



Abb. 1 Daniel Boudinet: »Polaroid«, 1979 [aus: Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 2008, o. S.].

In einem seiner letzten Texte führt Roland Barthes das Motiv des Gespenstes bei einer Relektüre eigener Tagebucheinträge ein: »[K]urioserweise vollzog ich beim Lesen nicht das Geschriebene am besten nach, sondern die Zwischenräume der Eintragung [...]; es jetzt beschreiben zu wollen, ist übrigens unnütz, sonst verliere ich es noch zugunsten einer anderen verschwiegenen Empfindung, und dies immer so weiter, als geschähe die Wiederauferstehung immer *neben* der gesagten Sache: Stelle des ›Gespenstes‹, des ›Schattens‹.«¹ Das Gespenst tritt hier als Vertreter eines Nebenschauplatzes auf, der sich zwischen den Zeilen des Geschriebenen ansiedelt. Die nachträgliche Erinnerung bindet sich nicht vollends an das Aufgeschriebene, sondern verschiebt sich in die Zwischenräume des Textes, in unaufhörlichen Heimsuchungen – immer wiederkehrend.

An jenem Tag, auf den sich Barthes in seinen Aufzeichnungen bezieht, besucht er eine Fotoausstellung von Daniel Boudinet. Betrachtet man dessen Fotografie *Polaroid* (Abb. 1), tut sich ein weiterer Zwischenraum auf – das Bildmotiv des nahezu zugezogenen bläulichen Vorhangs lässt das Tageslicht durch die Poren des Stoffes dringen. Das Eigentliche, das Licht, bleibt der dunklen Kammer fern, nur ein einziger Lichtstrahl fällt durch die Mitte und umreißt schemenhaft ein Bett mit Kissen. Hinter diesem Vorhang tut sich etwas, was dem Betrachter verborgen bleiben soll und dessen Geheimnis sich in der Verhüllung bewahrt. Roland Barthes wird dieses Bild als Frontispiz der französischen Erstausgabe von »La Chambre claire« voranstellen² und eröffnet damit sein Buch zur Fotografie mit einem Motiv des Verbor-

genen und Geheimnisvollen, das mehr verdeckt als es preisgibt.³

Das Motiv des Gespenstes hat in kulturwissenschaftlichen Debatten der letzten Jahre eine starke Konjunktur erlebt. Prominent gesetzt wurde es nicht zuletzt durch Jacques Derrida, bei dem das Gespenst die Funktion hat, begriffliche Dichotomien zu infiltrieren und aufzulösen.⁴ Verbindet sich mit Derrida das Gespenst als eine der Leitfiguren post-strukturalistischer Theoriebildung seit den 1980er Jahren, so finden sich dessen Spuren bereits im Spätwerk von Roland Barthes.

Das Spektrum der Fotografie

In der Rezeptionsgeschichte von *Die helle Kammer* dominiert die Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar *punctum* und *studium*. Mit dem *studium* zielt Barthes auf die kulturellen Codierungen und die konventionelle Lesbarkeit von Fotografien, die sich z. B. in Gattungskategorien wie Landschafts- oder Porträtfotografie niederschlagen. Das *punctum* wird zuerst als hervorstechendes Detail bestimmt und in einer zweiten Bedeutung mit der spezifischen Zeitstruktur der Fotografie verknüpft. Der Dualismus von *punctum* und *studium*⁵ wiederholt und verfestigt sich in den Kommentaren zur *Hellen Kammer* als Differenz zwischen subjektivistischer und objektivistischer Betrachtung von Fotografien.⁶

