Fotografie als Spur : Meditationen über Trauer und Tod bei Roland Barthes

Autor(en): **Richter, Isabel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **17 (2010)**

Heft 2: **Les intellectuels en Suisse au 20e siècle = Intellektuelle in der Schweiz im 20. Jahrhundert**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-306572

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Fotografie als Spur

Meditationen über Trauer und Tod bei Roland Barthes

Isabel Richter

Die Spur und das Flottieren der Zeichen

Die Figur der Spur hat Konjunktur in den Kulturwissenschaften. Und das schon seit einiger Zeit. Sie scheint zurückzukehren zusammen mit der Frage nach dem Subjekt oder der Neuentdeckung des materiellen Objekts.[1] Das neuzeitliche Subjekt schien lange gänzlich von der Bildfläche verschwunden und war manchmal nur noch als Knotenpunkt im Netz der Beziehungen denkbar. Auch Gegenstände und Dinge waren in der Geschichtswissenschaft lange nicht kulturwürdig und wurden als materielle Ausdrucksformen bestenfalls der «niederen» Volks- oder Populärkultur zugeordnet. Das hat sich geändert. Mit Fragen nach Materialität, Körperlichkeit und Leiblichkeit als bedeutungstragende Aspekte für Analysen von Kultur/en kommt auch die Figur der Spur in den Blick. Denn Spuren entstehen durch Berührung, sie zeigen sich am Material und gehören in die Welt der Dinge. Theoretiker wie der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure oder der Philosoph Ernst Cassirer haben *eine* Leitidee der Moderne nachhaltig geprägt, die mit der Referenzlosigkeit der Zeichen, der Textverfasstheit der Welt und der Vorstellung von Wirklichkeit als Varietät symbolischer Formen verbunden ist. Mit dem Bild des referenzlosen Flottierens der Zeichen wird manchmal die Attraktion erklärt, welche die Figur der Spur in den letzten Jahren ausübte. Denn sie scheint, so Sybille Krämer, der Ariadnefaden zu sein, der aus der reinen Zeichenwelt hinausführt oder uns so überzeugend eine Rettung aus dem Labyrinth der Zeichen zu versprechen scheint.[2]

Dieser Text thematisiert die Figur der Spur an einem konkreten Medium. Im Mittelpunkt steht Roland Barthes' Auseinandersetzung mit analoger (Porträt-) Fotografie, die er in seinem letzten Buch *Die helle Kammer* aus dem Jahr 1980 veröffentlichte.[3] Mit Rekurs auf Nietzsche schreibt Barthes (1915–1980) (Abb. 1) dort über ein Porträt, das für ihn zentral war und seine verstorbene Mutter als Kind in einem Wintergarten zeigt: «Ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern einzig seine Ariadne. Das PHOTO aus dem Wintergarten war meine Ariadne, nicht, weil es mich etwas Geheimes (ein Ungeheuer oder

einen Schatz) entdecken liesse, sondern weil es mir sagen würde, woraus der Faden gesponnen war, der mich zur PHOTOGRAPHIE hinzog.»[4] Sein letztes Buch lässt sich als Meditation über den Tod, als Text über die Trauer um den Tod seiner Mutter und über die eigene Sterblichkeit lesen. Mir geht es im Folgenden darum, in welcher Weise Roland Barthes mit dem Index und der Figur der Spur im Zusammenhang mit der analogen Fotografie arbeitet und wie sich die Bedeutung sowohl der frühen Fotografie als auch der Spur in der Kulturgeschichte von Tod und Trauer kontextualisieren lässt. Nicht zuletzt interessiert mich der sich daraus ergebende Erkenntnisgewinn, das heisst die Frage nach dem, was die Figur der Spur in diesem Kontext zu erklären vermag.

Foto – Index – Spur

Barthes schrieb seinen Text über Fotografie zwischen April und Juni 1979 nieder. Ist die Geschichte der Fotografie heute intensiv erforscht, galt Fotografie Ende der 1970er-Jahre noch als «Stiefkind der Kultur», dem kaum Texte von intellektuellem Rang gewidmet worden seien, wie Roland Barthes in einem Interview betonte.[5] Barthes äussert sich im Text selbst zu seinem methodischen Vorgehen im Umgang mit Fotografie und betont dabei den im Vergleich zu seinen früheren Arbeiten neuen methodischen Akzent. Während er sich bisher in den Fachsprachen der Soziologie, der Semiologie und der Psychoanalyse bewegt habe, mache er sich im Kontext der Fotografie auf die Suche nach einer «neuen Wissenschaft», in der vom einzelnen Gegenstand ausgegangen werde und die eigenen Gefühle Ausgangspunkt der Interpretation würden.[6] In seiner – nach eigenen Aussagen – Phänomenologie der Fotografie beruft er sich nicht auf die Arbeit der Fotografen, deren Erfahrungen er nicht teilt, sondern auf seine eigenen Erfahrungen als Fotografierter und Foto-Betrachter. Zu den methodischen Spezifika gehört auch die Auswahl der Bilder, auf die Barthes sich bezieht. Denn aus dem Spektrum der fotografischen Sujets wählt er ausschliesslich Porträtfotografien aus, die seine «Lust» und «Begierde» geweckt hätten. Zentral für ihn ist dabei die private Fotografie, die «ihre ganze Kraft nur dann besitzt, wenn ein – sei es auch nur virtueller – Liebesbezug zur dargestellten Person bestanden hat. Das spielt sich im Umkreis von Liebe und Tod ab. Es ist sehr romantisch.»[7] Aus diesem Grund deuten manche Interpreten *Die helle Kammer* auch als Barthes' ersten (autobiografischen) Roman.[8] Barthes selbst verspricht sich von der Methode, Porträtfotos zu analysieren, die eine Anziehungskraft auf ihn ausüben, Erkenntnisse für eine Wissenschaft vom Subjekt.[9] Immer wieder hebt er in diesem Zusammenhang die indexikalische Qualität des Entstehungsprozesses der analogen technischen Bilder hervor.

