

NINA EHEIM
(Freiburg)

**Die Helle Kammer im Spiegel des Anderen.
Schnittstellen der Theorien Roland Barthes' und Jacques Lacans**

In jenen kurzen Augenblicken, da ich umsonst spreche, ist es so, als stürbe ich. Denn das geliebte Wesen wird zur bleiernen Gestalt, zur Traumfigur, die nicht spricht und Stummheit im Traum ist der Tod. Anders ausgedrückt: die belohnende, die gute Mutter zeigt mir selbst den Spiegel, das Bild und sagt: „Das bist du.“ Die stumme Mutter aber sagt mir nicht, was ich bin: ich spüre keinen festen Boden mehr, ich treibe ohne Existenz schmerzlich umher.¹

In seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* beleuchtet Roland Barthes das Phänomen der Liebe aus unterschiedlichsten Blickwinkeln. Welche Stellung nimmt die geliebte Person im Kontext des Subjekts ein? Verbirgt sich hinter diesem Gefühl nicht auch die Sehnsucht, sich selbst zu finden und im ‚Spiegel‘ des Anderen zu erkennen? Nicht zufällig erinnert dieses Eingangszitat an Jacques Lacans „Spiegelstadium“², den Zeitpunkt, zu dem sich im Kindesalter u.a. Spiegel, Bild (Imaginäres) und Sprache (symbolische Ordnung) als die wichtigsten Bereiche im Kontext der Subjektconstitution offenbaren. Über sie ist das Subjekt mit der Welt und seinen „Ich-Idealen“³ verbunden. Doch bleiben sowohl

- ¹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Aus dem Frz. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt/M. 1988, S. 205.
- ² Vgl.: Jacques Lacan: *Das Seminar*, Buch I (1953-1954). *Freuds technische Schriften*. Hg. von Norbert Haas. Aus dem Frz. von Werner Hamacher. Olten 1978, S. 178f.
- ³ Im Folgenden beziehe ich mich auf die lacanianische Verwendung der Begriffe „Ich-Ideal“ und „Ideal-Ich“, mit der er sich vom gängigen Freud'schen Begriff unterscheidet. Vgl. ebd., S. 173ff.

Sprache als auch Bild immer nur Vermittlungsinstanzen, die dem Ich [je] gleichermaßen vor Augen führen, dass das begehrte Objekt stets unerreichbar bleiben wird. Dem literarischen Text als einem offenen Netzwerk, basierend auf Differenzen, Leerstellen und Querverweisen, kommt die Aufgabe zu, auf das nicht Darstellbare (Ich bzw. *moi*) durch die Darstellung seiner eigenen Abwesenheit zu verweisen.⁴ Und „[v]ielleicht ist der Mensch nur ein besonders ausgeklügelter Knoten in der allgemeinen, das Universum konstituierenden Interaktion der Strahlungen.“⁵ Diese Strahlungen, die dem Subjekt nicht nur immer wieder seine eigene Spaltung bewusst machen, sondern diese auch stets aufs Neue überwinden lassen können, finden bei Roland Barthes ihre intensivste Entäußerung sowohl im literarischen Text als auch in der Fotografie. Denn manchmal kann es geschehen, dass der Betrachter mit einem Mal getroffen wird, wie von einem „dahintreibenden Blitz“, der ihn innehalten lässt und berührt, sodass um ihn herum alles stillzustehen scheint. Dies ist der Moment, in dem sich Lacans Subjekt im Raum des Traums, seines Unbewussten, befindet.

Ziel dieses Aufsatzes ist es zu zeigen, inwiefern Lacans Vorstellung vom gespaltenen Subjekt als Ausgangspunkt verschiedener Theorien Roland Barthes fungiert und dabei die Bereiche Sprache, Literatur und Fotografie miteinander verknüpft.

Theoretische Grundlagen zur Vorstellung des Subjekts als Gespaltenes

[I]ch wünschte, daß mein Bild – wandelbar, schlingernnd zwischen tausend je nach Situation oder Alter changierenden Photos – stets mit meinem [...] „Ich“ übereinstimmte; doch vom Gegenteil muss die Rede sein: Mein „Ich“ ist's, das nie mit seinem Bild übereinstimmt; denn schwer,

⁴ Vgl. Jean-Francois Lyotard: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Dorothea Schmidt. Wien 1987, S. 29f.: Hier beschreibt Lyotard seine Anforderung an die Literatur der Postmoderne, die auf seinem Diktum des Undarstellbaren fußt und auf einer Umdeutung von Kants Begriff des Erhabenen basiert.

⁵ Ebd., S. 37.

unbeweglich, eigensinnig ist schließlich das Bild [...]; leicht, vielteilig, auseinanderstrebend ist mein „Ich“, [...]. (HK 20)⁶

In *Die Helle Kammer* beschreibt Roland Barthes den Moment des Fotografiert-Werdens als ein kleines Ereignis des Todes (vgl. HK 23). Sobald der Mensch sich selbst auf einer Fotografie erblickt, ist er mit einem Zeitpunkt konfrontiert, der nicht nur uneinholbar vergangen ist, er nimmt sich auf dem Papier zudem als einen Anderen war, eine Person, von der er zwar weiß, dass es sich dabei theoretisch um ihn handelt, die seinem eigenen Ich dennoch äußerlich ist. Dieses Wissen stürzt das Subjekt in eine Krise. Ist die abgebildete Person tatsächlich noch identisch mit dem Ich? Oder ist sie vielmehr Objekt geworden, toter Teil des Ich, *Anderer*? Eine Antwort auf die Frage, warum das „auseinanderstrebende Ich“ nie wirklich mit seinem „unbeweglichen Bild“ übereinstimmen kann, liefert der Ansatz des Psychoanalytikers Jacques Lacan

Die Ausbildung des Subjekts beginnt im frühen Kindesalter. Lacan spricht in diesem Zusammenhang vom sogenannten „Spiegelstadium“.⁷ Dabei handelt es sich um die Phase, die den sekundären Narzissmus einleitet. In dem Moment, in dem das Kind sich selbst im Spiegel erblickt, nimmt es sich zum ersten Mal in seiner Ganzheit wahr. Lacan bezeichnet dies als die Ebene des Imaginären, auf der es zur Ausbildung eines „Ideal-Ichs“⁸ kommt. Der Blick in den Spiegel ist notwendig, um eine *objektive* Selbstwahrnehmung herzustellen, eine Art alles strukturierenden Rahmen. Andererseits beginnt mit dem Erblicken des Spiegelbildes aber auch die Knechtschaft des Ich. Es drängt sich ihm eine scheinbare Ganzheit auf, die das Subjekt dominiert, aber aufgrund seiner Abbildung im Spiegelbild auch zu etwas unerreichbar Fremdem wird. An dieser Stelle führt Lacan das Modell des Hohlspiegels ein.⁹ Mit diesem Modell soll gezeigt werden, dass der Blick auf das eigene Ich immer schon von einem nicht unmittelbar im Spiegelbild erkennbaren Anderen mitbestimmt wird. Es soll demonstrieren, dass es zur Ausbil-

⁶ HK: Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie. Aus dem Frz. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1989, S. 20.