Bevor es zur Einführung jener den Textverlauf der *Hellen Kammer* dominierenden Begriffe kommt, findet sich gleich zu Beginn der Begriff des *spectrum*; dieser wird jedoch in Lektüren zu Barthes wenig beachtet.⁷ Barthes klassifiziert drei Einheiten des fotografischen Feldes, die zunächst rein formal-be-

schreibend zu sein scheinen: den *operator* als Fotografen, den *spectator* als Betrachter von Fotografien und schließlich das *spectrum*: »[W]as fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich das *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum »Spektakel« bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten.«⁸ Indem Barthes die Begrifflichkeiten als lateinische und griechische Wörter setzt, wird ein besonderes Augenmerk auf eine etymologische Lesart gelenkt. Das griechische *eidolon* hat die Bedeutung Scheinbild oder Trugbild,⁹ die Formulierung »Wiederkehr des Toten« paraphrasiert den Wiedergänger, den Revenant. Das lateinische »spectrum« bedeutet Vorstellung und ist mit dem Verb *specere* – sehen, schauen – verbunden; auch Spektakel verdankt diesem seine Herkunft. Entscheidend für den hiesigen Zusammenhang ist, dass sich eines der französischen Wörter für Gespenst,¹⁰ *spectre*, wiederum von *spectrum* herleitet¹¹.

Hier zeigt sich ein Geflecht, das Referent, Bild, Einbildungskraft und auch Täuschung unentwirrbar miteinander verbindet, sowie den *spectator* und das *spectrum* über das Gespenstische in ein gemeinsames Bedeutungsfeld einwebt. Das Gespenst »spukt« förmlich durch die Textpassage und weist darin dem Betrachter von Fotografien eine besondere Rolle zu. Diesen als *spectator*¹² zu bezeichnen, stiftet eine besondere Nähe zum *spectrum* als dem Fotografischen. Dies zeigt sich bereits deutlich in Barthes' Definition des *spectrum*: scheint die Aufzählung »Zielscheibe«, »Referent«, »Götzenbild« und »*eidolon*« zunächst den Eindruck von Synonymen zu erwecken, so erweist sich ihre Reihung vielmehr als Verschiebung vom Akt der Bildproduktion über die Bildwerdung hin zur Bildbetrachtung. Hier wird eine Gespenstwerdung inszeniert, die das Objekt der Fotografie ereilt. Es wird zum fotografischen (Ab-)Bild, jedoch darin nicht ruhig gestellt; das fotografierte Objekt wird für den Betrachter zum Untoten.

Korrespondierend zum *spectrum* liest sich Barthes' Darstellung des fotografischen Ak-

tes, in dem es erneut das Gespenst ist, das sein Unwesen treibt: »In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche ich *im Sinn* habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, 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 (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.«¹³ Das Fotografiertwerden wird als ein Schwellenzustand, als ein Transitort markiert, der von einer Auflösung des Subjekts gekennzeichnet ist. Darin wird nicht eine gänzliche Tilgung des Subjektseins angenommen, sondern ein als schmerzhaft empfundener Übergang des Subjekts hin zu einer ungewissen Position als Objekt. Dieser Akt wird zur Repräsentation des »Ereignisses des Todes«. Der Gespenstwerdung vorgängig ist der Tod, den Barthes *Die helle Kammer* hindurch mit der Fotografie genuin verbindet.¹⁴ Der Umstand des Todes ist für die Rede über das Gespenst konstitutiv und steht ihr keineswegs entgegen. Barthes' Beschreibung des fotografischen Aktes variiert das Bedeutungsfeld des *spectrum* – was er dort begrifflich erfasst, präsentiert sich hier in körperlich-affektiver Betroffenheit.

Die Séance

»An einem Novemberabend, kurz nach dem Tod meiner Mutter, ordnete ich Photos.«¹⁵ Der Beginn des zweiten Teils der *Hellen Kammer* eröffnet eine Szenerie der nächtlichen Stille: Barthes, allein in der Wohnung der verstorbenen Mutter, im Lichtkegel einer einzigen Lampe.¹⁶ Das Blättern und Stöbern in alten Fotoalben setzt die *mathesis singularis*¹⁷ – Barthes' Methode, das Allgemeine vom Besonderen abzuleiten – nun im literarischen Gewand um.¹⁸ Die Suche nach dem Wesen der Fotografie reformuliert sich hier als eine nach dem Wesen der Mutter.

