

Artikel

„La signification immédiate des choses“ Die Suche nach Präsenz bei Alain Robbe-Grillet und Roland Barthes

Paul Strohmaier (Tübingen)

HeLix 3 (2010), S. 68-89.

Abstract

Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes, two leading figures in post-war French literature and thought, both embark upon their respective projects from a state of semiotic alienation, encapsulated in the concept of *écriture*. Reality and language both appear governed by ideologically charged systems of signification; only the circumvention of this alienation may provide the means, however provisional, for any utterance to be able to reside beyond the given. Robbe-Grillet's strategy consists of a return to the mute surface of things that seems to provide access to a reality prior to any imposition of meaning. Barthes's strategy is more oblique. Despite his relentless critique of the alienating codes at work in quotidian and scientific discourses, his reflections on photography, which form a continual strand in his thinking, seem concerned with the conception of a non-coded access to reality, which photography appears capable of offering. In both cases, however, immediacy and meaning gradually reveal themselves as mutually exclusive. Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* and Barthes' *La chambre claire*, thus, both provide forms of discourse that try to negotiate this dilemma.

„La signification immédiate des choses“ Die Suche nach Präsenz bei Alain Robbe-Grillet und Roland Barthes

Paul Strohmaier (Tübingen)

Gott, der Herr, formte aus dem Ackerboden Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels und führte sie dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benennen würde. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen. Der Mensch gab Namen allem Vieh, den Vögeln des Himmels und allen Tieren des Feldes.
(Gen. 2,19-20)

La langue est fasciste.
(Barthes, *Leçon*¹)

Das entzogene Wort

Als wesentliches Wunschziel im Werk von Alain Robbe-Grillet und Roland Barthes erscheint die Rückkehr an einen adamischen Nullpunkt:² In voller Selbstgegebenheit und ohne verfälschenden Einfluss historisch-ideologischer Verwerfungen stiftet der Mensch seine eigene Sprache, deren Gültigkeit zugleich durch den göttlichen Auftrag gesichert scheint. Aufgabe des sprachlichen Zeichens ist damit die Verfügbarmachung der Dinge, nicht ihre Entrückung, der Akt seiner Setzung eine Erfahrung von Macht, nicht Ohnmacht. Im „tatsächlichen“ Nullpunkt, wie ihn Roland Barthes zum Ende seines ersten Buchs *Le degré zéro de l'écriture* (1953) suggestiv verdichtet, haben sich die situativen Parameter bis zur Unkenntlichkeit verschoben:

¹ Der genaue Wortlaut in Barthes Antrittsvorlesung am Collège de France ist anders: „Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement fasciste [...]“. Erst in der zitierten Kurzform allerdings wurde das Diktum im öffentlichen Diskurs als „phrase-choc“ wirksam. (Ich zitiere fortan aus folgender Ausgabe unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl: BARTHES, *Œuvres complètes*; hier: V, S. 432. Die jeweiligen Texte Barthes sind im Literaturverzeichnis nochmals einzeln aufgeführt.)

² Vgl. *Le degré zéro de l'écriture*: „la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné“ (I, S. 224).

[...] il [sc. l'écrivain] ne dispose que d'une langue splendide et morte; devant sa page blanche, au moment de choisir les mots qui doivent franchement signaler sa place dans l'Histoire et témoigner qu'il en assume les données, il observe *une disparité tragique entre ce qu'il fait et ce qu'il voit*; sous ses yeux, le monde civil forme maintenant une véritable Nature, et cette Nature parle, elle élabore *des langages vivants dont l'écrivain est exclu*: au contraire, entre ses doigts, l'Histoire place un instrument décoratif et compromettant, une écriture qu'il a héritée d'une Histoire antérieure et différente, *dont il n'est pas responsable*, et qui est pourtant la seule dont il puisse user. (I, S. 223; m. H.)

Das adamische Benennungsschema, gegründet auf einer einfachen Gegenüberstellung von Natur und Mensch, wird hier gebrochen durch „le monde civil“ (s.o.), die als zweite Natur sich zwischen Mensch und Dinge schiebt und die erste nur mehr als ewig aufgeschobenes Anderes von Geschichte und ideologischer Verzerrung erahnen lässt.