In seiner Zeichentheorie, auf die sich Barthes allerdings nicht explizit bezieht, unterscheidet Charles S. Peirce zwischen dem Index, dem Ikon und dem Symbol. Während das Ikon für eine Repräsentation durch Ähnlichkeit steht und das Symbol für eine Repräsentation durch Konvention, zeichnen sich Indices durch eine Verbindung der physikalischen Kontinuität zum Referenten aus. Viel zitiertes Beispiel für die Gruppe von Zeichen, die als Indices gelten, ist die Rauchfahne, die für ein bestimmtes Feuer steht. Die Asche dieses Feuers ist die Spur. Aber auch Fussspuren im Sand sind nach Peirce Indices.[10] Die Spur zeichnet sich aus durch die Anwesenheit des Abwesenden. Am Beispiel der Fussspuren, die im Sand hinterlassen werden, lässt sich gut veranschaulichen, dass die Spur der Fussabdrücke von der Abwesenheit derjenigen zeugen, die sie hinterlassen haben. Diese Abdrücke als Spuren entstehen durch Berührung und zeigen sich nur in weichem und formbarem Material und sind ausschliesslich durch ein materielles Kontinuum als Spuren lesbar.[11] Aus diesem Grund hat sich immer wieder auch die Frage nach Bedeutung und Begriff des Ursprungs gestellt. Spuren als durch Berührung entstandene Abdrücke lassen «dialektische Bilder» entstehen, denn mit dem Prozess des Abdrucks sind sowohl die Berührung mit dem Ursprung als auch der Verlust des Ursprungs verbunden: Der Fussabdruck im Sand steht sowohl für die Berührung durch den Fuss, der sie hinterlassen hat, als auch für den Verlust der Berührung.[12] So charakterisiert auch Barthes die Fotografie als Spur, indem er zunächst festhält, was die Fotografie endlos reproduziere, habe 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».[13]

Als materielle Spur *re*präsentiert Fotografie nicht, sondern sie präsentiert, und sie zeigt stets die tatsächliche Existenz des Referenten und dessen Einmaligkeit an. Hintergrund dieses Gedankens ist einerseits die spezifische Charakterisierung des Referenten; in der Porträtfotografie also die Person, die das Foto zeigt. Andererseits ist das technisch-chemische Verfahren der analogen Fotografie zentral für den Gedanken, dass eine tatsächliche und einmalige Verbindung zum Porträtierten bestanden hat. Bei der Entstehung einer Daguerreotypie etwa ist der Moment ausschlaggebend, in dem die Silberkristallsalze in der Emulsion durch die vom Objekt in der Aussenwelt ausgesandten oder reflektierten Lichtstrahlen auf eine spezifische Weise angeordnet werden und den fotografischen Träger determinieren. Ausschlaggebend für die Beziehung zwischen Ausgangsobjekten und den Effekten auf dem fotografischen Träger sind also physikalische Gesetze: die Projektion von Lichtstrahlen auf lichtempfindliche Oberflächen. Indexikalische Qualität hat der Prozess der Belichtung, der im 19. Jahrhundert noch mehrere Sekunden dauern konnte. Der Licht-Abdruck,

der hergestellt wird, ist die Spur. Sie entsteht im Moment des Verschwindens, wenn der Prozess der physikalisch-chemischen Kontinuität abgeschlossen ist. Das analoge Foto als Spur verweist auf etwas, das da gewesen ist und bestätigt zugleich, dass dieses Etwas auf immer verloren ist. Das Foto als Spur beglaubigt jedoch, dass die indexikalische Verbindung zum Referenten bestanden hat. Dieser Akt der Beglaubigung kann immer wieder aktualisiert werden. Vor diesem Hintergrund kann Barthes sagen, in jeder analogen Fotografie bleibe der Referent haften.[14]