Diese Suche wird immer wieder abgebrochen und neu angesetzt, um schließlich in das Auffinden des *einen* Fotos – des Wintergartenfotos – zu münden. Das Foto zeigt die Mutter als Kind – es ist also vor Barthes' eigener Lebenszeit aufgenommen. Er zeigt dieses Foto nicht. Im Entzug des Fotos vor dem Leser, wird das eine Foto an einen einzigen *spectator* gebunden. An anderer Stelle spricht Barthes darüber, dass sich seine spezifische

›Philosophie der Fotografie‹ aus privater Fotografie generiert: »Ich glaube, daß im Gegensatz zur Malerei die ideale Entwicklung der Fotografie die private Fotografie ist, das heißt eine Fotografie, die für ein Liebesverhältnis zu jemandem entsteht.«¹⁹ Das Verbergen jenes entscheidenden Privatfotos der Mutter radikalisiert den intimen Raum der Betrachtung.²⁰

Was wäre es, was eine allgemein nachvollziehbare Aussage über jenes Foto ermöglichen würde, welches sich nicht über ein ›Hörensagen‹ vermittelte? Allein ein Akt der Rezeption, der für andere potentiell wiederholbar wäre, sich zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten ereignen könnte. Genau an die Objektivierbarkeit und Verallgemeinerbarkeit der Anschauung eines Fotos glaubt Barthes jedoch nicht. Sowohl am privaten Rezeptionsraum als auch an der privaten Fotografie wie am Entzug des Fotos manifestiert sich Barthes' mathesis singularis als singuläre Schau.

Barthes' Inszenierung einer unmöglichen Nachvollziehbarkeit seiner Bildbetrachtung gepaart mit der nächtlichen Szenerie des privaten Schauplatzes, nimmt in seiner literarischen Erzählweise den Charakter einer Séance an. Die Mutter erfährt eine flüchtige Wiederauferstehung²¹ mit ihm selbst als einzigem Zeugen. Indem Barthes auf eine vermeintliche Evidenz des Fotos verzichtet, die durch das Zeigen des Wintergartenfotos impliziert würde, verschiebt er das Bild ins Textuelle²² und verunmöglicht damit eine Unterscheidbarkeit zwischen Beschreibung und Deutung. Es ist nicht das Abbrechen des Sprechens vor dem Bild, sondern das Eingehen des Bildes in die Textbewegung. Die unheimliche Begegnung mit der Mutter geschieht ihm allein und der Leser muss ihm (Gespenster-) Glauben schenken.

Beschreibt Barthes im ersten Teil den fotografischen Akt als eine Gespenstwerdung, in der eine Auflösung der Dichotomie von Subjekt und Objekt in Gang gesetzt wird, ist es hier der Schauplatz der Séance, auf dem eine Gespenstererscheinung stattfindet. Einbildung und wirkliche Erscheinung werden ununterscheidbar. Durch dieses Merkmal des Gespenstischen wird das Fotografische oszillierend. Die Trennung zwischen materiellem und imaginärem Bild ist hier in Auflö-

sung begriffen. Eben deshalb, weil das materielle Bild nicht das Ziel der Suche, sondern das auslösende Moment eines unabschließbaren Prozesses der Bildgenerierung ist – qua Einbildungskraft. Die imaginären Bilder suchen die materiellen heim. Mit der Denkfiktion des Gespenstes überschreitet Barthes die Grenzen des Bildes, um zwischen vorgestellter und wirklicher Erscheinung das Fotografische aufzusuchen.