Wie Barthes diese „disparité tragique“ (s.o.) im Medium der Sprache durch die Polymorphie seiner methodischen Zugriffe im Sinne atopischer Unbestimmtheit und Unauffindbarkeit bewältigt hat, ist an anderer Stelle ausführlich dargelegt worden.³ Die folgende Arbeit beschränkt sich daher auf seine Thematisierung der Photographie, die von ihm gleichsam als Anderes von Schrift, genauer: von *écriture* entworfen wird und in der ihr zugeschriebenen nicht-codierten Fülle wie eine stets mitgeführte Reminiszenz an jene verlorene adamische Transparenz erscheint. Komplementär und oftmals in schärfendem Kontrast hierzu soll auch und zunächst das Bemühen Alain Robbe-Grilletts um eine „ding-gemäße“ Sprache, das sich im Medium der Literatur, wie dem literaturtheoretischer Reflexion und autobiographischen Schreibens vollzieht, in groben Zügen nachgezeichnet werden; eine Parallelführung, die nicht zuletzt durch Robbe-Grilletts emphatische Aufnahme von Barthes' *écriture*-Begriff und ihren lebenslangen intellektuellen Austausch gerechtfertigt scheint und überdies den Vorteil bietet, die Konsequenzen des *écriture*-Problems im Medium (literarischer) Sprache einerseits und andererseits im sprachlichen Übergriff auf Bildlichkeit nachverfolgen zu können.

Der Begriff der Präsenz im Titel dieser Arbeit meint dabei heuristisch jenen unvorbelasteten Zugang zu einer unvermittelt evidenten Wirklichkeit, die zugleich der Anfangspunkt einer vollständig selbstgegebenen Sinnstiftung wäre.

³ Vgl. OSTER, *Ästhetik der Atopie*, sowie MOOG-GRÜNEWALD, „Moralistik im ‚Reich der Zeichen‘“.

Alain Robbe-Grillet

Vom Mythos der Tiefe zum Mythos der Unmittelbarkeit? Pour un nouveau roman

Robbe-Grillet's programmatische Aufsatzsammlung *Pour un nouveau roman* (1963) wird entgegen der im Titel proklamierten Neuheit wesentlich bestimmt durch einen Gestus der Rückkehr.⁴ Die Reflexion vollzieht sich hierbei auf zwei einander immer wieder berührenden Ebenen, der Ebene grundlegender anthropologischer Postulate und der literaturästhetischer Erwägung; eine Engführung, die sich aus dem mimetischen Verhältnis der beiden Bezugsgrößen zueinander ergibt: „La littérature expose simplement la situation de l'homme et de l'univers avec lequel il est aux prises.“⁵ In Übernahme zuspitzender Reduktionen, wie sie für den zeitgenössischen Existenzialismus charakteristisch waren, entwirft Robbe-Grillet den Menschen als Gegenüber eines stummen Universums, das außer seiner Anwesenheit von sich selbst nichts mitzuteilen weiß und gegenüber den an es gerichteten Sinnerwartungen indifferent bleibt. Anders aber als etwa besonders Camus, verweigert Robbe-Grillet diesem Universum selbst das Prädikat des Absurden, da dieses noch immer, wenngleich in negierter Form, die Erwartung impliziert, dass es auf die Fragen des Menschen zu antworten habe: „Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement.“ (PNR, S. 18) Mehr noch – der Charakter des Absurden, den Robbe-Grillet in der zeitgenössischen Akzeption auch als *tragique/tragédie* bezeichnet,⁶ scheint ihm, obwohl zunächst als Ermächtigungsgrund zu freiem Handeln inszeniert, durch eine implizite

⁴ *Pour un nouveau roman* zeigt sich tatsächlich heterogener als es im Folgenden den Anschein haben wird. Neben Aufsätzen, die eine möglichst nüchterne Deskription als Desiderat entwerfen, stehen solche, die eine Art selbstreferentielle Bewusstseinspoetik entwerfen, die sich von der Abbildung externer Wirklichkeit weitgehend lossagt. Auffällig ist jedoch ihre jeweilige zeitliche Verortung. Geht die erste Klasse von Aufsätzen der Veröffentlichung von *La jalousie* (1957) voraus, folgt die andere ihr nach und scheint damit eben jene Aspekte theoretisch nachträglich zu bewältigen, die sich während der Abfassung des Romans als problematisch erwiesen haben mögen. (Der Band umfasst insgesamt Aufsätze der Jahre 1953-1963.) Da es hier aber um die Skizzierung einer diachronen Linie gehen soll, scheint die Vereinfachung legitim, insofern *Pour un nouveau roman* hier nur zusammenfassend für die Aufsätze der Jahre 1953-1957 zu verstehen ist. Brigitta Coenen-Mennemeier hat in ihrem Buch über den Nouveau Roman, in dem sie sonst oftmals auf die Heterogenität der so zusammengefassten Autoren eingeht, die Disparität der bereits in *Pour un nouveau roman* niedergelegten Thesen nicht gesehen, ebenso wenig die zentrale Bedeutung von *La jalousie* als programmatischem Umkehrpunkt (COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*).