⁷ Vgl. Lacan (1953-1954), S. 179ff.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Ebd., S. 179.

derung eines Ideal-Ichs nur deshalb kommt, weil das Kind stets mit einer alles strukturierenden „symbolischen Ordnung“ verbunden ist, in die es als Erstes von den Eltern geführt wird. Die Matrix der Vollkommenheit schreibt sich demnach immer über die symbolische Ordnung ein. Ein Kind freut sich nur über sein Spiegelbild, da es mit diesem vordergründig positive Eigenschaften verbindet, die, extern durch nahestehende Personen vermittelt, seine Selbstwahrnehmung entscheidend determinieren.

Das „Ideal-Ich“ des Kindes ist somit immer auch fremdstrukturiert, insofern als sich das Kind immer im Spannungsfeld der symbolischen Ordnung befindet. Als das Symbolische par excellence kann die Sprache bezeichnet werden, zu der auch Mimik, Gestik und überhaupt alles Zeichenhafte gehören. Das Subjekt konstituiert sich folglich zunächst auf der Ebene des Imaginären, wenn es sich selbst erkennt. Das Symbolische verbindet das Subjekt mit der Welt und verschafft ihm das Wissen um seine eigene Existenz. Während das Kind in einem primären Narzissmus noch nach der Vereinigung mit seinem spiegelbildlichen „moi“ strebt, so tritt später der Andere an die Stelle dieses Ich-Ideals. Man strebt nach seinem Ideal durch das Begehren nach der Begierde Anderer. Der externe Andere ist eine unsichtbare Macht, die sich dem Ideal-Ich anpassen muss. „[S]ie wird zum Ich-Ideal; [eine Instanz, die dem Subjekt nicht nur äußerlich ist; Anm. d. Verf.], es sucht ihr zu entsprechen, identifiziert sich mit ihren Ansprüchen und ‚narzißiert‘ sie auf diese Art.“¹⁰

Nun gibt es aber bestimmte Bereiche des Subjekts, die zu diesem System keinen Zugang erhalten, die aber dennoch nicht verdrängt werden können. In Interaktion mit dem Anderen wird das Subjekt zwar zum Subjekt, ist aber immer auch Opfer einer Selektion, aus der ein nicht zu erfüllender Mangel entsteht. „Wenn das Subjekt seine Geschichte erzählt, tritt latent in Aktion, was diese Syntax regiert und sie dann von mal zu mal mehr einengt. Aber in Bezug worauf? – in Bezug auf jenen Kern, nach einem Ausdruck Freuds, der bereits in den ersten

¹⁰ Widmer (2001), S. 23.

Beschreibungen des psychischen Widerstands auftaucht. [...] Der Kern ist als ein Reales zu bezeichnen [...].“¹¹

Den mit Abstand mysteriösesten und abstraktesten Teil des menschlichen Seins bildet laut Lacan das *Reale*. Wie bereits angedeutet, stellt die symbolische Ordnung ein Instrument dar, welches das Subjekt mit externen Objekten verbindet, die wiederum ein „Ich-Ideal“ bilden. Wo man aber an die Grenzen des symbolischen Bereichs stößt, eröffnet sich eine neue Dimension. „Die Sprache verleiht uns einerseits Bedeutung, macht uns zum Teil der symbolischen Ordnung, verweist aber immer auch schon auf das Unsagbare. Im Mitgeteilten ist das Unsagbare auch immer schon mitgeteilt. Dieser leere Raum ist das ‚Höchste Gut‘, das Unheimliche, das Ganze; die äußere Lust wie der Schmerz.“¹²

In einem weiteren Zitat wird das Reale wie folgt beschrieben: „In ihm fallen Innen und Außen, Phantasie und Realität, Ich und Anderer zusammen. [...] Es inkarniert sich in den nächtlichen Träumen und in Grenzsituationen des Daseins [...]“.¹³ Mit dem Realen ist eine Welt gemeint, die weder wirklich vorstellbar noch zu artikulieren ist – ein leerer Raum, der sich aus nicht erfülltem Begehren zusammensetzt.

[Das Reale] steht für die Unangemessenheit des Symbolischen an sich selbst, für das, was immer übrig bleibt. Manchmal spricht Lacan den Körper als das Reale an, manchmal das Genießen, das Ereignis, das Subjekt oder den Akt. Das Reale steht für den nicht-subjektivierten Aspekt des Subjekts, für dasjenige an ihm, das sich nicht den symbolischen Ordnungen unterwirft.¹⁴

Wie ist es nun möglich, diesen leeren Raum, der abseits aller regulierenden Strukturen anzusiedeln ist, erfahrbar zu machen? Kann dies überhaupt gelingen? Schließlich liegt er doch abseits der symbolischen Ordnung in der bloßen Negativität, abseits jedweder körperlichen oder

¹¹ Jacques Lacan: Das Seminar, Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Hg. von Norbert Haas. Olten 1978, S. 74.

¹² Ebd., S. 17.

¹³ Pagel (1991), S. 59.

¹⁴ Andreas und Mechthild Hetzel: Slavoj Žižek: Die störende Wiederkehr des kulturell Verdrängten. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden 2006, S. 241.

geistigen Schranken, dass er zwangsweise in den Tod münden würde. In jedem Fall ist dieser Bereich in Form eines Wunsches vorhanden – der Wunsch, die Spaltung zu überwinden und eins zu sein.

