Roland Barthes

Mythen des Alltags

Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 4338

In seinen provokativ-spielerischen Gesellschaftsstudien entschlüsselt Roland Barthes Phänomene wie das Glücksversprechen der Waschmittelwerbung, das Sehnsuchtspotential von Pommes frites und die göttlichen Qualitäten des Citroën DS. *Mythen des Alltags* bietet ein Instrumentarium zur Deutung unserer Alltagskultur und begründete Roland Barthes' Ruf als brillanter Interpret der Welt der Zeichen. Seine radikale Hinterfragung des Alltäglichen ist bis heute von bestechender Aktualität. Die Essays ermuntern dazu, dem scheinbar Selbstverständlichen kritisch gegenüberzutreten und den Blick für mögliche Veränderungen zu schärfen.

Roland Barthes, geboren 1915 in Cherbourg, studierte klassische Literatur an der Sorbonne und war danach als Lehrer, Bibliothekar und Lektor in Ungarn, Rumänien und Ägypten tätig. Ab 1960 unterrichtete er an der École Pratique des Hautes Études in Paris. 1976 wurde er auf Vorschlag Michel Foucaults ans Collège de France auf den eigens geschaffenen Lehrstuhl »für literarische Zeichensysteme« berufen. Barthes starb 1980 in Paris. Zuletzt erschien im Suhrkamp Verlag *Fragmente einer Sprache der Liebe* (2012).

Roland Barthes
Mythen des Alltags

Vollständige Ausgabe

Aus dem Französischen von
Horst Brühmann

Suhrkamp

Die Originalausgabe erschien 1957 unter dem Titel
Mythologies
bei Éditions du Seuil, Paris.

Umschlagfoto: © Citroën

suhrkamp taschenbuch 4338
Erste Auflage dieser Ausgabe 2012
© Suhrkamp Verlag Berlin 2010
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
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: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany
Umschlag: Göllner, Michels, Zegarzewski
ISBN 978-3-518-46338-3

1 2 3 4 5 6 – 17 16 15 14 13 12

Inhalt

Vorwort 11

Mythologien

Die Welt des Catchens 15
Der Harcourt-Schauspieler 29
Die Römer im Film 33
Der Schriftsteller in Ferien 37
Die Kreuzfahrt des Blauen Blutes 41
Stumme und blinde Kritik 44
Seifenpulver und Detergenzien 46
Der Arme und der Proletarier 50
Marsmenschen 53
Die Operation Astra 56
Ehegeschichten 59
Dominici oder der Triumph der Literatur 63
Ikonographie des Abbé Pierre 68
Romane und Kinder 71
Spielsachen 74
Wie Paris nicht unterging 77
Bichon bei den Negern 82
Ein sympathischer Arbeiter 86
Das Gesicht der Garbo 89
Gewalt und Lässigkeit 92
Wein und Milch 95
Beefsteak und Pommes frites 100
Nautilus und *Trunkenes Schiff* 103
Tiefenreklame 107
Einige Worte von Monsieur Poujade 110
Adamov und die Sprache 114

Einsteins Gehirn 118
Der Jet-man 121
Racine ist Racine 124
Billy Graham im Vélodrome d'Hiver 127
Der Prozeß gegen Dupriez 131
Schockphotos 135
Zwei Mythen des Jungen Theaters 139
Die Tour de France als Epos 143
Der *Guide bleu* 157
Die mit dem klaren Blick 162
Ornamentale Küche 166
Die Kreuzfahrt der *Batory* 169
Der vom Streik betroffene Bürger 173
Afrikanische Grammatik 178
Die Weder-noch-Kritik 187
Striptease 191
Der neue Citroën 196
Minou Drouet und die Literatur 199
Photogene Kandidaten 209
Der verlorene Kontinent 212
Astrologie 216
Bürgerliche Gesangskunst 220
Plastik 223
Die große Familie der Menschen 226
Im Varieté 230
Die Kameliendame 234
Poujade und die Intellektuellen 238

Der Mythos heute

Der Mythos ist eine Rede 251
Der Mythos als semiologisches System 253
Die Form und der Begriff 262
Die Bedeutung 267

Lektüre und Entzifferung des Mythos 275
Der Mythos als entwendete Sprache 280
Die Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft 288
Der Mythos ist eine entpolitisierte Rede 294
Der linke Mythos 299
Der rechte Mythos 303
Notwendigkeit und Grenzen der Mythologie 312

Anmerkungen des Übersetzers 317

Die Texte der *Mythen des Alltags* wurden zwischen 1954 und 1956 geschrieben; das Buch erschien 1957.