⁵ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, S. 37. Im Folgenden zitiere ich unter Angabe des Kürzels PNR und der Seitenzahl.

⁶ So spricht er etwa in deutlicher Anspielung vom „conditionnement à la tragédie que nous impose notre civilisation mentale“ (ebd., S. 56).

essentialisierende Aussage über das Verhältnis von Mensch und Universum tatsächlich in ein Hemmnis umzuschlagen: „La tragédie, si elle nous console aujourd’hui, interdit toute conquête plus solide pour demain.“ (PNR, S. 55) Auch die Konstatierung einer „tragischen“ Disparität von menschlicher Sinnerwartung und kosmischem Schweigen fungiert für Robbe-Grillet als Fest-Stellung des Menschen, welche die ihm eigentlich gebührende Freiheit nicht verbürgen kann:

L’homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard. L’homme voit les choses et il s’aperçoit, maintenant, qu’il peut échapper au pacte métaphysique que d’autres avaient conclu pour lui, jadis, et qu’il peut échapper du même coup à l’asservissement et à la peur. (PNR, S. 53)

Nur durch die Anerkennung der rein materiellen Präsenz der umschließenden Objektwelt kann jener „pacte métaphysique“ (s.o.) aufgelöst werden, da hierfür anthropozentrische Maßgaben keine Rolle mehr spielen.

Damit verbleibt die Aufgabe, und hier verlagert sich der Schwerpunkt in Richtung Literatur, ebendieser reinen, stummen Präsenz in originärer Weise habhaft zu werden. Hierzu aber bedarf es einer Absage an alle systematisierenden Weltaneignungsversuche, deren gemeinsames Merkmal die Verdeckung eben jener Unbestimmtheit bildet und die sich im Roman – hier sei noch einmal an den eingangs zitierten engen mimetischen Nexus erinnert – in paradigmatischer Weise im realistischen Roman in der Nachfolge Balzacs kristallisieren. Kennzeichnend für diesen literarischen Modus ist ein semiotischer Überschuss, der die dargestellte materielle Welt immer schon als Chiffre für etwas anderes sieht, jedes Detail – im Idealfall – nur in seiner Verweisungsfunktion auf etwas anderes (z.B. die Psychologie des Helden) funktionalisiert.⁷ Die Grenzen zwischen tatsächlichem Bewusstsein und literarischer Tradition sind hierbei permeabel insofern, als dass sich in einem so verstandenen Realismus einerseits ein bürgerlicher Weltzugriff artikuliert, der von diesem andererseits zugleich perpetuiert wird, so dass Robbe-Grillet schreiben kann: „A chaque instant, des franges de culture (psychologie, morale, métaphysique, etc.) viennent s’ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étranger, plus compréhensible, plus rassurant.“ (PNR, S. 18) Zur Kritik an dieser den Dingen stets zugeschriebenen

⁷ Dass dies der Komplexität realistischer Deskription nicht ganz gerecht wird, erweist ein Aufsatz Roland Barthes’ von 1968. In „L’effet de réel“ (III, S. 25-32) sieht er das Raffinement realistischer Beschreibung gerade in der authentifizierenden Inklusion nicht-subsumptiver Details, die ihrerseits den Anschein erwecken, die Wirklichkeit sei in ihrem letztlich immer etwas evasiven Charakter getreu abgebildet.

Tiefendimension reaktiviert Robbe-Grillet einen Begriff, den Barthes etwa zeitgleich in seinen *Mythologies* in ganz ähnlicher Absicht neu besetzt, und spricht von den „vieux mythes de la ‚profondeur‘“ (PNR, S. 22; m. H.). Neben der Ausblendung der unergründlichen Objektwelt sind diese Verfahren der Verweisungsstiftung und deren stereotypisierende Vernetzung zu habituellen Lesbarkeiten auch wesentlicher Bestandteil (bürgerlich-)ideologischer Kontrolle, in enger Analogie zu Barthes' „monde civil“ (s. Einleitung). Die von Robbe-Grillet konstatierte „tyrannie des significations“ (PNR, S. 20) muss damit weit wörtlicher genommen werden als es der ästhetische Kontext zunächst vermuten lässt.