Hauptaspekte der Text- und Fototheorie Roland Barthes'

Sowohl Lacan als auch Barthes verknüpfen in ihren Arbeiten die Ergebnisse der strukturalen Linguistik (Saussure, Jakobson) und Anthropologie (Lévi-Strauss) mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Die Sprache an sich konstituiert sich durch bestimmte Zeichen, die in differentieller Beziehung zueinander stehen. Das einzelne Zeichen besteht aus Signifikant und Signifikat.¹⁵ Da die Sprache als System ein künstliches Konstrukt ist, das nicht von einer ihr vorgeordneten Wirklichkeit ausgeht, unterliegt sie hinsichtlich des Subjekts und seiner Gefühlswelt einem Mangel. Während der Mensch spricht oder schreibt, produziert er Ketten von Signifikanten, die sich auf einen bestimmten Sinn hin ausrichten sollen. Dabei kann er jedoch nur aus einem gegebenen Repertoire von Signifikanten auswählen – ein Akt, der beim Sprechen mehr oder weniger *unbewusst* erfolgt. Die beim Sprechen und Schreiben wirkenden Mechanismen dieser Signifikantenketten äußern sich demnach als ein Zusammenspiel von syntagmatischer Kontextbildung (Kombination) und paradigmatischer Verdichtung.¹⁶ Da die Sprache laut Jakobson metonymisch strukturiert ist und der einzelne ausgewählte Signifikant metaphorisch auf ein weites Begriffsfeld anderer, implizit in der Aussage enthaltener, aber nicht direkt geäußerter Signifikanten verweist, schwingt bei jeder Aussage immer auch das mit, was nicht gesagt wurde bzw. was der Rezipient unbewusst in die Äußerung interpretiert.¹⁷ Die-

¹⁵ Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967, S. 134.

¹⁶ Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1989, S. 94.

¹⁷ Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch der Unterschied zwischen moderner Lyrik und Prosa. In der Lyrik wird dabei das einzelne Wort von der festen syntagmatischen Struktur isoliert und entfaltet in dieser freien Stellung wie ein ‚Pfeiler‘ ein ganzes Netz von Bedeutungen. Im Gegensatz zur Prosa zeichnet sich die Lyrik folg-

ses weit geöffnete Feld, das in direktem Bezug zum Subjekt des Autors bzw. Rezipienten steht, bezeichnet Roland Barthes als *Stil*.

Der Horizont der Sprache und die Vertikalität des Stils bezeichnen also für den Schriftsteller etwas Gegebenes, denn er wählt weder das eine noch das andere. Die Sprache wirkt als Negativität, als die erste Grenze des Möglichen; der Stil ist ein Erfordernis, das die sprachliche Ausdrucksweise an das Lebensgefühl des Autors bindet. In jener findet er die Vertrautheit der Geschichte, in diesem die seiner eigenen Vergangenheit.¹⁸

Während die Sprache an sich für den Schriftsteller einen gegebenen Horizont darstellt, in dessen Rahmen er sich bewegen muss, erweitert der *Stil* den Kontext und verleiht ihm Lebendigkeit. Im Laufe der Jahrhunderte wandelte sich nicht nur das Repertoire der Sprache, sondern auch die Art und Weise, dieses praktisch anzuwenden. So weisen verschiedene Epochen jeweils eigene sprachliche Ausdrucksweisen auf. Dieses Phänomen bezeichnet Barthes als *Schreibweise*, die im Gegensatz zum *Stil* nicht individuelles Produkt des Autors ist, sondern sich aufgrund der jeweiligen historischen Gegebenheiten ausformt.

Sprache und Stil sind blinde Kräfte, die Schreibweise ist ein Akt historischer Solidarität; Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise, sie ist die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form, die somit an die großen Krisen der Geschichte gebunden ist.¹⁹

Als literarische Ausdrucksweise ist die Schreibweise also in gewisser Weise auch subjektive Aneignung, aber als solche nicht unabhängig von der Geschichte und bewusst gewählt. Hier handelt der Autor als Subjekt, das in enger Verbindung mit seiner Umwelt und den jeweiligen Zeitumständen steht. Der Stil hingegen wirkt völlig unbewusst und ver-

lich durch eine enorme Dichte und Bedeutungsfülle aus, der einzelne Signifikant ist vielmehr frei schwebend als kontextuell gebunden. In der modernen Lyrik wird demnach die Schreibweise zugunsten des Stils reduziert.

¹⁸ Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur. Aus dem Frz. von Helmut Scheffel. Frankfurt/M. 2006, S. 19.

¹⁹ Ebd., S. 20f.

bindet das Subjekt affektiv mit dem Geschriebenen. Dennoch müssen Personen, die zur gleichen Zeit leben, nicht zwingend die gleiche Schreibweise haben. Sie „[...] bedeutet [in erster Linie] die Wahl des sozialen Bereichs, innerhalb dessen der Schriftsteller die Natur seiner Sprache zu situieren gewillt ist.“²⁰ Jedoch unterliegt diese Wahl, verbunden mit dem Möglichkeitsrahmen der auszuwählenden Form, immer bestimmten Restriktionen. Das einzig Individuelle bleibt damit die emotionale Komponente des *Stils*.

Interessant ist auch folgendes Zitat, das zeigt, dass der Stil dem Text offenbar eine a-historische Komponente verleiht: „Die Autorität des Stils, das heißt das absolut freie Band des sprachlichen Ausdrucks und seines Doppels im Fleisch, setzt den Schriftsteller als eine unvermittelte Frische über die Geschichte.“²¹ Diese im Stil angelegte Außerzeitlichkeit verschafft der sich ständig wandelnden und offenen Struktur des Textes, die sich auch in intertextuellen Bezügen offenbaren kann, quasi eine dauerhafte Aktualität.

Während die *Schreibweise* in der Literatur von den jeweiligen Zeit- und Lebensumständen sowie bestimmten Konventionen abhängt, ist der *Stil* ganz und gar individuell und gerade durch seine Abwesenheit implizit im Text enthalten. Er ist demnach eine Art ‚Aura‘, die zwischen den Zeilen hindurchschimmert und keine klare Gestalt annimmt. Analog dazu legt Barthes für den Bereich der Fotografie ein Begriffspaar fest, das er als *studium* und *punctum* bezeichnet. Ähnlich wie die Schreibweise ist auch das *studium* Teil eines allgemeinen Konsenses:

Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen Affekt*, fast könnte man sagen, einer Dressur [...]: es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, „studium“ bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur [...] habe ich teil an den Figuren, an den Medien, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen. (HK 35)

²⁰ Ebd., S. 22.