Es verfolgt zwei Ziele: einerseits das einer Ideologiekritik, die sich auf die Sprache der sogenannten Massenkultur richtet; andererseits das einer ersten semiologischen Demontage dieser Sprache. Ich hatte gerade Saussure gelesen und daraus die Überzeugung gewonnen, man könne, wenn man die »kollektiven Vorstellungen« als Zeichensysteme behandelt, darauf hoffen, vom biederen Anprangern loszukommen und *en détail* die Mystifikation deutlich zu machen, die die kleinbürgerliche Kultur in universelle Natur verwandelt.

Es liegt auf der Hand, daß die beiden Intentionen, die am Ausgangspunkt dieses Buches standen, sich heute nicht mehr auf die gleiche Weise verfolgen lassen (weshalb ich auf Korrekturen verzichtet habe). Nicht daß ihm sein Gegenstand abhanden gekommen wäre; doch die Ideologiekritik ist im selben Moment, in dem sie plötzlich wieder dringend gefordert war (im Mai 1968), feiner geworden oder bedarf jedenfalls der Verfeinerung; und die semiologische Analyse, die – zumindest was mich angeht – mit dem abschließenden Essay der *Mythen* begann, hat sich weiterentwickelt, ist genauer, komplexer, vielfältiger geworden; sie bezeichnet nun den theoretischen Ort, an dem in unserem Jahrhundert und bei uns im Westen eine gewisse Befreiung des Signifikanten stattgefunden hat. Deshalb könnte ich auch in der hier vorliegenden Form keine neuen Mythologien schreiben.

Was jedoch – außer dem Hauptfeind, der bürgerlichen Norm – bleibt, ist die Notwendigkeit, diese beiden Ansätze zu verbinden: keine ideologiekritische Anprangerung ohne das Instrument einer Feinanalyse; keine Semiologie, die nicht bereit wäre, in *Semioklastik* überzugehen.

Februar 1970 · R. B.

Vorwort

Die folgenden Texte entstanden im Zeitraum von etwa zwei Jahren, zwischen 1954 und 1956, jeweils aus aktuellem Anlaß. Ich versuchte damals, regelmäßig Überlegungen zu einigen Mythen des französischen Alltagslebens anzustellen. Das Material dieser Überlegungen (ein Zeitungsartikel, eine Photographie in einer Illustrierten, ein Film, eine Theateraufführung, eine Ausstellung) konnte ganz unterschiedlich und das Thema durchaus willkürlich sein; natürlich ging es um Dinge, die *mir* aktuell schienen.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen war zumeist ein Unbehagen an der »Natürlichkeit«, die von der Presse, von der Kunst, vom gesunden Menschenverstand ständig einer Wirklichkeit zugesprochen wird, die – auch wenn es die unsere ist, in der wir leben – eine durchaus geschichtliche Wirklichkeit ist. Kurz, ich litt darunter, daß in der Erzählung unserer Gegenwart ständig Natur und Geschichte miteinander vertauscht werden, und ich wollte dem ideologischen Mißbrauch auf die Spur kommen, der sich nach meinem Gefühl in der dekorativen Darstellung des *Selbstverständlichen* verbirgt.

Von Anfang an schien mir der Begriff Mythos geeignet, über diese falschen Evidenzen Aufschluß zu geben. Ich verstand das Wort zunächst in einem traditionellen Sinn. Aber damals schon teilte ich eine Überzeugung, aus der ich dann alle Konsequenzen zu ziehen versucht habe: Der Mythos ist eine Sprache. Auch wenn ich mich mit Dingen befaßte, die von Literatur scheinbar sehr weit entfernt waren (ein Catch-Kampf, ein tischfertiges Gericht, eine Ausstellung von Kunststoffartikeln), hatte ich nicht den Eindruck, damit die allgemeine Semiologie unserer bürgerlichen Welt zu verlassen, deren literarische Seite ich in früheren Essays behandelt

hatte. Erst nachdem ich eine Reihe aktueller Ereignisse untersucht hatte, unternahm ich den Versuch, den zeitgenössischen Mythos methodisch zu definieren. Diesen Text habe ich ans Ende des Bandes gestellt, da er die vorangehenden Materialien lediglich systematisiert.