Das Wintergarten-Bild

Wenn Barthes schreibt, nicht das «Lebendige» der Fotografie stehe für ihn an erster Stelle, sondern «die Gewissheit, dass der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht und nicht durch eine zusätzliche Lichtquelle»,[15] hat er ein ganz besonderes Bild im Auge: das Porträt seiner verstorbenen Mutter, das Ende des 19. Jahrhunderts entstand und im zweiten Teil des Textes *Die helle Kammer* eine zentrale Rolle spielt. Barthes hatte seine Mutter Henriette, mit der er bis auf kurze Unterbrechungen zeit seines Lebens unter einem Dach gelebt hatte, gepflegt, bis sie im Oktober 1977 starb. An einem Novemberabend nach ihrem Tod habe er Fotos geordnet und die Bilder vergeblich befragt. Es gebe jedoch kein «lebendige[s] Wiedererwachen des geliebten Gesichts», so seine Erkenntnis.[16] Trotzdem beharrt Barthes auf dem Referenten und hält an der indexikalischen Qualität des Porträts fest. Die «echte» Verbindung zum Referenten könne weder die Sprache noch die Malerei bieten. Dies ist zwar eine spezifische und eigensinnige Interpretation, die auf Barthes' phänomenologischer Deutung des eigenen Erlebens beruht. Es gibt dafür indes auch andere Beispiele. So wissen wir etwa aus einem Brief Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo, wie wenig ihn das fotografische *carte-de-visite*-Porträt seiner Mutter berührte und seiner Vorstellung eines «wirklichen» Porträts entsprach: "I am working on a portrait of Mother, because the black-and-white photograph annoys me so. […] I always hope that we are still to have a great revolution in portraiture […]. I do not want to have black photographs, but I do want to have a portrait." [17] Van Goghs Porträt seiner Mutter, das im Norton-Simon-Museum in Pasadena, Los Angeles, zu sehen ist, orientiert sich zwar deutlich an der *carte-de-visite*-Aufnahme, stellt seine Mutter jedoch vor einem grünen Hintergrund dar. Es lässt sich nur darüber spekulieren, ob das fotografische Schwarz-Weiss-Porträt für van Gogh nicht intensiv genug gewesen war, um die Gefühle hervorzurufen, die das Porträt seiner Mutter zum Ausdruck bringen sollte.[18]

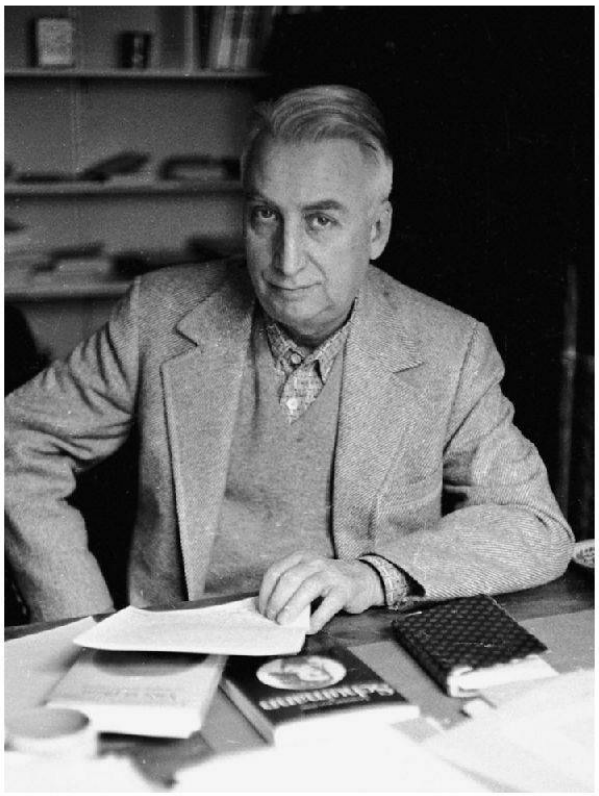

Abb. 1: *Roland Barthes. (Mit freundlicher Genehmigung von Jerry Bauer)*

Auch Barthes befragt die Fotografien seiner Mutter zunächst vergeblich. Kein Bild überzeugt ihn wirklich. Er betrachtet Kleider und erinnert Dinge, die seine Mutter geliebt hat: die elegante Garderobe mit Handschuhen, Hütchen und Federboa, Puderdosen aus Elfenbein, Flakons aus geschliffenen Kristall und die grossen bequemen Handtaschen, die so weit entfernt waren von bürgerlichen Vorstellungen einer weiblichen Handtasche. Barthes «findet» seine Mutter schliesslich in einem Kinderporträt, das seine fünfjährige Mutter zusammen mit ihrem Bruder auf einer Aufnahme aus dem Jahr 1898 zeigt. Sanftmut und Güte sind die Merkmale, die in dieser Aufnahme die «Wahrheit des Gesichts» seiner Mutter prägen: das Porträt zeigt sie zwischen Laubwerk und Palmen in einem Gewächshaus – eben dem Wintergarten –, mit der Klarheit ihres Gesichts, den ungeschickten kindlichen Gesten ihrer Hände und einem Ausdruck, «der sie vom hysterischen kleinen Mädchen, der gezierten Puppe, die die Erwachsene spielt, so klar unterschied, wie Gut und Böse sich unterscheiden».[19] Porträts anderer Mütter um 1900 werden im Text *Die helle Kammer* durchaus ins Blickfeld gerückt, wie das Porträt des Fotografen Félix Nadar von seiner Ehefrau Ernestine Nadar, der Mutter von Paul Nadar (Abb. 2, S. 129). Das Wintergarten-Porträt ist dagegen nicht, wie so viele andere Fotografien, die Barthes berührt haben, abgedruckt. Denn das einzigartige Wesen seiner Mutter, das in dieser Aufnahme zum Ausdruck zu kommen scheint, existiert ausschliesslich für ihn. Für alle anderen Betrachter wäre es ein bedeutungsloses Porträt aus dem späten 19. Jahrhundert. Barthes geht