Und dann hat das Gespenst bei Barthes doch wieder mit dem in der Fototheorie viel beschworenen fotografischen Referenten zu tun. Im Gegensatz zum Film bestimmt Barthes jenen ex negativo als Gespenst. »[Z]war gibt es im Film ohne Zweifel immer einen fotografischen Referenten, doch dieser Referent ist gleitend, er erhebt keinen Anspruch auf seine Wirklichkeit, beruft sich nicht auf seine einstige Existenz; er hakt sich nicht an mir fest: er ist kein *Gespenst*.«²³ Der fotografische Referent, den Barthes im ersten Teil des Textes als Objekt der Gespenstwerdung beschreibt, sucht den Betrachter heim. Die Repräsentationsebene wird ausgeblendet und die Betrachtung einer Fotografie als reine Perzeption ausgegeben.²⁴ »Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.«²⁵ Hier wird ein Phantasma der Unmittelbarkeit vom fotografierten Objekt ausgehend hin zum betrachtenden Subjekt als ein kurzgeschlossener, Zeiten und Räume verknüpfender Vorgang beschrieben. Einerseits bedient sich Barthes des Spur-Paradigmas, indem er eine existentielle Beziehung des Referenten zu seiner fotografischen Abbildung annimmt. Andererseits wird der eigentliche Gravitationspunkt der Anordnung Referent – Foto – Betrachter auf das betrachtende Subjekt gelegt. Die Annahme einer ›Spur des Realen‹ ist die Legitimation dafür, überhaupt anhand des Fotografischen das Zwischenreich des Gespenstischen heraufzubeschwören. In diesem Motiv fallen die Ebenen der bildlichen Repräsentation und deren Referent zusammen. Die Frage nach dem Bild wird nicht zugunsten eines naiven Realismus getilgt. In der Rede

vom unmittelbaren Kontakt zum fotografierten Objekt stiftet gerade die Bildlichkeit eine Spannung des Unheimlichen.

Die Zeit aus den Fugen

Auch auf der Ebene der Zeitlichkeit von Fotografien, wie sie in der zweiten Bestimmung des *punctum* der *Hellen Kammer* prominent verhandelt wird, ist eine gespenstische Qualität von besonderer Virulenz.²⁶ »Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (»Es-ist-so-gewesen«), seine reine Abbildung.«²⁷ Barthes fasst im Weiteren dieses Verhältnis anhand eines Porträts von Lewis Paynes kurz vor seiner Hinrichtung noch komplexer: »Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen* [...].«²⁸ In dieser paradoxen Formel wird zuerst das potentiell Zukünftige des fotografierten Augenblicks in der Vergangenheit gefasst, welches vom *spectator* in der Gegenwart als ein Vergangenes auf dem Foto lesbar wird. Das Verhältnis des fotografierten Zeitpunktes in der Vergangenheit zur perzipierenden Gegenwart ist kein lineares. Zwei Gegenwarten – die Gegenwart der Vergangenheit und die Gegenwart des *spectator* – treffen als gleichzeitige Gegenwarten des Fotos zusammen. »Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit«²⁹ dieser beiden Gegenwarten. Die entscheidende Pointe der Zeitkonzeption von Barthes ist das Aufbrechen des modalzeitlichen Modells von Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft in linearisierter Abfolge.³⁰ Das zeitliche *punctum* »zermalmt«³¹ die Zeit.

Bei Barthes ist das aus dem Zeitfluss Heraustretende des Fotografischen konstitutiv an die Betrachtung gekoppelt, in der eine Aktualisierung stattfindet. Es ist die nachträgliche Schau, in welche Barthes sein Konzept der Zeitlichkeit von Fotografien einwebt. Dabei geht es nicht um die Rekonstruktion eines Vergangenen über einen als defizitär gedachten Überrest des Unwiederbringlichen. Vielmehr handelt es sich um eine gegenseitige Deformation von der Überschüssigkeit des historischen Dokumentes und der Überschüssigkeit der gegenwärtigen Wahrnehmung.