Diese im Monatsrhythmus verfaßten Essays erheben nicht den Anspruch einer organischen Entwicklung. Was ihren Zusammenhang herstellt, ist ihre insistierende Wiederholung. Denn ich bin zwar nicht sicher, ob – wie das Sprichwort behauptet – die Wiederholung von Dingen Wohlgefallen weckt; aber ich glaube, daß sie zumindest etwas bedeuten. Und Bedeutungen sind es, die ich stets in ihnen gesucht habe. Sind es *meine* Bedeutungen? Anders gesagt, gibt es eine Mythologie des Mythologen? Gewiß – und der Leser wird selbst erkennen, welche Wette ich damit eingehe. Doch im Grunde glaube ich, daß sich die Frage so gar nicht stellt. Die »Entmystifizierung« – um ein Wort noch einmal zu gebrauchen, das allmählich Verschleißerscheinungen zeigt – ist keine olympische Heldentat. Soll heißen, daß ich mich nicht der traditionellen Überzeugung anschließen kann, zwischen der Objektivität des Gelehrten und der Subjektivität des Schriftstellers gebe es eine natürliche Kluft, so als folgte der eine seiner »Freiheit« und der andere seiner »Berufung«. Beides dient nur dazu, die realen Beschränkungen ihrer Situation zu verschleiern oder zu nobilitieren. Ich beanspruche für mich, den Widerspruch meiner Zeit auszuleben, der den Sarkasmus zur Bedingung von Wahrheit machen kann.

R. B.

Mythologien

Die Welt des Catchens

Die emphatische Wahrheit der Geste in
den großen Situationen des Lebens …
Baudelaire[1]

Die Wirkung des Catchens liegt darin, daß es ein übertriebenes Schauspiel ist. Hier findet man eine Emphase, wie sie in den antiken Theatern geherrscht haben muß. Übrigens ist das Catchen ein Freiluftspektakel, denn das Wesentliche am Zirkus oder der Arena ist nicht der Himmel (ein romantischer Wert, der mondänen Festen vorbehalten ist), sondern der jähe, senkrechte Lichteinfall: Noch auf den hintersten Rängen der verkommensten Pariser Säle hat das Catchen teil am Wesen der großen Sonnenschauspiele, des griechischen Theaters und der Stierkämpfe: Hier wie dort erzeugt ein schattenloses Licht ungehemmte Emotion.

Es gibt Leute, die Catchen für eine unwürdige Sportart halten. Aber das Catchen ist kein Sport, und es ist nicht unwürdiger, beim Catchen einer Darstellung des Schmerzes beizuwohnen als den Leiden eines Arnolphe oder einer Andromache.[2] Sicher, es gibt ein falsches Catchen, das sich um einen hohen Preis den Anschein eines regulären Sports gibt, aber das ist belanglos. Wahres Catchen, fälschlich als Amateur-Catchen bezeichnet, findet in zweitklassigen Sälen statt, in denen sich das Publikum spontan über den Schaucharakter des Kampfes verständigt, so wie es das Publikum eines Vorortkinos tut. Dieselben Leute entrüsten sich dann darüber, daß das Catchen ein manipulierter Sport sei (was ihm nebenbei seine Schändlichkeit nehmen sollte). Dem Publikum ist es völlig egal, ob beim Kampf getrickst wird oder nicht, und es hat recht; es überläßt sich der primären Macht des Spekta-

kels, die darin besteht, jedes Motiv und jede Konsequenz zu beseitigen. Wichtig ist ihm nicht, was es glaubt, sondern was es sieht.