es nicht um das Potenzial der Fotografie, sich Vergangenheit «ins Gedächtnis zu rufen». Sein Thema ist die Aktualisierung der Vergangenheit durch Beglaubigung. Denn von einem «realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin».[20]

Im Unterschied zu Spuren, die durch mechanischen Abdruck entstehen wie Fussabdrücke im Sand oder das Profil, das Autoreifen in feuchter Erde hinterlassen, handelt es sich bei der Fotografie um eine Spur, die ausschliesslich luminös wirken kann. Es geht um den Abdruck durch die Lichtgestalt des Referenten. Die indexikalische Wirkung des Lichts auf Materie beglaubigt die Wahrheit und das Wesen des Porträts. Aus diesem Grund ist auch das Silber als Substanz, in der das Licht seine Spur findet, so wesentlich. Im alchemistischen Denken galt Silber als lebendig und als das Leben selbst. Daher wundert es nicht, wenn auch Barthes explizit darauf Bezug nimmt, die Materialität der Spur hervorhebt und Silber als Stoff mit Unsterblichkeit und Auferstehung assoziiert. Der Körper der toten Mutter wird durch die «Vermittlung eines kostbaren Metalls, des Silbers, (Denkmal und verschwenderische Fülle) unsterblich».[21] Daher hat die Fotografie den Referenten nicht nur immer im Gefolge, sondern durch die (Licht-)Spur der Fotografie kommt die «Emanation des Referenten» in den Blick.[22] Fotografie hat für Barthes somit immer «etwas mit Auferstehung zu tun», aber wie so oft in der Deutungsgeschichte der Auferstehung stellt sich auch hier die Frage, wer oder was genau aufersteht und unsterblich ist. Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass es weder um Auferstehung als kulturelle Phantasie noch um das Wiedererkennen durch Erinnerung oder gar eine leibliche Auferstehung geht. Zeichentheoretisch gesehen ist der mimetische Abbildungseffekt in der Porträtfotografie, also der allgemeine Effekt der Ähnlichkeit in einer Fotografie, zweitrangig. Denn unsterblich ist nicht ein Bild äusserlicher Ähnlichkeit, sondern das «Wesen» der Mutter.

Das Medium als Mutter

Im Kontext der Fotografie als Spur führt Barthes die analoge Fotografie als weibliches Medium ein, genauer gesagt, hebt er Parallelen zwischen der fotografischen Medialität und Mütterlichkeit hervor. «Die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind», hält Barthes über die Art der indexikalischen Verbindung mit dem Referenten fest.[23] Das körperliche Medium und die geteilte Haut erinnern an die Bedeutung der Körperoberfläche für die Identitätsentwicklung in der frühkindlichen Entwicklung.

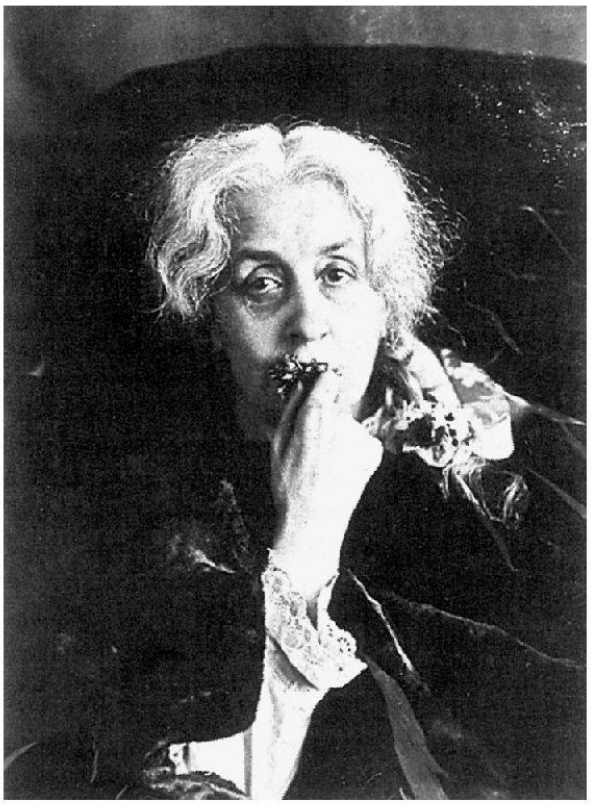

Abb. 2: *Ernestine Nadar um 1900. (Mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France)*