²¹ Barthes (2006), S. 19.

Das *studium* löst lediglich ein allgemeines Interesse aus, eine Art Gefallen, das man für eine Fotografie empfindet. Es handelt sich dabei um ein oberflächliches und unbekümmertes Interesse, das nicht den Wunsch nach einer längeren Betrachtung des Fotos auslöst – vorausgesetzt, die Fotografie verfügt nicht über ein *punctum*. Dann nämlich kann es geschehen, dass der Betrachter mit einem Mal von einem ganz bestimmten Detail in den Bann gezogen, ‚bestochen‘, wird. „Die Wirkung ist da, doch lässt sie sich nicht orten, sie findet weder ihr Zeichen noch ihren Namen; sie ist durchdringend und landet dennoch in einer unbestimmten Zone meines Ichs; sie ist schneidend und gedämpft, ein stummer Schrei. Seltsamer Widerspruch: sie ist ein dahintreibender Blitz.“ (HK 62)

So wie der Stil liegt auch das *punctum*, im wahrsten Sinne des Wortes, im Auge des Betrachters. Es ist eine Art Knotenpunkt, an dem ein Teil der Vergangenheit des Betrachters, seine Empfindungen, damit verbundene Erlebnisse und die Gegenwart aufeinanderprallen und ein Gefühl von Rührung, von Betroffenheit hervorrufen. Diese Bilder können im Gegensatz zu solchen ohne *punctum* wie ein „dahintreibender Blitz“ Eingang in die Erinnerungswelt des Betrachters finden. An dieser Stelle offenbart sich auch die bereits angesprochene ahistorische Komponente des *punctums*, die bereits Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* entdeckte:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt, daß wir, rückblickend, es entdecken können.²²

Barthes' Unterscheidung von *studium* und *punctum* rekurriert offenkundig auf die von Benjamin aufgestellte Opposition zwischen der „Planmäßigkeit“ und dem „Fünkchen Zufall“, das jene „unscheinbare Stelle“ bedeute, an der sich ein Einbruch der Wirklichkeit im Foto ereigne. Das

²² Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften II*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S. 371.

punctum erscheint auch bei Barthes als Detail, das blitzartig den Betrachter einer Fotografie gefangen nimmt und eine „Explosion“ (HK 59) bewirkt, welche die Fotografie aus der Ebene der kulturell-codierten „Planmäßigkeit“ des *studiums* herauslöst. Voraussetzung für eine derartige Verschmelzung der Zeitstufen ist eine generelle Abkehr von der Vorstellung einer rein linear verlaufenden Zeit mit rational funktionierenden Ereignisketten. Dem entspricht unter anderem das dialektische Bild einer „Konstellation“, in der durch den rückwärts gerichteten Blick die Vergangenheit in der Gegenwart aufblitzt und so das lineare Zeitkontinuum sprengt.²³ Auch Deleuzes und Guattaris Vorstellung von der Welt als einem *Rhizom*, einem Gebilde, in dem alle Dinge der Welt netzartig miteinander in Verbindung stehen, entspricht in etwa dem Verständnis von Raum und Zeit, bei dem Vergangenes nicht wirklich vergangen und Gegenwärtiges nie wirklich gegenwärtig ist.²⁴

Die Fotografie ist in gewisser Weise paradox, da sie einen Gegenstand zu einem Zeitpunkt zeigt, in dem er Gegenwart *ist*, so dass man bei seiner Betrachtung nicht den Eindruck gewinnen kann, dieser Gegenstand existiere unter Umständen nicht mehr. Sie befindet sich damit in einem seltsam anmutenden außerzeitlichen Raum.

So wird die Photographie für mich zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite „das ist nicht da“, auf der anderen „aber das ist sehr wohl dagewesen“) [...]. (HK 126)

²³ Vgl. hierzu: Andreas Gelz: ‚Konstellation‘- poetologische Implikationen einer absoluten Metapher in der französischen Gegenwartsliteratur. In: Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie. Hg. von Andreas Gelz und Ottmar Ette. Tübingen 2002, S. 25.

²⁴ Vgl.: Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Hg. von Günther Rösch. Berlin 1992. Unter dieser Bezeichnung ist eine sich ständig verändernde Struktur zu verstehen, die man sich wie das Innere einer Zwiebel vorstellen kann und in der alle Punkte zu jeder Zeit miteinander in Verbindung stehen. Diese lebendige, dynamische Struktur fungiert als eine Art intertextuelles Gewebe und stellt ebenso eine Metapher dar, die geeignet ist, alle Texte und Dinge der Welt als ein unendliches Netz von Verweisen zu beschreiben.

Aufgrund seiner Fähigkeit, den Betrachter mit unterschiedlichen Dingen, die alle – ob bewusst oder unbewusst – Teil seines Ichs sind, zu verbinden und diesen somit kurzzeitige Präsenz zu verschaffen, gilt das *punctum* als Beleg derartiger Raum- und Zeitvorstellungen.

[D]enn es gibt da ein „Ich“, welches das Wissen liebt und daran eine Art von verliebtem Gefallen findet. In eben dieser Weise liebe ich bestimmte biographische Züge in der Vita eines Schriftstellers, die mich ebenso fesseln wie bestimmte Photographien; ich nannte diese Züge „Biographe-me“; die Photographie steht im gleichen Verhältnis zur Geschichte wie das Biogramm zur Biographie. (HK 38)

An dieser Stelle ist es an der Zeit, erneut Bezug auf die Theorie Lacans zu nehmen. Offenbar findet das Subjekt nicht einfach nur Gefallen an bestimmten Aspekten einer Fotografie, es ‚liebt‘ sie vielmehr und wird von ihnen ‚gefesselt‘. Anders ausgedrückt lösen derartige Details ein bestimmtes „Begehren“ [*désir*] aus. Das, was der Mensch in der Fotografie sucht oder was er ihr als kleine Zutat unbewusst beigibt, steht in direkter Verbindung mit seinem eigenen Ich.