Dieses Publikum weiß das Catchen sehr wohl vom Boxen zu unterscheiden; es weiß, daß Boxen ein jansenistischer Sport ist, der auf der Vorführung einer hervorragenden Leistung beruht. Auf den Ausgang eines Boxkampfes kann man wetten; beim Catchen hätte das keinen Sinn. Der Boxkampf ist eine Geschichte, die sich vor den Augen des Zuschauers entfaltet; beim Catchen hingegen ist jeder einzelne Moment intelligibel, nicht die Dauer. Der Zuschauer interessiert sich nicht für die aufsteigende Linie des Kampfglücks, sondern für eine Momentaufnahme bestimmter Leidenschaften. Das Catchen erfordert daher die unmittelbare Lektüre einer Abfolge von Bedeutungen, ohne daß es notwendig wäre, sie miteinander zu verbinden. Der rational voraussehbare Verlauf des Kampfes interessiert den Liebhaber des Catchens nicht, während ein Boxkampf stets ein Zukunftswissen einschließt. Anders gesagt, das Catchen ist eine Summe völlig funktionsloser Spektakel: Jeder Moment zwingt zur vollen Wahrnehmung einer Leidenschaft, die jäh und isoliert auftritt, ohne jemals in einem Resultat ihre Krönung zu finden.

So besteht die Aufgabe des Catchers nicht darin, zu gewinnen, sondern genau die Gesten zu vollführen, die man von ihm erwartet. Vom Judo sagt man, es enthalte einen geheimen Anteil an Symbolik; seine Kampfkraft äußert sich in zurückgehaltenen, präzisen, aber knappen Gesten, die genau, doch gleichsam mit hauchdünnem Strich vorgezeichnet sind. Das Catchen hingegen zeigt maßlose Gesten, deren Bedeutung bis zum Äußersten ausgereizt wird. Ein Judo-Kämpfer ist fast nie am Boden, er rollt sich um sich selbst, entwindet sich, weicht der Niederlage aus oder verläßt, wenn sie offenkundig ist, sofort das Spielfeld; wer beim Catchen zu Boden geht, tut es in übertriebener Weise, nimmt bis zum Schluß den Blick

der Zuschauer ein, bietet das unerträgliche Schauspiel seiner Ohnmacht.

Diese Funktion der Emphase ist genau die des antiken Theaters, dessen Antrieb, dessen Sprache und Requisiten (Masken und Kothurne) überdeutlich zur Erklärung einer Notwendigkeit beitrugen. Die Geste des besiegten Catchers, die der Welt eine Niederlage bedeutet, die er keineswegs maskiert, sondern betont und wie einen Orgelpunkt *hält*, entspricht der antiken Maske, der die Aufgabe zukam, den tragischen Ton des Schauspiels zu bezeichnen. Beim Catchen wie auf den antiken Bühnen schämt man sich nicht seines Schmerzes, man versteht zu weinen, findet Gefallen an Tränen.

Jedes Zeichen des Catchens ist also völlig durchsichtig, da immer alles sofort verständlich sein muß. Sobald die Gegner den Ring betreten haben, ist dem Publikum die Rollenverteilung klar. Wie beim Theater bringt die körperliche Erscheinung jedes Kämpfers überdeutlich zum Ausdruck, welches Rollenfach er besetzt. Thauvin – in den Fünfzigern, fettleibig und hinfällig –, dessen asexuelle Häßlichkeit stets zu weiblichen Spitznamen Anlaß gibt, stellt mit seinem Fleisch die Merkmale des Widerwärtigen zur Schau; seine Rolle besteht darin, das organisch Abstoßende zu verkörpern, das im klassischen Begriff des »Schweins« (ein Schlüsselbegriff jedes Catch-Kampfs) zum Ausdruck kommt. Der von Thauvin bewußt geweckte Ekel geht daher sehr weit in der Ordnung der Zeichen: Nicht nur bedient er sich der Häßlichkeit, um Niedertracht zu bedeuten, sondern diese Häßlichkeit verdichtet sich noch in einer besonders widerwärtigen Eigenschaft der Materie: der fahlen Schlaffheit eines toten Stücks Fleisch (das Publikum nennt Thauvin »eine Schwabbel«); so daß das leidenschaftliche Verdammungsurteil der Menge ihre Urteilskraft nicht überfordert, sondern auf unterster Ebene ihrer Laune entspricht. Der Saal wird darum in Raserei geraten, wenn Thauvin später ein Bild bietet, das ganz seinen

physischen Voraussetzungen entspricht; seine Handlungen stimmen vollkommen mit der essentiellen Schmierigkeit seiner Person überein.