Die Rückkehr an einen Nullpunkt führt damit über eine Verabschiedung jener Tiefe hin zu einer Neuerfahrung der Oberfläche der Dinge, ihrer materiellen Opazität und Widerständigkeit: „Le monde autour de nous redevient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sur laquelle nous n'avons plus aucune prise. Comme l'ouvrier qui a déposé le marteau dont il n'a plus besoin, nous nous retrouvons une fois de plus *en face* des choses.“⁸ (PNR, S. 64) So wie Adam sich vorhistorisch den materiellen Gegebenheiten seiner Welt gegenüber sieht, scheint auch für Robbe-Grillet jene Rückkehr möglich: „Reste donc cette signification immédiate des choses [...], c'est-à-dire celle qui se place en-deçà de l'histoire, de l'anecdote du livre, comme la signification profonde (transcendante) se place au-delà.“ (PNR, S. 142) An die Stelle einer entfremdenden Tiefe der Welt tritt eine neue Unmittelbarkeit.

Die Orchestrierung des Realen: La jalousie

In einem 1954 erstmals erschienenen Aufsatz über Robbe-Grillet bedient sich Roland Barthes der Polysemie zur Kennzeichnung von dessen literarischem Verfahren: „Littérature objective“, so auch der Titel des Textes, strebe demzufolge nach einer neutralen Darstellung der Objektwelt, zugleich aber deutet „objective“ substantivisch verstanden auch die visuelle Strategie Robbe-Grilletts an, die in Analogie zu optischen Instrumenten (Objektiven) verstanden werden kann: „[...] Robbe-Grillet impose un

⁸ Auffällig ist das Moment der Iteration („une fois de plus“), das als verborgener Hinweis auf die anfangs skizzierte adamische Grundkonstellation verstanden werden kann, die semantisch jedoch nicht explizit aktiviert wird, vermutlich wegen ihrer womöglich Verwirrung stiftenden metaphysischen Komponente (Gott).

ordre unique de saisie: la vue.“⁹ Die Reduktion auf rein „visuelle“ Oberflächenabtastung erscheint dabei als Ausweg aus der Bedeutungsverbildung der Objektwelt, da die sich ergebenden Relationen rein geometrischer Natur sind: „[...] l’appréhension optique, qui règne partout ailleurs, ne peut fonder ni correspondances ni réductions, seulement des symétries.“ (II, S. 296) Damit scheint diese Form der Beschreibung tatsächlich Unmittelbarkeit zu erzeugen, insofern es keine symbolische „Abkürzung“ an den Dingen vorbei gibt: „elle [sc. la description] n’est jamais allusive, elle dit tout, ne cherche pas, dans l’ensemble des lignes et des substances, tel attribut chargé de signifier économiquement la nature entière de l’objet“ (II, S. 293). Als Barthes dies schreibt, bezieht er sich vor allem auf den soeben erschienenen Roman *Les gommes* (1953). Mit *La jalousie* (1957) indessen scheint auch die rein geometrische Anordnung der Dinge, ergänzt besonders durch das Verfahren der Wiederholung, wieder ein mimetisches Potential zu gewinnen, das über eine reine Kartierung der Objektwelt hinausweist.

La jalousie beginnt mit der minutiösen Beschreibung der Licht- und Schattenwürfe, die sich im Zuge des anbrechenden Tags an dem Wohnhaus der anonym verbleibenden Plantagenbesitzer abzeichnen.¹⁰ Nach einem kurzen „Blick“ durch das Fenster von A. widmet sich die Deskription der Weite des von der Plantage eingenommenen Grundes, die zugleich einer Bestandsaufnahme gleichkommt, welche die „en quinconce“ (*LJ*, S. 13) angeordneten Bananenpflanzen akribisch verzeichnet; all dies im Modus eines nicht näher bestimmten „regard“ (*LJ*, S. 11). Im Roman selbst findet sich jedoch in Form einer *mise en abyme* eine exakte Beschreibung eben jenes Verfahrens, das die nüchterne Konstatierung alsbald durchbricht. Sie findet sich in der Beschreibung des (sprachlich unzugänglichen) Lieds, das einer der Plantagenarbeiter singt:

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s’estompent, c’est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu’à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point du départ. (*LJ*, S. 101)

Répétition und *modification(s)* kennzeichnen aber ebenso die Struktur des Romans, der bestimmte deskriptive Segmente – mit kleinen Variationen im Detail – in immer neuer

⁹ II, S. 293-303; hier: S. 294.

¹⁰ ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*. Die Zitate erfolgen unter Angabe der Sigle *LJ* wie der Seitenzahl.