Die paradoxe Zeitstruktur der Fotografie als Auflösung konventioneller raumzeitli-

cher Ordnung³² findet in Jacques Derridas *Marx' Gespenster* eine Entsprechung – in der Frage nach der Zeitlichkeit des Gespenstes: »Gibt es eine Gegenwart des Gespenstes? Ordnet es sein Kommen und Gehen gemäß der linearen Abfolge eines Vorher und Nachher, zwischen einer vergangenen, einer gegenwärtigen und einer zukünftigen Gegenwart, zwischen einer »realen« und einer »aufgeschobenen Zeit«? Wenn es so etwas gibt wie die Spektralität, das Gespenstige, dann gibt es Gründe, diese beruhigende Ordnung der Gegenwarten anzuzweifeln, und vor allem die Grenze zwischen der Gegenwart, der aktuellen oder präsenten Realität der Gegenwart, und allem, was man ihr gegenüberstellen kann: die Abwesenheit, die Nicht-Präsenz, die Unwirklichkeit, die Inaktualität, die Virtualität oder selbst das Simulakrum im allgemeinen usw.«³³

Das (Un-) Wesen der Fotografie

Marx' Gespenster, in dem Derrida das Gespenstische als Theorem ausführt, kommt ohne explizite Bezüge zur Fotografie aus. Verfolgt man die Genealogie des Gespenstes in Derridas Schreiben zurück, tritt es zunächst im Kontext von Fotografie und Kino auf.³⁴ So heißt es in dem wenig rezipierten Text »Lektüre« von 1985: »Mir ist das Wort Medium hier sehr lieb, so wie jene Bilder mich an Gespenster, Phantome und Revenants erinnern. Alles beschreibt hier in schwarz und weiß die Wiederkehr der Revenants, man kann sie nachträglich beglaubigen von der ersten Erscheinung an. Das Gespenstische, das ist das Wesen der Photographie.«³⁵ Die in Barthes' *Hellen Kammer* verhandelten Motive der Schau, der Zeu- genschaft, des Glaubens und der spezifischen Zeitstruktur kristallisieren sich hier als Ontologie der Fotografie unter dem Signum des Gespenstes heraus. Auffälligerweise erscheint das Motiv des Gespenstes bei Derrida zuerst in *Die Tode des Roland Barthes*, einer Lektüre der *Hellen Kammer*. Das Gespenst als eine der Leitfiguren poststrukturalistischer Theorie ließe sich demnach mit der Fotografie und im Besonderen mit Barthes verknüpfen, bei dem es als Motiv präfiguriert ist.³⁶

Derridas Rede vom gespenstischen Wesen der Fotografie gibt eine Antwort auf die Fra-

ge, mit der Barthes prominent *Die helle Kammer* eröffnet. »Was die PHOTOGRAPHIE anlangte, so hielt mich ein »ontologischer« Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie »an sich« war [...]. Ein solcher Wunsch bekundete, daß ich, ungeachtet der mit der Technik und dem Gebrauch entstandenen Evidenzen, im Grunde nicht sicher war, ob es die PHOTOGRAPHIE wirklich gab, ob sie ein ihr eigentümliches Wesen besaß.«³⁷ Die Ontologie tritt als Begehren auf, das sich durch den gesamten Text zieht.³⁸

Nie wird Barthes explizit das Wesen der Fotografie als gespenstisch titulieren. Jedoch benutzt er das Motiv des Gespenstischen in jeder Konstellation des Fotografischen: der Fotografierte wird zum Gespenst beim fotografischen Akt, der Referent selbst hakt sich als Gespenst am Betrachter fest, das Gespenst entgrenzt die Unterscheidung zwischen materiellem und imaginären Bild, die Fotografien treten geisterhaft aus der zeitlichen Ordnung heraus. Diese gespenstischen Qualitäten werden an eine singuläre Betrachterposition gebunden, in der vom Einzelphoto das Allgemeine abgeleitet wird (mathesis singularis). Das Merkmal, mit der die Fotografie gemeinhin von anderen Arten von Bildern unterschieden wird – nämlich von der technischen Verfasstheit her auf Reproduzierbarkeit angelegt und als solche potentiell massenweise rezipierbar zu sein –, wird konterkariert.³⁹ Die Gespenster der Fotografie erscheinen immer nur dem Einzelnen. Immer dann, wenn das Fotografische dingfest gemacht werden könnte, nistet sich das vage Moment des Gespenstischen ein, womit eine letztgültige Wesensbestimmung des Fotografischen aufgeschoben bleibt. In Roland Barthes' *Die helle Kammer* wird eine Ontologie der Fotografie nicht einfach ad acta gelegt, sondern die Frage nach ihr wird durch das Motiv des Gespenstischen immer wieder reformuliert.