Den ersten Schlüssel für den Kampf liefert also der Körper des Catchers. Ich weiß von Anfang an, daß alle Handlungen Thauvins, seine Verrätereien, Grausamkeiten und Feigheiten, den ersten Eindruck von Schändlichkeit, den er mir vermittelt, nicht enttäuschen werden: Ich kann mich darauf verlassen, daß er klug und konsequent alle Gesten einer gewissen unförmigen Niedertracht vollführt und so das Bild des widerlichsten Schweinehunds, einer Hyäne, restlos ausfüllt. Die Catcher verfügen also über eine Physis, die ihr Verhalten ebenso vorzeichnet, wie bei den Gestalten der *Commedia dell'arte* Kostüm und Posen von vornherein die künftige Rolle anzeigen: So wie Pantalone nie etwas anderes sein kann als ein lächerlicher Hahnrei, Arlecchino ein gewiefter Diener und der Dottore ein pedantischer Dummkopf, so wird Thauvin immer nur den abscheulichen Verräter, Reinières (großer Blonder mit schlaffem Körper und wirrem Haar) immer nur das Bild einer verblüffenden Passivität, Mazaud (kleiner arroganter Gockel) das einer grotesken Überheblichkeit und Orsano (effeminierter Jazzfan, der anfangs im blau-rosa Bademantel auftrat) das doppelt pikante Bild einer rachsüchtigen »Schlampe« abgeben (*une salope*, denn ich glaube nicht, daß das Publikum des Élysée-Montmartre dem Littré folgen und das Wort *salope* als maskulin verstehen wird).

Die Physis der Catcher legt also ein elementares Zeichen fest, das im Keim schon den ganzen Kampf enthält. Doch dieser Keim entfaltet sich, denn in jedem Augenblick des Kampfes, in jeder neuen Situation läßt der Körper des Catchers das Publikum das herrliche Vergnügen einer Laune auskosten, die sich ganz natürlich mit einer Geste verbindet. Die verschiedenen Bedeutungsstränge erläutern sich wechselseitig und bilden ein höchst intelligibles Schauspiel. Das Catchen

gleicht diakritischen Schriftzeichen: Außer über die Grundbedeutung seines Körpers verfügt der Catcher über episodische, doch stets passend eingesetzte Erläuterungen, die durch Gesten, Posen und Mimiken fortwährend zur besseren Lesbarkeit des Kampfes beitragen und damit die Bedeutungsintention bis zur äußersten Evidenz treiben. Bald triumphiert der Catcher mit abscheulich verzerrter Visage, während er auf dem guten Sportler kniet; ein andermal wirft er der Menge ein süffisantes Grinsen zu, das baldige Rache ankündigt; dann wieder schlägt er, bewegungsunfähig auf der Matte, mit den Armen heftig auf den Boden, um allen die Unerträglichkeit seiner Lage zu bedeuten; oder er errichtet schließlich ein komplexes Gefüge von Zeichen, die verständlich machen sollen, daß er mit gutem Recht das stets vergnügliche Bild des Nörglers verkörpert, der unermüdlich über seine Unzufriedenheit schwadroniert.

Es handelt sich also um eine wahrhafte Menschliche Komödie, in der die gesellschaftlich nuanciertesten Formen der Leidenschaft (Anmaßung, Beharren auf dem guten Recht, raffinierte Grausamkeit, ein Sinn fürs »Heimzahlen«) auf glückliche Weise stets mit dem Zeichen zusammentreffen, das sie zu bündeln, auszudrücken und triumphal bis in die hintersten Winkel des Saals zu tragen vermag. Es leuchtet ein, daß es auf dieser Ebene nicht mehr darauf ankommt, ob die Leidenschaft echt ist oder nicht. Was das Publikum verlangt, ist das Bild der Leidenschaft, nicht die Leidenschaft selbst. Ein Wahrheitsproblem gibt es beim Catchen sowenig wie beim Theater. Hier wie dort richtet sich die Erwartung auf die nachvollziehbare Gestaltung moralischer, gewöhnlich verborgener Situationen. Dieses Ausstülpen der Innerlichkeit zugunsten äußerer Zeichen, diese Erschöpfung des Inhalts durch die Form ist das eigentliche Prinzip der triumphierenden klassischen Kunst. Das Catchen ist eine unmittelbare Pantomime, tausendmal wirksamer als die Pantomime im