Anordnung präsentiert und so im Fortgang durch eben jenes Moment der modifizierten Wiederholung einen nicht mehr rein deskriptiven Mehrwert generiert. Am deutlichsten wird dies in der sich schleichend wandelnden Beschreibung des *mille-pattes*. Zunächst ist der Tausendfüßler nicht mehr als „une tache noirâtre“ (*LJ*, S. 27) an einer der Wände des Speisezimmers, auch die zweite Nennung verzeichnet lediglich „la trace du mille-pattes écrasé“. (*LJ*, S. 50) Die kurz darauf folgende Nennung weitet sich zur detaillierten Beschreibung aus, die der Genauigkeit einer „planche anatomique“ (*LJ*, S. 56) nahekommt, indessen im Rahmen objektiver Deskription verbleibt. Deutlich später, als die Hinweise auf einen möglichen Ehebruch A...s mit Franck sich verdichten, beginnt sich die Deskription des (toten) *mille-pattes* suggestiv mit der Szene seiner „Erlegung“ durch Franck zu verdichten (*LJ*, S. 127ff.). Als das Ausbleiben von Franck und A..., die gemeinsam zu Besorgungen in eine mehrere Stunden entfernte Stadt gefahren sind, die Vermutung eines Ehebruchs zu erhärten scheint, wandelt sich auch die Beschreibung des Tausendfüßlers:

La porte de l'office est fermée. Entre elle et l'ouverture béante du couloir, il y a le mille-pattes. Il est gigantesque: un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ses climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. (*LJ*, S. 163)

Im phantasmagorischen Anwachsen des *mille-pattes* jedoch wird auch der Modus nüchterner Deskription verlassen und die nicht mehr nur optische, sondern auch affektive Refraktion der mitgeteilten Wirklichkeit durch das eifersuchtsbefallene Bewusstsein des Ehemanns offenbar. Durch den Modus in der Rückschau nun geradezu obsessiv erscheinender Wiederholung reichert sich das zunächst so beiläufig verzeichnete Beschreibungsdetail des Tausendfüßlers zum Symbol der Eifersucht an.¹¹ Neben dieser Anreicherung durch Wiederholung entsteht jedoch auch durch die Abfolge der Deskriptionssegmente und deren suggestive Verkettung ein mimetisches Potential, das je nach Rhythmus (d.h. der variierenden Raschheit der Alternation) auch auf den Zustand des (supponierten) Bewusstseins, das Ursprung der Deskription zu sein scheint, zurückverweist. Auch dieses Moment findet sich in *La jalousie* wiederum in Form einer

¹¹ Damit wird rückblickend auch erkenntlich, weshalb die Form des Abdrucks, den der *mille-pattes* an der Wand hinterlassen hat, einem „point d'interrogation“ (*LJ*, S. 56) entspricht, schließlich besteht die Macht der Eifersucht ganz wesentlich in der Ungewissheit des von ihr vermuteten Sachverhalts.

mise en abyme, in der Beschreibung nämlich eines Insektenschwarms, der nachts um ein Gaslicht auf der Terrasse des Anwesens kreist:

Du reste, qu'il s'agisse de l'amplitude, de la forme, ou de la situation plus ou moins ex-centrique, les variations sont probablement incessantes à l'intérieur de l'essaim. Il faudrait, pour les suivre, pouvoir différencier les individus. Comme c'est impossible, une certaine permanence d'ensemble s'établit, au sein de laquelle les crises locales, les arrivées, les départs, les permutations, n'entrent plus en ligne de compte. (*LJ*, S. 149)

Setzt man für das Gaslicht das Bewusstsein des Ehemanns und für die umschwärmenden Insekten die Beobachtungsdetails und Gesprächsfragmente, die den Großteil des Romans ausmachen, scheint auch die plötzlich zunehmende Intensität des Schwarms erklärlich und mit diesem die nun beschleunigt erscheinende Abfolge der Segmente, die nun einsetzt – immerhin handelt es sich um den Gipfelpunkt der Eifersucht, bewirkt durch das Ausbleiben von A... und Franck. Zugleich offenbart sich ein zirkuläres Moment, das als „une certaine permanence d'ensemble“ (*PNR*, S. 142), i.e. der in der Textsyntagmatik immer wiederkehrenden Elemente, ebenso den in sich kreisenden Affekt der Eifersucht zu meinen scheint.¹²