Lange war der Prozess, das Wesentliche zu erkennen, mit Vorstellungen verbunden, Schalen zu zertrümmern, um zum eigentlichen Kern vordringen zu können, wie der Psychoanalytiker Didier Anzieu schreibt. Erst im 20. Jahrhundert entwickeln sich Vorstellungen, in denen die Haut als Körperoberfläche am Anfang des Lebens für die ersten Ich-Kerne und spätere Ich-Konstituierung ausschlaggebend ist. Das Zentrum wird nun an der Oberfläche und der Peripherie verortet. Die ausschlaggebende Rolle des Körpers für die Individuation ist zwar keine neue Idee. Bei der Körperoberfläche als Ort der Ich-Werdung des Menschen handelt es sich allerdings um eine spezifische Deutung aus dem 20. Jahrhundert.[24] Die geteilte Haut als Verbindung, aber auch als Bild einer gemeinsamen Oberfläche zwischen Welt und Selbst beziehungsweise zwischen Referenten und BetrachterIn lassen keinen Zweifel daran, dass in Barthes' Interpretation das Medium Fotografie nicht nur das Wesen der Porträtierten erfassen kann, sondern immer auch die Frage nach der Identität der BetrachterInnen berührt. Die Art der Verbindung zwischen Referenten und BetrachterIn veranschaulicht Barthes durch das ambivalente Bild der Nabelschnur, die nicht nur für eine existenzielle Verbindung (zur Mutter), sondern als Geburtsmetapher auch für Trennung und Neubeginn steht.

In der Verbindung zum Referenten liegt also die Einzigartigkeit der analogen Fotografie. Fotografie als Spur beglaubigt die Präsenz des Referenten als etwas Vergangenes. Dieses Da-gewesen-Sein des Referenten ist so unwiderlegbar, wie

vielleicht nur der Körper der Mutter, von dem Barthes mit Freud schreibt, «es gebe keinen anderen Ort, von dem sich mit ebenso grosser Gewissheit sagen liesse, man sei schon dort gewesen».[25] Für die Entstehung von gemalten Bildern sind keine Referenten notwendig. Andere technische Bildmedien wie drucktechnische Reproduktionen oder digitale Bilder ähneln der Fotografie zwar durch ihre Ikonizität. Dennoch entsteht bei diesen technischen Bildmedien im Unterschied zur analogen Fotografie keine Spur, sondern nur das Abbild einer Spur beziehungsweise die Illusion einer Spur in der Simulation.[26] In der analogen Fotografie ist das jeweilige Talent des Fotografen zwar nicht bedeutungslos. Nicht dessen Blick, technische Kenntnisse und professionelles Wissen stehen in *Die helle Kammer* im Vordergrund, sondern das mediale Potenzial der analogen Fotografie an sich. Das Potenzial dieser Bilder liegt in der ganz grundsätzlichen Fähigkeit des Mediums Fotografie, «Leben zu stiften», und dies wird ermöglicht durch die «feine Nabelschnur», durch welche die Porträtierten und die Betrachtenden verbunden sind. Nicht der Fotoapparat wird zur Mutter-Maschine, sondern die Entwicklung und Entstehung eines Lichtbildes gleicht einer Geburt. Die Fotografie als Spur berührt daher auch die weibliche Seite des Betrachters, der an der «Geburtsarbeit» der Bilder aktiv beteiligt ist. Sie erblicken durch ihn das Licht der Welt. Barthes erlebt sie «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›?»[27]

Fotografie in der Kulturgeschichte von Trauer und Tod

Die Medialität der analogen Fotografie zeigt Weiblichkeit und Mütterlichkeit als schöpferisch, kreativ und zugleich als todbringend und destruktiv und hebt auf diese Weise auch die Affinität der Fotografie zum Tod hervor. Denn der Augenblick, in dem ein Selbstporträt entsteht, ist auch der Moment, «in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt. Ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes».[28] Barthes assoziiert das «Auftreten meiner selbst als eines anderen» mit der Erscheinung des Doppelgängers und damit wohl mit auch dessen Deutungsgeschichte als Figur des Unheimlichen und Figur des Todes.[29] Das Erleben als Subjekt, das sich Objekt werden fühlt, erinnert auch an die anwesende Abwesenheit der Leiche: ein vertrauter Körper, den man erkennt und der im selben Augenblick fremd und nicht mehr präsent ist. Daher wundert es nicht, dass Roland Barthes vor allem die Nähe unterstreicht zwischen Totenkult und Fotografie, die er weniger über die Malerei als über das Theater mit der Kunst verbunden sieht. Denn aus der Camera obscura habe sich sowohl das Diorama,

Abb. 3: *Sechs No-Masken, Japan, Edo-Epoche (1615–1868). (Mit freundlicher Genehmigung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe)*

eine von Louis Jacques Mandé Daguerre erfundene halbdurchsichtige Schaubühne, als auch die Fotografie und die perspektivische Malerei entwickelt, die alle auch Künste der Bühne sind. Eine deutliche Nähe zwischen Theater und Totenkult ist auch durch die ersten Schauspieler gegeben, welche die Rolle von Toten spielten. Sich zu schminken bedeutete seinen Körper zugleich als lebend und tot zu markieren. Barthes verweist in diesem Zusammenhang auf die Schminke aus Reispaste im indischen Katha Kali, auf die Maske im japanischen No und auf die weiss bemalten Oberkörper im totemistischen Theater (Abb. 3).[30] Er versteht Fotografie selbst nicht nur als eine Art urtümliches Theater. Sie produziert auch das Paradoxon eines «lebenden Bildes», das wie

in der Theatermaske die reglosen und geschminkten porträtierten Körper als zugleich lebendig und tot kennzeichnet.