Fotografie und Text als psychoanalytische Metaphern

Betrachtet man rückblickend Barthes' Theorie zu Literatur und Fotografie, so kann festgehalten werden, dass beide Bereiche Phänomene aufweisen, die in direkter Verbindung zum jeweiligen Rezipienten stehen. *Punctum* und *Stil* sind insofern subjektiv, als sie die persönliche Lebenswelt des Betrachters berühren und weder artikuliert noch auf gleiche Art und Weise von anderen Rezipienten empfunden werden können. Im Gegensatz dazu können sowohl Bild und Text in speziellen Fällen auf ihre konstituierenden Signifikanten, auf einen aufgedrängten und konstruierten Sinn reduziert bleiben und keine tiefere Gefühle auslösen. Im nun folgenden Teil der Arbeit soll gezeigt werden, inwiefern Barthes' theoretische Kategorien sich mit Lacans Dreiteilung der Bereiche des Subjekts auf entscheidende Art und Weise decken. Denn in dem Maße, wie das Unbewusste sprachlich strukturiert ist, ist auch die Fotografie sowohl wie eine Sprache als auch wie das Unbewusste strukturiert. Genau dort, wo die sprachlichen und bildlichen Brüche von Text und Fotografie liegen, offenbart sich das Unbewusste

des Subjekts, das sowohl bei Lacan als auch bei Barthes stets ein Strebendes ist. So wie das lacanianische Subjekt bei dem Versuch scheitert, sich selbst im Spiegel zu erkennen, hat auch Barthes' Betrachter Schwierigkeiten, sich selbst auf einer Fotografie zu identifizieren.

Während Benjamin die Photographie mit dem psychoanalytischen Projekt vergleicht, enthält Barthes' Text [...] psychoanalytische Referenzen wie kein anderes seiner Werke. Barthes scheint [...] nicht nur Freudschen Konzepten, sondern auch der Theorie Lacans verpflichtet, denn zwischen seinem Begriff des *studium* und der Lacanschen Formulierung des Gesetzes und des symbolischen Bereichs kann eine Beziehung aufgestellt werden.²⁵

Wie Liliane Weissberg in ihrem Aufsatz *Bilderwechsel* an dieser Stelle bereits andeutet, stehen *studium* und symbolische Ordnung in einem engen Verhältnis zueinander. Beide Bereiche unterliegen schließlich einem generellen Konsens und stellen eine Form anerkannter Ordnung dar. In dem Maße wie die symbolische Ordnung alle Arten von Ordnungssystemen und in erster Linie die Sprache an sich umfasst, weisen auch Fotografien ähnliche Strukturen auf. So könnte man beispielsweise die verschiedenen Motive oder Ebenen einer Fotografie als in einen festen Bereich gebannte und erstarrte Signifikanten bezeichnen, die, vergleichbar mit dem System der Sprache, in dem besonderen dargestellten Beziehungsverhältnis – so wie zum Beispiel ein Text auch – einen ganz bestimmten, generellen Sinn vermitteln sollen.²⁶ Ihre Betrachtung ähnelt damit in gewisser Weise einer nüchternen Text- bzw. Informationslektüre. Derartige fotografische oder literarische Signifikanten sind ‚tot‘, da sie das Subjekt nicht berühren und einem genau festgelegten zwischenmenschlichen Kommunikationsmodus angehören. Während im Falle von kurzen Nachrichtentexten beispielsweise der Stil zugunsten der nüchternen Schreibweise reduziert ist, könnte man Barthes'

²⁵ Liliane Weissberg: *Bilderwechsel*. Barthes, Benjamin, Freud und der Exkurs der Photographie. In: *Kulturtheorie*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2005 (= *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* 24), S. 224.

²⁶ Davon zu unterscheiden sind abstrakte Fotografien, in denen die einzelnen Motive wiederum wie im Falle moderner Lyrik einen höchst metaphorischen Charakter besitzen und schwer einem eindeutigen Sinn zugeordnet werden können.

„Schockfotos“ als Beispiel für Fotografien nennen, die nicht über den Bereich des *studiums* hinausgehen. Bei dieser Art von Fotografien soll bewusst ein Sinn inszeniert werden, wobei die eigene Freiheit, das Bild auf sich wirken zu lassen und von ganz bestimmten Details bestochen zu werden, genommen wird.

Die meisten der Photographien, die hier versammelt wurden, um uns zu erschüttern, bleiben wirkungslos, gerade weil der Photograph sich beim Aufbau seines Sujets allzu großzügig an unsere Stelle versetzt hat: Fast immer hat er das Schreckliche, das er uns vorführt, *überkonstruiert* und durch Kontraste oder Nebeneinanderstellungen dem Faktum die effekt-heischende Sprache des Grauens hinzugefügt.²⁷

Derartige Bilder verhindern ein tieferes Eindringen in das Dargestellte, wobei der Blick des Betrachters an der Oberfläche gehalten wird. Oftmals ist es auch die technische Aufmachung, die Begeisterung erzeugen soll.²⁸ Eine solche Fotografie ist in keinster Weise metaphorisch, da ihre Konstituenten auf einen ganz bestimmten, hinter der Fotografie liegenden Sinn verweisen.

Die Ordnung der Bilder kann demnach mit der Ordnung der Sprache verglichen werden, die sich in Paradigma und Syntagma einteilen lässt. Ein Text bzw. eine Fotografie kann nur dann lebendig werden, wenn dem Rezipienten selbst die Freiheit einer individuellen Aneignung überlassen wird. Andernfalls ist es möglich, dass Texte plötzlich starr werden und ihre Signifikanten gerinnen:

(Zum Beispiel wenn ich heute noch einmal lese, was ich gestern geschrieben habe), ist der Eindruck schlecht: das passt nicht, wie ein empfindliches Lebensmittel, das umkippt, verdirbt es, wird unappetitlich von einem Tag auf den anderen. ich [sic!] empfinde Abscheu und bin verärgert darüber, eine „Pose“ zu bemerken, die ich niemals wollte: im Tagebuch ist das *Ich* ein Wichtigtuer: es ist eine Frage des Effekts, nicht der Intention, die ganze Problematik der Literatur liegt hierin.²⁹

²⁷ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Aus dem Frz. von Horst Brühmann. Berlin 2010, S. 135.