Das problematische Verhältnis von objektiver Deskription und symbolischer Funktionalisierung von Beschreibungselementen in *La jalousie* zeigt sich zusammengefasst in der Polysemie des Titels, seinem Changieren zwischen (objektiver) Optik und (subjektivem) Affekt. In einer Art deskriptiven Dezentrierung – insofern der jeweilige Gegenstand der Beschreibung immer auch auf übergeordneter Ebene den Affekt mit abzubilden scheint – entsteht somit wiederum ein Verweisungsraum, der über jene „signification immédiate des choses“ (s.o.) hinausreicht. Die (meta-)mimetischen Verfahren (*répétition*, *modification*, Rhythmus der Alternation) sind hierbei selbstverständlich ungemein komplexer und verbleiben in ihrer indexikalischen Gültigkeit überdies immer in einer Art Schwebezustand. Die gängige Interpretation des Romans als Bewusstseinskorrelat des eifersüchtigen Ehemanns darf schließlich nicht verdecken, dass dieser selbst nie explizit – und sei es als Pronomen – in Erscheinung tritt, alles Wissen um ihn bleibt inferentiell. Genettes Fragen „Qui voit?“ und „Qui parle?“ können demnach nur im Modus unendlicher Wahrscheinlichkeit beantwortet

¹² Man betrachte hierzu auch den Schluss des Romans, dem kein finalisierender Charakter eignet, vielmehr erscheint er als der willkürliche Abbruch einer Reihe, die sich unendlich fortsetzen könnte.

werden,¹³ der „Ehemann“ im Roman und seine ewig ungewisse Semiose (im Hinblick auf die Untreue von A...) sind somit zugleich eine virtuose Spiegelung des Lesers selbst.

Der Text als via negativa: Le miroir qui revient

Begreift man den eponymen Spiegel des ersten Bands von Robbe-Grilletts insgesamt dreiteiliger *autofiction*, *Le miroir qui revient*, nicht nur intratextuell als Verweis auf die in den Text eingelassene Spiegelszene, sondern auch intertextuell als Bezugnahme auf Stendhals berühmtes Diktum, wonach der Roman ein wandelnder Spiegel sei,¹⁴ artikuliert sich auch hier ganz zu Beginn das Problem der Repräsentation.¹⁵

Am Anfang steht dabei die Feststellung, dass die *écriture* des Nouveau Roman zum Opfer ihres eigenen Erfolges zu werden und ihr transgressives Potential durch die Herausbildung einer regelhörigen „Schule“ zu verlieren droht:

Dès qu'une aventureuse théorie, affirmée dans la passion du combat, est devenue dogme, elle perd aussitôt son charme et sa violence, et du même coup son efficacité. Elle cesse d'être ferment de liberté, de découverte; elle apporte sagement, étourdimement, une pierre de plus à l'édifice de l'ordre établi.
Le moment est alors venu de s'avancer sur d'autres pistes [...]. (LMR, S. 11f.)

Verschärft wird diese eingangs aufgezeigte Aporie dadurch, dass Robbe-Grilletts Vorhaben, da es ein autobiographisches ist, sich überdies in einem Diskurs positioniert, der geradezu paradigmatisch für die Etablierung eines entfremdenden Sinns steht, in Form einer Summe nämlich, die ein Leben gültig zusammenfasst:

A qui veut l'entendre, j'affirme récuser l'entreprise autobiographique, où l'on prétend rassembler toute une existence vécue (qui, dans l'instant, faisait eau de toute part) en un volume clos, sans manques et sans bavures, comme font ces vieux maréchaux qui remettent dans une ordonnance convaincante, pour les générations futures, leurs anciennes batailles mal gagnées, ou perdues. (LMR, S. 58)

Anders etwa als in *La jalousie* kann hier die „Rückkehr zu den Dingen“ keinen Ausgangspunkt bilden, da Gegenstand der Darstellung nicht eine wie auch immer

¹³ Vgl. GENETTE, „Discours du récit“.

¹⁴ In *Le rouge et le noir* heißt es bekanntlich: „un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin“.

¹⁵ ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*. Die Zitate erfolgen unter der Sigle LMR samt Seitenzahl.

geartete externe Wirklichkeit sein soll, sondern Robbe-Grillet selbst. Das Hauptmoment der Strategie, für die er sich zur Lösung dieses Problems entscheidet, scheint die relativierende Vermengung verschiedener Diskurstypen zu sein, genauer: von Autobiographie (im traditionellen Sinne verifizierbarer Referenz), Fiktion und theoretischer Reflexion.¹⁶ Modellhaft aufgenommen findet sich eben dieses Verfahren wiederum in einer metapoetischen *mise en abyme* in der Figur des Henri de Corinthe, die auch hier aus Raumgründen als Stellvertreter Robbe-Grilletes dienen soll.