Als neues Medium der Trauer und Erinnerung, als neues technisches Memento mori entwickelte sich die Fotografie im Lauf des 19. Jahrhunderts. Dafür sprechen nicht nur die zahlreichen Familienporträts wie Leichenbett- und Totenbilder, die zentrale Sujets der frühen Fotografie sind. Fotografie als «Inventar der Sterblichkeit»[31] führt mit jeder Aufnahme die menschliche Vergänglichkeit vor Augen. Auch Barthes kommt beim Klicken des Auslösers der «Klang der Zeit» in den Sinn, wie das Ticken der Uhren und der lebendige Klang des Holzes, die im fotografischen Apparat noch nachhallen. Bei jedem Auslösen und in jedem Bild ist daher der eigene Tod enthalten, indem man im Porträt ganz und gar zum Bild erstarrt, zum Objekt und auch in die Gewalt des Blicks der BetrachterInnen gerät.[32] Barthes stellt eine enge Verbindung zwischen der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzenden «Krise des Todes» und den neuen fotografischen Bildern her und vermutet einen Bedeutungsverlust der Riten und eine schwächer werdende Verortung des Todes in der religiösen Sphäre.[33]

Mit der Fotografie als neuem Medium der Trauer und Erinnerung gehen die traditionellen christlichen Sterbe- und Trauerriten zwar nicht verloren. Deutlich säkularere Trauerformen und Praktiken der Erinnerung an die Toten entwickeln sich im Lauf des 19. Jahrhunderts als Ergänzungen, Zusätze und Alternativen zu den religiösen Riten. Zu denken wäre dabei etwa an die Renaissance der Totenmasken, die fotografischen Leichenporträts oder den seit dem späten 18. Jahrhundert weit verbreiteten, auf dem Körper oder der Kleidung getragenen Trauerschmuck aus menschlichem Haar.[34] Totenmasken als Abdrücke und der Haarschmuck als haptisch wahrnehmbare Körperspuren korrespondieren mit Barthes' Interpretation der analogen Fotografie als Spur. Denn sie alle gehören in den Bereich von Trauer und Tod, in dem der Abdruck, die Berührung und die Spur im 19. Jahrhundert wesentlich werden. Sie zählen zu den dialektischen Phänomenen, von denen Georges Didi-Huberman schreibt, dass sie zugleich die Berührung mit dem Ursprung und den Verlust des Ursprungs zum Ausdruck bringen.[35]

Vorstellungen vom Himmel und dem christlichen Jenseits als Ort der Toten und ihrer unsterblichen Seelen verschwinden zwar nicht von der kulturellen Bildfläche. Doch an der Vorstellung der Fotografie als Spur lässt sich auch zeigen, dass neue Phantasmen der Unsterblichkeit entstehen. Barthes leugnet nicht, dass Fotografien konstruierte Inszenierungen sind und Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern. Doch aus seiner phänomenologischen Perspektive hat das Bestätigungsvermögen der Fotografie Vorrang vor der Decodierung. Im Zentrum steht der nur «flüchtige Augenblick», seine Mutter in der Fotografie «wiederzufinden», «ohne diese Auferstehung jemals lange festhalten zu können».[36]

Was bedeutet das für den Prozess der Trauerarbeit, also der Reaktion auf den Verlust einer wesentlichen Bezugsperson? Geht es hier um andere Formen der Unsterblichkeit, eine flüchtige Auferstehung des geliebten Körpers im lebendigen Metall des Silbers? Trotz der Flüchtigkeit dieses Augenblicks unterstreicht die Figur der Spur die Vorstellung, dass im kurzen Moment des reinen Indexes die Verbindung zu den Toten immer wieder hergestellt werden kann. Die geliebten Toten können dann beim Anblick eines Fotos nie ganz verschwinden, aber sie können auch jederzeit wiederkehren. Ob Barthes' Trauerprozess im Medium der Fotografie gelingen kann, ist häufig angezweifelt worden. Im Kontext der Kulturgeschichte von Trauer und Tod scheint er auch ein Phantasma der Unsterblichkeit anzusprechen, welches das 20. Jahrhundert nachhaltig geprägt hat: die Toten, deren Platz in einem christlichen Jenseits nicht mehr gewiss ist, leben in unserer Erinnerung *in uns* weiter – ein Phänomen, das der Kulturwissenschaftler Thomas Macho auch als moderne Form der Besessenheit interpretiert hat.[37] Durch ihr Bestätigungsvermögen wird die Fotografie für Barthes letztlich zu einem «bizarren *Medium,* zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebenen der Zeit: eine gemässigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite ‹das ist nicht da›, auf der anderen Seite ‹aber das ist sehr wohl da gewesen›): ein verrücktes, ein vom Wirklichen *abgeriebenes* Bild».[38]