²⁸ Vgl. ebd., S. 135f.

²⁹ Roland Barthes: *Œuvres complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty. 3 Bde. Paris 1993-1995, S. 1004.

Sobald ein Gefühl sprachlich festgehalten ist, ist es tot und kann, in Signifikanten gebannt, bei erneuter Lektüre nicht mehr exakt auf die ursprüngliche Art und Weise nachempfunden werden. Dies belegt auch folgendes Zitat des französischen Philosophen Jean Baudrillard:

Indem der Mensch sich die Dinge vorstellt, sie benennt und in Begriffe fasst, sorgt er dafür, dass sie existieren, jagt sie jedoch gleichzeitig ihrem Verlust entgegen, löst sie auf subtile Weise von ihrer rohen Realität. [...] Der Moment, da eine Sache benannt wird, da sich die Vorstellung und der Begriff ihrer bemächtigen, ist eben der Moment, da sie beginnt, ihre Energie einzubüßen – auf die Gefahr hin, zu einer Wahrheit zu werden oder sich als Ideologie aufzuzwingen.³⁰

Wenn ein Ereignis sprachlich durch die symbolische Ordnung erfasst ist, so ist das nur die definitive Äußerung eines im Inneren längst operierenden Vorgangs. Die Signifikanten an sich verweisen, nachdem sie auf Papier gebannt wurden, auf keine mit der Gefühlswelt direkt verbundene Wirklichkeit mehr. Baudrillards Vorstellung einer sich ausformenden „Ideologie“ ähnelt damit im weitesten Sinne auch Barthes' Begriff der *Schreibweise*, die ebenfalls Produkt eines allgemein anerkannten oder epochentypischen Modus ist.³¹

Barthes' *punctum* kann offensichtlich einen Zustand hervorrufen, in dem knotenpunktartig verschiedene Zeitstufen aufeinanderprallen und das Ich kurzzeitig in ein Gefühl der Reglosigkeit versetzt wird. Die Fotografie wird somit auch zu einer Art Gedächtnisort, an dem man innehält und sich nicht mehr gegenwärtig fühlt. Sie sorgt dafür, dass der Betrachter, wie aufgespießt vom *punctum*, reglos abseits des Signifikantenstroms für einen kurzen Augenblick zum Stillstand kommt. Dieser Moment erinnert an Lacans *Reales*. Er ist nicht zu artikulieren und wird

³⁰ Jean Baudrillard: Warum ist nicht alles schon verschwunden. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Berlin 2008, S. 7f.

³¹ Sowohl Ideologie als auch Schreibweise implizieren immer auch ein gewisses Maß an Unterordnung des Menschen unter das System der Sprache. Damit einher geht auch Žižeks Theorie von der Entstehung sogenannter „Herrensingifikanten“. Zu Herrensingifikanten gehören laut Žižek in erster Linie all diejenigen Signifikanten wie etwa „Nation“, „Staat“, „Religion“, die dem Subjekt eine scheinbare Möglichkeit zur Selbstidentifizierung bieten sollen. Indem das Subjekt sich selbst mit diesen Signifikanten identifiziert, ordnet es sich ihnen nicht nur unter, sondern akzeptiert gleichermaßen seine Zugehörigkeit zu etwas substantiell Leeren. Vgl. dazu: Hetzel (2006), S. 242.

ausgelöst von einem Begehren, dem blinden Fleck der Fotografie, der nicht abzubilden und nur unbewusst vorhanden ist. Auch Weissberg zufolge erfährt der Betrachter durch die Fotografie von seinem „optisch-Unbewussten“: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.“³² Die Kamera vermag demnach über das menschliche Auge hinaus zu belichten, insofern als sie Dinge sichtbar und spürbar machen kann, die im Unbewussten des Betrachters verborgen liegen. Fotos, die berühren, tun das deshalb, weil sie das Subjekt in einem Teil seiner vertrauten Lebenswelt, seinen Gefühlen ergreifen und zu seinem Identitätsgefühl beitragen. Das, was das Begehren auslöst und somit das *punctum* determiniert, ist auch Barthes zufolge Resultat einer menschlichen Entwicklungsstufe, in der es zur Ausformung von Ich-Idealen kommt, die für die Ausprägung eines Ich-Gefühls von entscheidender Bedeutung sind. Primäres Ich-Ideal ist die Mutter: „Freud war es, der vom Körper der Mutter gesagt hat, es gebe keinen anderen Ort, von dem sich mit ebenso großer Gewissheit sagen ließe, man sei schon dort gewesen. So geartet wäre mithin das Wesen der (vom Verlangen gewählten) Landschaft: heimlich, in mir die MUTTER wachrufend (in keiner Weise bedrohlich).“ (HK 50) Die Mutter steht hier paradigmatisch für alles, was durch die einzelnen Signifikanten hindurchschimmert und dem Subjekt ein Einheitsgefühl verschaffen kann. So rekurriert auch ein *punctum*, von dem der Betrachter etwa auf einer Landschaftsfotografie berührt wird, auf etwas, das ihn in irgendeiner Weise affektiv berührt und mit seiner Lebenswelt – und damit auch mit allen Ich-Idealen – in Verbindung steht. In Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* begegnen wir bereits diesem Phänomen des Begehrens, das rein mit dem unbewussten Empfinden zu erklären ist und in *Die Helle Kammer* schließlich, angewendet auf die Fotografie, den Namen *punctum* erhält:

Da liegt ein tiefes Rätsel verborgen, für das ich den Schlüssel niemals finden werde: warum begehre ich gerade Ihn? [...] Begehre ich Ihn als Ganzes (eine Silhouette, eine Form, ein Gesichtsausdruck)? Oder nur einen Teil dieses Körpers? [...] Die Kuppe eines Fingernagels, ein etwas ab-

³² Vgl. Weissberg (2005), S. 223.