Wie ein detektivisches Ermittlungsspiel durchzieht den gesamten Text von *Le miroir qui revient* die Frage nach der Identität des Henri de Corinthe, artikuliert sich in ihm immer wieder der Wunsch nach der Rekonstruktion von dessen „histoire personnelle, pleine aussi de grandeur, de silences et d’inquiétante obscurité“ (LMR, S. 72). Henri tritt dabei in Konstellationen auf, die heterogener kaum sein könnten. Im Modus einer bretonischen Legendenerzählung bemüht er sich vergeblich um die Wiedergewinnung seiner verstorbenen Geliebten. Als kindlich übersteigertes Phantasiebild bevölkert er die Alpträume des jungen Alain, als Nachbar von dessen Familie er wiederum den Boden historischer Verbrieftheit zu betreten scheint. Sodann erscheint er als verdienter Soldat und Kampfgenosse von Robbe-Grilletes Vater im ersten Weltkrieg, später heftet sich an ihn der Verdacht der Kollaboration unter Vichy, schließlich wird ihm gar Waffenschmuggel zugeschrieben. ‚Henri de Corinthe‘ wird damit zu einer Größe die, um erfasst zu sein, all diese Prädikate, die überdies oft genug ungewiss bleiben und sich kontradiktorisch zu einander verhalten (etwa fiktional vs. historisch, Patriot vs. Verräter, Held vs. Krimineller), integrieren muss. Damit aber erweist sich an Henri die Unerheblichkeit der einander unversöhnlich entgegenstehenden Kategorien, die ontologisch (fiktional/real) wie moralisch (s.o.) als Leitdifferenzen autobiographischen Schreibens einerseits und der Rezeption autobiographischer Texte andererseits fungieren.

¹⁶ Die diskursive Heterogenität von *Le miroir qui revient* wird in der bisherigen Forschung oft vermerkt, allerdings stets als Dekonstruktion der klassischen Normen autobiographischen Schreibens. Die Eigenwertigkeit dieses Verfahrens und die Besonderheit der hierdurch ermöglichten Repräsentation bleiben daher jedoch meist dunkel; z.B. GRÜTER, „Autobiographie im Zeitalter des Misstrauens“; SCHLICKERS, „Vom Nouveau Roman zur Nouvelle Autobiographie“.

Will man dieses Verfahren auf den Begriff bringen, bietet sich eine Analogie zur negativen bzw. apophatischen Theologie an.¹⁷ Für ihren Begründer, Pseudo-Dionysios Areopagita (5. - 6. Jh. n. Chr.), stellt sich das Problem, wie Gott als Jenseits der prädikatsaffinen Schöpfung sprachlich näherzukommen sei.¹⁸ Aussagen über Gott als Prädikatszuschreibungen verbieten sich, da die verfügbaren Prädikate lediglich hinreichen, die Einzelgrößen der Schöpfung deskriptiv und definitorisch zu erfassen, Gott als deren Ursprung jedoch nicht abbilden können. Um das Medium der Sprache dennoch als Annäherungsform an Gott zu retten, entwickelt Dionysios eine zweistufige Strategie, deren konsekutive Schritte er als kataphatisch bzw. apophatisch benennt.¹⁹ Kataphasis bezeichnet dabei ein Verfahren diskursiver Überproduktion; möglichst viele Gottesbezeichnungen sollen inventarisiert werden, um andererseits gerade in der Herausstellung ihrer oftmals kontradiktorischen Zuschreibungen deren Gültigkeit zu relativieren:²⁰

It is from their characteristic of being more particular that is derived the necessity of multiplying the descriptions of the Godhead, of piling description upon description to supply for the increased inadequacy of each. And it is from their proneness to being inconsistent with one another that their conjunction results in the necessity of that paradox which will lead, ultimately, to the recognition of their collective deficiency.