Fazit: Spurensuche und Grenzgänge

Von Reflexionen über Fotografie als Spur können KulturhistorikerInnen in mehrfacher Hinsicht profitieren. Sie liefern Hinweise auf die Bedeutung der Fotografie für eine Kulturgeschichte von Tod und Trauer. Sie richten die Aufmerksamkeit auf die Frage des sozialen Gebrauchs fotografischer Bilder und damit auf den Zusammenhang von Medialität und Historizität. Sie heben die Bedeutung von Fetischismus in der Zeitgeschichte hervor. Und nicht zuletzt können sie KulturhistorikerInnen für den Umgang mit Fotografien sensibilisieren. Denn insbesondere beim Konzept der Spur zeigt sich, dass bei Fotointerpretationen nicht notwendigerweise der mimetische Abbildungseffekt ausschlaggebend ist für den Wert von Fotografien als kulturhistorischen Quellen. Barthes' Auseinandersetzung mit Fotografie als Spur gehört in der Geschichte der Fotografie zu den Interpretationen, die wie Susan Sontags oder André Bazins Analysen den indexikalischen Charakter des Mediums hervorheben.[39] Mit der fotografischen Spur wird nicht nur die Welt der Dinge aufgewertet. Die Reflexion über diese Variante von Spuren unterstreicht auch die Relevanz von Materialität und Körperlichkeit für die Analyse von Kultur/en. Dabei wird zugleich ein weiteres

Merkmal der Spur sichtbar, nämlich die Beobachter- und Handlungsabhängigkeit der Spur.[40] Spuren sind nicht einfach da, sondern müssen gefunden, gelesen und gedeutet werden.

Viele Analysen zur Kulturgeschichte des Todes gehen davon aus, dass Religion in Westeuropa seit dem 19. Jahrhundert zwar ihr Deutungsmonopol im Umgang mit Trauer und Tod nicht verliert. Aber der Glaube an den Himmel als Ort der unsterblichen christlichen Seelen wird brüchig, das Jenseits als Ort der Toten scheint nicht mehr gewiss. Roland Barthes stellt die Fotografie als Spur in den Kontext von Trauer und Tod und begibt sich damit auf die Suche nach dem Ort der Toten. Im Wintergarten-Porträt, das seine verstorbene Mutter als Kind zeigt, veranschaulicht er nicht nur seine Deutung von Fotografie als Emanation des Referenten. Die Erinnerung an den indexikalischen Prozess der Bildproduktion verbindet die Porträtierten und die BetrachterInnen sowie die Toten und Lebenden – wenn auch nur für einen flüchtigen Augenblick – immer aufs Neue. Lichtmetaphern sind in seinem Text so auffallend verbreitet, dass man von einem regelrechten Licht-Fetischismus sprechen könnte. Der Gebrauch von Fotografien als fetischisierten Relikten legt nahe, Fetische als Erinnerungsobjekte auch in den europäischen Kulturen des 20. Jahrhunderts intensiver in den Blick zu nehmen.[41] Darüber hinaus scheint mir noch ein weiterer Gesichtspunkt sowohl für die kulturhistorische Interpretation von fotografischen Bildern als auch für die europäische Kulturgeschichte des Todes wesentlich zu sein. Barthes präsentiert in *Die helle Kammer* einen Sinnbildungsprozess, der phänomenologisch das eigene Erleben in den Mittelpunkt stellt. Dort lässt sich erkennen, dass sich die Semantik der Spur nur innerhalb der Logik der Narration entfaltet. Zugleich wird an der Auseinandersetzung mit der Figur der Spur sichtbar, dass Erfahrung als Sinnbildungsprozess auf der Grundlage subjektiver Erlebnisse immer mehr ist als ein Text. Denn die Spur ist nicht nur eine dialektische Figur, welche die anwesende Abwesenheit, Ursprung und Verlust des Ursprungs, Identität und Nicht-Identität zum Ausdruck bringt. Barthes nähert sich der Figur der Spur über das Thema von Trauer und Sterblichkeit und führt die Spur auch als eine an Grenzen angesiedelte Figur ein. Sein Erleben als Fotografierter, weder Subjekt noch Objekt zu sein als vielmehr Subjekt, das sich Objekt werden fühlt, lässt ihn im Kleinen das Ereignis des Todes erfahren. Barthes schreibt hier über die eigene Sterblichkeit und über die indexikalische Erfassung des Referenten als Lichtabdruck des Körpers. Der Tod wird hier nicht durch das Bild eines Tors oder Übergangs vom Leben zum Tod beschrieben, sondern als jener Prozess, in dessen Verlauf man sich in sein eigenes Bild verwandelt.