¹ Roland Barthes: Erwägung, in: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main 2006, S. 390–405, hier S. 400f.; frz. Original: Roland Barthes: *Délibération*, in: ders., *Œuvres complètes, Tome III 1974–1980* (Hg. v. Éric Marty), Paris 1995, S. 1004–1014, hier S. 1012: »[M]ais. Chose curieuse, en le relisant, ce que je revivais le mieux, c'était ce qui n'était pas écrit, les interstices de la notation [...]; inutile au reste de chercher maintenant à le décrire, sinon je vais le perdre encore au profit d'une autre sensation tue, et ainsi de suite, comme si la résurrection se faisait toujours à côté de la chose dite : place du Fantôme, de l'Ombre.«

² In der deutschen Taschenbuckerstausgabe fehlt dieses Foto von Daniel Boudinet. Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.

³ Die eingangs zitierte Passage fügt sich als Zusatz dem »eigentlichen« Tagebucheintrag an, welcher auf den 25. April 1979 datiert ist und somit in den Entstehungszeitraum der *Hellen Kammer* fällt, den Barthes präzise vom »15. April bis 3. Juni 1979« angibt. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 2005, hier S. 131. Wir zitieren im Folgenden aus dieser Ausgabe.

⁴ Vgl. v. a. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 2004.

⁵ Interessanterweise eröffnet Jacques Derrida in seiner Lektüre von Barthes eine komplexere Beziehung zu dem Begriffspaar *punctum / studium* – und zwar unter Herannahme des Motivs des Gespenstischen. Vgl. Jacques Derrida: Die Tode des Roland Barthes, in: Hans-Horst Henschen (Hg.): *Roland Barthes*, München 1988, S. 31–73, hier S. 40: »Das subtile »Herausfallen« des *punctum*, das Codeüberschreitende einigt sich mit dem immer codierten Feld des *studium*. Es gehört zu ihm, ohne ihm zu gehören, es ist unlokalisierbar darin, schreibt sich niemals in die homogene Objektivität seines gerahmten Raumes ein, es wohnt oder geistert darin [...]. [D]ieser unlokalisierbare Ort bringt das Gespenstische hervor [...].«

⁶ Auch Michael Fried weist auf Tendenzen einer Polarisierung zwischen *studium* und *punctum* in der Rezeptionsgeschichte hin. Vgl. Michael Fried: Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Jg. 21, Nr. 3, 2005, S. 539–574, hier S. 539.

⁷ Eine Ausnahme bildet Ralph Sarkonak: Roland Barthes and The Spectre of Photography, in: *L'Esprit créateur*, Vol. XXII, No. 1, Spring 1982, S. 48–68. Sarkonak ist einer der wenigen, die den Begriff des *spectrum* in ihrer Lektüre zentral herausstellen. Seine Analyse – zwei Jahre nach Erscheinen der *Hellen Kammer* – verfehlt jedoch die Wirkmächtigkeit des Motivs des Gespenstischen.

⁸ Barthes, (Anm. 3), S. 17; zusätzlich werden wir in den Fußnoten die französischen Originalzitate angeben, zitiert nach: Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, in: ders., *Œuvres complètes, Tome III 1974–1980* (Hg. v. Éric Marty), Paris 1995, S. 1105–1200, hier S. 1114: »Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sort de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au »spectacle« et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.«

⁹ Vgl. z. B. Lexikoneintrag zu »Geist«, in: *Pierer's Universal-Lexikon*, Band 7, Altenburg 1859, S. 81–85, hier S. 82.