geschrägter Zahn, eine Haarsträhne, [...]? Von allen diesen *Falten* des Körpers gelüftet es mich zu sagen, dass sie *anbetungswürdig* sind. *Anbetungswürdig* soll heißen: das ist meine Begierde, soweit sie je einzelne Begierde ist: „Das ist es! Genau das ist es (was ich liebe)!“ Dennoch, je deutlicher ich die Besonderheit meiner Begierde erlebe, um so weniger kann ich sie benennen; der Präzision der Zielscheibe entspricht ein zitterndes Schwanken des Namens; das Eigentümliche der Begierde kann nur die Uneigentlichkeit der Aussage hervorbringen. Von diesem sprachlichen Misslingen bleibt lediglich eine Spur erhalten: das Wort „anbetungswürdig“ [...].³³

Seine Suche nach dem *punctum*, nach dem kleinen bisschen *Realen* der Fotografie, beschreibt Barthes ebenfalls wie das Fortschreiten und das Aufeinanderweisen einzelner Signifikanten, die sich um ein bestimmtes, nicht zu definierendes Zentrum bewegen. „Ich erkannte sie [die Mutter; Anm. d. Verf.] nur in Bruchstücken wieder, das heißt, ihr Wesen entging mir, und folglich entging sie mir ganz. Es war nicht sie, und doch war es niemand anderes.“ (HK 75) In die symbolische Ordnung des Bildes gebannt, kann das Wesen der Mutter nur zwischen einzelnen Signifikanten hindurchschimmern. Was bei einer lebendigen Person latent in Erscheinung tritt, geht bei der Bannung auf Papier verloren. Die imaginäre symbolische Ordnung³⁴ verfügt über Signifikanten, von denen man zwar weiß, dass sie auf die Mutter verweisen sollen, die aber nur wieder auf andere Signifikanten verweisen. Dies geschieht auch im Falle der Literatur: „Das Medium Schrift verwehrt dem schreibenden Subjekt des Tagebuchs nicht nur eine Beglaubigung im Festhalten einzelner Erlebnisse, sondern zugleich auch die Möglichkeit, selbst im Schreiben einen ‚Halt‘ im buchstäblichen Sinne zu finden.“³⁵ Jedoch ist die Literatur im Vergleich zur Fotografie weitaus metaphorischer und lässt mehr Raum für verschiedene Interpretationen und affektive Ausgestaltungsmöglichkeiten. Dies impliziert allein schon der Ausdruck

³³ Barthes (1988), S. 39f.

³⁴ Gemeint ist die symbolische Ordnung der Fotografie, deren Signifikanten nicht sprachlich artikuliert, sondern visuell aufgenommen werden. *Imaginär* fungiert in diesem Fall vielmehr als Sammelbegriff für Bildhaftigkeit und ist nicht im Kontext der spezifischen Verwendung Lacans zu betrachten.

³⁵ Carlo Brune: Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben. Würzburg 2003, S. 269.

Stil: Während ein *punctum* semantisch lediglich einen kurzen und intensiven Moment starker Ergriffenheit bezeichnet, tritt der literarische *Stil* stets latent in Erscheinung und schwingt über den gesamten Zeitraum der Lektüre mit. Dies erklärt auch das oft beschriebene Gefühl des ‚Eintauchens‘ in einen Text: „Neuerliche Lektüre: dieses Stück gab mit Gewissheit Befriedigung, so sehr rief es Gefühle dieses Abends wieder wach. Aber etwas merkwürdiges passierte: als ich es wiederlas war das, was ich am intensivsten wiedererlebte, das, was nicht geschrieben war, die Zwischenräume des Eintrags [...].“³⁶ Obwohl die Fotografie der „Inbegriff des Stillstands“ (HK 101) ist, weist sie dennoch eine signifikante Struktur auf. Selbst wenn der Betrachter von ihr ‚bestochen‘ wird, so kann das *punctum* dennoch immer nur einen kurzen Moment des Verweilens abseits des Signifikantenstroms im *Realen* ermöglichen. Dies geschieht auch, als der Ich-Erzähler in *Die Helle Kammer* endlich ein *wahres* Foto seiner Mutter findet. Die Welt beginnt kurzzeitig stillzustehen, das Subjekt findet Halt und kann sich metaphysisch mit ihr, mit dem Gefühl ihrer Nähe verbinden. In Barthes’ konkretem Fall wird diese Vereinigung jedoch auch als mit Trauer behaftet empfunden, da der Tod unaufhörlich mitschwingt:

Da ist noch einmal das Photo aus dem Wintergarten. Ich bin allein mit ihm, allein habe ich es vor mir. Der Kreis ist geschlossen, es gibt keinen Ausweg. Ich leide, unbeweglich. Steriles, grausames Entbehren: ich vermag meinen Gram nicht zu *verwandeln* meinen Blick nicht schweifen zu lassen; keine Kultur kommt mir zu Hilfe, diese Qual in Worten auszudrücken, die ich bis zur Neige empfinde und die unmittelbar von der Begrenztheit des Bildes ausgeht [...]. (HK 100f.)

Im *Realen*, wo „der Kreis geschlossen ist“, nähert man sich nicht nur dem größtmöglichen Lebensgefühl, sondern gleichzeitig, indem man sich seiner körperlichen und symbolischen Schranken weitestgehend entledigt, dem Tod. Der Erzähler spürt im gleichen Moment die wärmende Nähe der Mutter und den größten Schmerz um ihren bereits eingetretenen Tod und ihre Abwesenheit. Kaum ein Textbeispiel könnte Lacans Bereich des *Realen* demnach besser manifestieren als dieses, in dem verschiedene Dualismen wie Leben und Tod, Vergangenheit und

³⁶ Barthes (1993-1995), S. 1012; Herv. im Original.

Gegenwart, Freude und Trauer, Mutter und Sohn aufeinandertreffen. „[Die Fotografie] führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) für das Sein bürgt. Sie nähert sich dann tatsächlich der Verrücktheit, holt die ‚verrückte Wahrheit‘ ein.“ (HK 124) Je mehr das Subjekt sich aus der alles strukturierenden Ordnung entfernt, desto mehr nähert es sich auch seinem eigenen Tod, der häufig mit einer ‚Ganz-Werdung‘ des Subjekts gleichgesetzt wird. Erst mit seinem Tod unterliegt der Mensch nicht mehr dem endlosen Streben nach Begehren des Anderen.

