sie gleichwohl mit der Beklommenheit, mit der man einer ungewissen Kindschaft entgegensieht: ein Bild – mein Bild – wird entstehen: werde ich ein unsympathisches Individuum zur Welt bringen oder einen »prima Burschen«? Könnte ich doch auf dem Papier »gelingen« wie auf einem klassischen Ölgemälde, mit edler Miene, versonnen, intelligent und so weiter! Kurz, wenn ich doch nur »gemalt« werden könnte (von Tizian) oder »gezeichnet« (von Clouet)! Da aber das, was man von mir nach meinem Wunsch erfassen soll, eine feine moralische Textur und keine Mimik ist, und da die PHOTOGRAPHIE – abgesehen von der Porträtphotographie großer Meister – nicht sehr subtil ist, weiß ich nicht, wie ich von innen her auf mein Äußeres einwirken soll. Ich beschließe also, auf meinen Lippen und in meinen Augen ein leichtes Lächeln »spielen zu lassen«, das »undefinierbar« wirken und mit den mir eigenen Qualitäten zugleich zum