¹⁰ Ein weiteres französisches Wort für Gespenst ist *fantôme*.

11 Im Deutschen hat Spectrum die Bedeutung Gestalt, Bild, ebenso wie Gespenst und ferner Augentäuschung. Vgl. Lexikoneintrag zu »Spectrum«, in: *Pierer's Universal-Lexikon*, (Anm. 9), S. 517.

12 Vgl. Barthes, (Anm. 3), S. 17.

13 Barthes, (Anm. 3), S. 22; »Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre.« Barthes, (Anm. 8), S. 1117.

14 Vgl. hierzu Stefan Peters: Die Figur des Todes bei Siegfried Kracauer und Roland Barthes, in: *Fotogeschiede*, Heft 20, 2000, S. 97–110.

15 Barthes, (Anm. 3), S. 73; »Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos.« Barthes, (Anm. 8), S. 1155.

16 Vgl. Barthes, (Anm. 3), S. 77.

17 Ebenda, S. 16. Barthes setzt im ersten Teil der *Hellen Kammer* die mathesis singularis gegen die mathesis universalis ab. In der Vorlesungsreihe *Die Vorbereitung des Romans* findet sich eine Stelle, die diesen methodischen Zugriff spezifiziert und zwar mit einem Zitat Marcel Prousts aus einem Brief an Daniel Halévy vom 19. Juli 1919: »[A]uf der äußersten Spitze des Besonderen kommt das Allgemeine zur Entfaltung.« Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980* (Hg. v. Éric Marty), Frankfurt am Main 2008, S. 31 f.

18 Zum Aspekt des sprachlichen Stils vgl. Herta Wolf: Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*, in: dies. (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 89–107, hier: S. 89 f.: »Und so geben sich sowohl der erste Satz des ersten Teils als auch der erste Satz des zweiten Teils der *Hellen Kammer* als Erzählung. Sie beginnen in der Tradition von Märchenerzählungen bzw. mit traditionellen Anfängen *naïve* bzw. einfacher Geschichten [...].«

19 Roland Barthes: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*, Frankfurt am Main, S. 388.

20 Jacques Derrida wird nach dem Tod seines Freundes Roland Barthes dieses »Zwiesgespräch« mit der Mutter durch ihn selbst als einen Dritten, als Leser, in der eigenen Innerlichkeit aufzuheben suchen: »Seit ich *Die Helle Kammer* gelesen habe, lächelt die Mutter Barthes', der ich nie begegnet bin, bei diesem Gedanken mir zu [...]. Sie lächelt ihm zu, und zwar in mir, seit, warum nicht, der Photographie des Wintergartens, seit der strahlenden Unsichtbarkeit eines Blicks, von dem er uns nur gesagt hat, wie klar er war.« Derrida, (Anm. 8), S. 34.

21 Vgl. Barthes, (Anm. 3), S. 74.

22 Zum Verhältnis von Text und Bild bei Roland Barthes vgl. Birgit Mersmann: Looking Through Script: Roland Barthes' Literal Ideographism, in: *Seeing Perception* (Hg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard), Cambridge 2007, S. 60–73.

23 Barthes, (Anm. 3), S. 100. »[A]u cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence; il ne s'accroche pas à moi: ce n'est pas un spectre.« Barthes, (Anm. 8), S. 1172.

24 Vgl. zum hierarchischen Verhältnis von Repräsentation und Perzeption in der Kulturgeschichte Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, hier S. 106 f.

25 Barthes, (Anm. 3), S. 90 f.; »La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui

était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile.« Barthes, (Anm. 8), S. 1166.

26 Den Konnex von fotografischer Zeitlichkeit und Gespenst behandelt Peter Geimer in seinem jüngst erschienenen Buch. Vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 124 ff.

27 Barthes, (Anm. 3), S. 105; »Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème »ça-a-été«, sa représentation pure.« Barthes, (Anm. 8), S. 1175.