Doch ist es dennoch möglich, das gesplante Subjekt für immer mit seinem Ich-Ideal zu vereinen und diesem sogar ein Leben über den Tod hinaus zu ermöglichen? Einen Versuch unternimmt Barthes in *Die Helle Kammer*, in der er sich den stark metaphorischen Charakter der Literatur zu Nutzen macht und seine Mutter in ein literarisches und damit universelles *punctum* verwandelt.

In diesem Zusammenhang soll erneut Bezug genommen werden auf die für den Erzähler einzigartige Fotografie aus dem Wintergarten, die wie keine andere das Wesen der Mutter einfängt und sie für den Betrachter wieder lebendig macht. Als Leser dieser Zeilen befindet man sich während der besonders emotionalen Beschreibung des Fotos in einer ständigen Erwartungshaltung, verspürt eine gewisse Neugierde. Man stellt sich fortwährend die Frage, wann man nun selbst endlich dieses Bild betrachten darf. Schließlich bildet Barthes in *Die Helle Kammer* stets jedes Bild ab, von dem er im Laufe seiner theoretischen Erläuterungen spricht. Im Falle seiner Mutter jedoch wird der Leser enttäuscht und verbleibt in einer unbewussten Begehrenshaltung.

Doch eben durch diesen erzähltechnischen Trick gelingt es Barthes, seine Mutter in eine Leerstelle und damit gleichzeitig in ein universelles ‚Text-*punctum*‘ zu überführen. „La Chambre claire ist nicht nur ein Buch über Fotografie, sondern auch über ein unsichtbares, abwesendes Bild, das lediglich beschrieben und möglicherweise nur erwünscht wird. Es steht für Barthes’ Begehren selbst.“³⁷ Das Besondere an der Fotografie liegt schließlich im Unbewussten des Betrachters. Versucht man nun,

³⁷ Weissberg (2005), S. 225.

diese mysteriöse Kraft in Worte zu fassen, unterliegt das sprachlich strukturierte Unbewusste wiederum Metonymisierungen. Der Kern des Begehrens, das *punctum*, kann mit Worten nie wirklich erfasst werden und bleibt ein leeres Zentrum. Gegenüber der Fotografie besitzt die Sprache, die ständigen Verschiebungen ausgesetzt ist, jedoch eine weit- aus größere Universalität. Der imaginäre Andere Barthes', der auf ein Foto gebannt wurde, mit dem er unbewusst verbunden ist, wird durch das bewusste Aussparen der Fotografie und durch seine Projizierung auf eine sprachliche Ebene rezeptionsbedingt universell:

Da die Aura der Mutter im Moment ihres Erscheinens sich bereits nur im Modus ihrer eigenen Auslöschung präsentiert und darin gerade das *punctum* liegt, wird ihre Ausstrahlung zu dem, was aus einer unerreichbaren Ferne die Gegenwart des Schreibens einerseits durchzieht und zugleich dynamisiert, andererseits in ihm aber auch nie als solche präsentiert wird. Sie wird zum uneinholbaren Anderen des Schreibens, wandelt sich in ihm augenblicklich zur Spur.³⁸

In seinem Werk ‚verflüssigt‘ Barthes die Fotografie seiner Mutter, indem er die starren Fotosignifikanten in die bewegliche Struktur polysemantischer Lautbilder umwandelt. Hätte er dem Betrachter die Fotografie selbst gezeigt, so hätte dieser lediglich enttäuscht feststellen müssen, dass er selbst von diesem Bild in keinster Weise ‚bestochen‘ wird. In Sprache gebettet wird die Mutter des Erzählers jedoch für jeden Rezipienten zum unbewussten Zentrum seines Begehrens – etwas, das uneinholbar vergangen ist und dem man sich sprachlich immer nur bis zu einem bestimmten Grad nähern kann. Während seiner Lektüre kann der Leser nun seine eigenen Erfahrungen mit dem Text machen und seine Ich-Ideale substitutiv für die Mutter des Anderen setzen.

Das *Reale* ist dem Symbolischen (und zwar sowohl den sprachlichen als auch fotografischen Signifikanten) immer inhärent, insofern es das nie zu erreichende Streben nach Ganzheit aufrechterhält und bereits durch seine bewusste Negation unbewusst vorhanden bleibt. Barthes vermag durch die Kombination von Fotografie und Text dem Realen eine universelle Gestalt zu geben, das in dem Moment zum Ideal einer Wunschvorstellung, einem Objekt des Begehrens wird, in dem man *Die*

³⁸ Brune (2003), S. 289.

Helle Kammer rezipiert. Mit Lacans Terminologie ausgedrückt: Indem er das Imaginäre (und damit verbunden das Abbild der Mutter als stellvertretend für jedes andere Ich-Ideal) als Leerstelle ins Symbolische integriert, verleiht Barthes diesem sehr subjektiven Bereich (das *punctum* ist schließlich fest mit dem jeweiligen Betrachter verbunden) paradoxerweise eine enorme Universalität. Metasprachlich betrachtet demonstriert Barthes durch die Technik des Aussparens die Funktionsweisen des Unbewussten: Das Begehren offenbart sich genau in den Bereichen, die *nicht* abgebildet werden können und entsteht lediglich unter der Voraussetzung einer inhärenten Nicht-Darstellbarkeit. *Die Helle Kammer* verknüpft Theorie und Praxis der Bild- und Textrezeption, als deren gemeinsame Wirkungsbasis das menschliche Unbewusste betrachtet werden kann.

So ist das Buch, das eine bis heute wirkmächtige Theorie der Photographie entfaltet, wie ein menschliches Auge aufgebaut: In seinem leeren Zentrum, leicht verschoben, kündigt ein blinder Fleck von der Präsenz der Absenz, von der Inklusion der Exklusion. Die Vergegenwärtigung der Mutter kommt in der Form des Buches ohne ihre Photographie aus. Sie wird literarisch dem Vergessen entrissen.³⁹

Der Bereich des Subjekts, der fotografisch nicht zu fassen ist, kann literarisch erlebbar gemacht werden. Barthes' universelle Schrift vereint demnach untrennbar polare Bereiche wie Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit, Ich und Anderer und bettet sie in einen unendlichen Verweisdialog, der sich mit jeder Lektüre neu kontextualisiert und in dem Barthes' Mutter als universeller Anderer sogar dem Tod entrissen werden kann.

³⁹ Ottmar Ette: Roland Barthes zur Einführung. Hamburg 2011, S. 167.