Anmerkungen

1 Vgl. Reinhard Sieder, *Die Rückkehr des Subjekts in den Kulturwissenschaften,* Wien 2004. Zur Einführung in Perspektiven der materiellen Kultur der letzten 20 Jahre: Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung,* Berlin 2005; Victor Buchli (Hg.), *Material Culture. Critical Concepts in the Social Sciences,* London 2004; Karl Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte,* Darmstadt 2003; Tilmann Habermas. *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung,* Frankfurt a. M. 1999. Einführend in die Interdisziplinarität des Forschungsfelds: Arthur Asa Berger, *Reading Matter. Multidisciplinary Perspectives on Material Culture,* New Brunswick 1992.
2 Vgl. Sybille Krämer, «Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme», in Dies., Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst,* Frankfurt a. M. 2007, 11–33, bes. 12–13. Zu Saussures Zeichentheorie, Cassirers Philosophie der symbolischen Formen und dem Begriff der Spur: Ludwig Jäger, «Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität», in Georg Stanitzek, Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation,* Köln 2001, 17–31, bes. 18.
3 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris 1980. Ich zitiere im Folgenden aus der deutschen Übersetzung Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie,* übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989.
4 Barthes (wie Anm. 3), 83.
5 Vgl. Roland Barthes, «Über die Fotografie», in Ders., *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980,* Frankfurt a. M. 2002, 383. Das Gespräch mit Roland Barthes führte Angelo Schwarz 1977, und es wurde 1979 von Guy Mandery fortgesetzt.
6 Barthes (wie Anm. 3), 16.
7 Barthes (wie Anm. 5), 388.
8 Vgl. Ronald Berg, *Die Ikonen des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes,* München 2001, 226.
9 Vgl. Barthes (wie Anm. 3), 26.
10 Vgl. Helmut Pape, «Fussabdrücke und Eigennamen. Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen», in Krämer et al. (wie Anm. 2), 37–54, bes. 41.
11 Vgl. Krämer (wie Anm. 2), 15. Zur Bedeutung von Berührung und Materialität auch: Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks,* Köln 1999, 75.
12 Zum Abdruck als dialektischem Bild: Didi-Huberman (wie Anm. 11), 10.
13 Barthes (wie Anm. 3) 12.
14 Vgl. Barthes (wie Anm. 3), 14, 86.
15 Ebd., 92.
16 Vgl. ebd., 73.
17 Brief 548/437 von Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, 9. Oktober 1888 zit. in: Geoffrey Batchen, *Forget me not. Photography & Remembrance,* New York 2004, 6.
18 Batchen (wie Anm. 17), 6.
19 Barthes (wie Anm. 3), 78.
20 Ebd., 91.
21 Ebd.
22 Ebd., 90.
23 Ebd., 91.
24 Vgl. Didier Anzieu, *Das Haut-Ich,* Frankfurt a. M. 1996, 20–21. Zum Thema Haut als symbolischer Oberfläche zwischen Selbst und Welt: Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse,* Reinbek 1999.
25 Barthes (wie Anm. 3), 50.
26 Vgl.: ebd., 87; Berg (wie Anm. 8), 266.

27 Barthes (wie Anm. 3), 19. Vgl. mit durchaus unterschiedlichen Akzenten zum Thema Fotografie und Weiblichkeit/Mütterlichkeit: Ruby C. Tapia, «Suturing the Mother: Race, Death, and the Maternal in Barthes' Camera Lucida», *English Language Notes* 44/2 (2006), 203–208; Elissa Marder, «Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction», *L'esprit créateur* 40/1 (2000), 25–35.
28 Barthes (wie Anm. 3), 22.
29 Ebd., 21.
30 Vgl. ebd., 40 f.
31 Susan Sontag, *On photography,* New York 1977, 70.
32 Vgl. Barthes (wie Anm. 3), 23–24.
33 Vgl. ebd., 102.
34 Vgl.: Isabel Richter, «Totenmasken im 19. Jahrhundert. Rationalisierungen des Gefühls zwischen Trauerkultur, Wissenschaft und Sammelleidenschaft», in Uffa Jensen, Daniel Morat (Hg.), *Rationalisierungen des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880–1930,* Paderborn 2008, 63–77; Dies., «Trauer verkörpern. Schmuck aus Haaren in der bürgerlichen Trauerkultur im 18. und 19. Jahrhundert», in Christian Janecke (Hg.), *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung,* Köln 2004, 157–175.
35 Vgl. Didi-Huberman (wie Anm. 11), 10, 75. Zur anwesenden Abwesenheit auch: Barthes (wie Anm. 3) 126.
36 Barthes (wie Anm. 3), 74.
37 Vgl. Thomas Macho, «Tod», in Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie,* Weinheim 1997, 939–954, bes. 952. Zum Trauerprozess bei Roland Barthes: Kathleen Woodward, «Freud and Barthes: Theorizing Mourning, Sustaining Grief», *Discourse* 13 (1990/91), 93–110.
38 Barthes (wie Anm. 3), 126.
39 Vgl.: Sontag (wie Anm. 31); André Bazin, «Ontologie des fotografischen Bildes [1945]», in Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie,* Bd. 3, München 2006, 59–64.
40 Vgl. Krämer (wie Anm. 2), 16.
41 Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur, Eine andere Theorie der Moderne,* Reinbek bei Hamburg, 2006, 18 ff.