28 Barthes, (Anm. 3), S. 106; »Je lis en même temps: cela sera et cela a été [...].« Barthes, (Anm. 8), S. 1175.

29 Barthes, (Anm. 3), S. 106; »Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence.« Barthes, (Anm. 8), S. 1175.

30 Zum Thema der Auflösung der zeitlichen Ordnungen bei Barthes vgl. Stefan Peters (Anm. 14), S. 106.

31 Barthes, (Anm. 3), S. 106.

32 Zur Zeitlichkeit des Gespenstes vgl. Hubertus von Amelunxen: Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister, in: Uta Brandes (Hg.): *Sehsucht*, Bonn 1995, S. 210–220, hier 213 f.: »Es ist hinlänglich bekannt – von Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Chamisso, Schlegel über Poe und Baudelaire zu den theoretischen Fundierungen von Barthes, Benjamin und Derrida –, dass Geister oder Gespenster, Phantome oder Wiedergänger, Doppel oder Zombies weder einen Ort noch eine Zeit haben, sie verhalten sich zu Raum und Zeit unspezifisch, [...] Geister aber, a-topisch und a-chronisch, finden ihren Ort in der Anschauung des anderen; sie können in den Körper des anderen eingehen und ihn mit einer anderen Zeit erfüllen.«

33 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 2004, S. 61 f.

34 Die erste Nennung des Gespenstes findet sich in dem Text, der kurz nach Roland Barthes' Tod entsteht (vgl. Derrida, (Anm. 5)). Desweiteren in ders.: Lektüre, in: Peter Engelmann (Hg.): *Recht auf Einsicht*, Wien 1997; sowie in ders.: Jacques Derrida et les fantômes du cinéma [Interview], in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 556, 2001, S. 74–85. In diesem Zusammenhang ist auch der unter seiner Mitarbeit entstandene Film *Ghost Dance*, GB 1983, Regie: Ken McMullen zu erwähnen.

35 Jacques Derrida: Lektüre, in: Peter Engelmann (Hg.): *Recht auf Einsicht*, Wien 1997, S. VI.

36 Es ist nicht nachzuweisen, ob Roland Barthes den Text »Die Photographie« von Siegfried Kracauer kannte. Das Motiv des Gespenstischen ist bereits dort mit der Fotografie verknüpft. »Nun geistert das Bild wie die Schloßfrau durch die Gegenwart. Nur an Orten, an denen eine schlimme Tat begangen worden ist, gehen Spukerscheinungen um. Die Photographie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe gelebt hat.« Siegfried Kracauer: *Die Photographie*, in: ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 21–39, hier S. 31. Ideengeschichtlich führt Bernd Stiegler die Fototheorien von Kracauer und Barthes über die Metapher des Phantoms zusammen. Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, S. 167 ff.

37 Barthes, (Anm. 3), S. 11; »J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir »ontologique«: je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était »en soi«, par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa for-

midable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un »génie« propre.« Barthes, (Anm. 8), S. 1111.

38 Vgl. hierzu Victor Burgin: Beim Wiederlesen der *Hellen Kammer*, in: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*, München 2000, S. 24–45, hier S. 31. »Von einer »Wesenssuche« zu sprechen klingt im gewöhnlichen Sprachgebrauch einigermaßen mystisch, aufs Unsagbare gerichtet. [...] [Es] werden damit wahrscheinlich jene Bilder von schwindstüchtigen und von spirituellen Ängsten gequälten Dichtern heraufbeschworen [...].«

39 Heide Schlüpmann kritisiert in diesem Zusammenhang einen privatistischen Gebrauch der Fotografie unter Ausschluss der Massenkultur. Vgl. Heide Schlüpmann: *Stellung zur Massenkultur. Barthes' Bemerkung zur Photographie* mit Kracauer gelesen, in: dies.: *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel, Frankfurt am Main 1998, S. 55–65.