Von diesem Punkt an beginnt die apophatische *via negativa*, im Zuge derer die gesammelten Prädikate negiert werden müssen; nicht jedoch in Form einfacher Verneinung, die nur die Zuschreibung des gegenteiligen Prädikats bedeutete, sondern in Form eines Paradoxes, durch das sich die Irrelevanz des verfügbaren binären Oppositionspaars erhellt. So ist Gott für Dionysios weder Licht noch Dunkelheit, sondern „eine leuchtende Finsternis“,²¹ d.h. jenseits dieser Unterscheidung zu denken. Damit ergibt sich keine Menge positiver Wesensaussagen im Hinblick auf Gott, vielmehr eröffnet diese Kombination von Kataphasis und Apophasis einen negativen

¹⁷ Der Bezug mag zunächst etwas konstruiert erscheinen, doch reaktiviert Barthes 1977 in seiner *Leçon*, der Robbe-Grillet selbst beiwohnte, den Begriff der Apophasis in ähnlicher Absicht, ganz im Sinne eines *voleur de langages*: „La sémiologie proposée ici est donc négative – ou mieux encore, quelle que soit la lourdeur du terme: *apophatique*: non en ce qu'elle nie le signe, mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels, bref: scientifiques.“ (V, S. 441f.)

¹⁸ Ich stütze mich im Folgenden v.a. auf die Darstellung in TURNER, *The Darkness of God*, bes. S. 19-49. Einführend ist auch der ausführliche Eintrag von Kevin Corrigan und Michael Harrington in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy* hilfreich: CORRIGAN UND HARRINGTON, „Pseudo-Dionysius the Areopagite“.

¹⁹ Gr. ΚΑΤΑΦΑΣΙΣ: Bejahung, ΑΠΟΦΑΣΙΣ: Verneinung.

²⁰ TURNER, *Darkness of God*, S. 30.

²¹ „a brilliant darkness“ (ebd., S. 21). Turner bleibt den griechischen Wortlaut schuldig.

Raum, innerhalb dessen Gott als Anderes all jener unzureichenden Prädikationskategorien begriffen, besser vielleicht: erahnt werden kann.

Kehrt man nun zurück zu *Le miroir qui revient*, verbietet sich selbstverständlich eine einfache Identifikation von Robbe-Grillet's Verfahren als apophatische Theologie, zumal für Dionysios letztlich die Erfahrung Gottes möglich bleibt, die Sprache, die auch bei ihm in unendlicher Prozessualität verbleiben müsste, also nur hinführenden, nicht jedoch unübersteigbaren Charakter hat. Dennoch scheint das Strukturmoment des Negativraumes auch zur Beschreibung der Darstellungsstrategie in *Le miroir qui revient* aufschlussreich. So werden weder Henri de Corinthe noch Robbe-Grillet selbst in verbürgten Prädikaten greifbar, offenbaren sie sich nicht in Form eines letztlich sich einstellenden Sinns, doch gewinnen sie durch die Disparität der auf sie angewandten Beschreibungsmodi – im Falle Henris auf der Ebene der Ontologie und der Moral, im Falle Robbe-Grillet's auf der Ebene divergierender Diskurstypen – eine Kontur *ex negativo*, wird das Subjekt Alain Robbe-Grillet greifbar in der Geste seiner Verweigerung; zugleich ein Verfahren, das geeignet scheint, die Unabgeschlossenheit eines *écrivain* erfahrbar zu machen, der das proteische Moment des barthesischen *écriture*-Begriffs ernst nimmt.²² „[L]e réel commence juste au moment où le sens vacille“ (LMR, S. 212), schreibt Robbe-Grillet. Was aber ist *Le miroir qui revient* anderes als der Versuch, eben jene *vacillation* textuell ins Werk zu setzen?

Roland Barthes

Vollzog sich das Streben Alain Robbe-Grillet's nach Präsenz, mithin nach einer um entfremdende Codes bereinigten Unmittelbarkeit stets im Medium der Sprache, scheint diese für Barthes trotz seiner immer wieder vollzogenen disziplinären Kehrtwenden, seiner immer neuen Aneignung und Brechung von Sprachtypen und heterogensten Semantiken diese Präsenz letztlich nicht verbürgen zu können. Umso erstaunlicher also, dass im Gegenzug die Photographie für ihn die Rolle eines Anderen von Sprache und damit auch von Entfremdung und Verzerrung annehmen kann. Sowohl im Falle Robbe-

²² In *Le degré zéro de l'écriture* heißt es: „Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots. [...] Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense. Comme liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment.“ (I, S. 181)

Grilletts wie auch Barthes' erscheint dabei der Aspekt des Visuellen (s.o.) zunächst der verlässlichste Garant von Objektivität, besser: Neutralität.²³

Die Ursprünglichkeit des Bildes: Le mythe, aujourd'hui

Eine der ersten Thematisierungen der Photographie im Werk von Roland Barthes und zugleich wohl noch immer deren bekannteste findet sich in der semiologischen Studie „Le mythe, aujourd'hui“, die seinen *Mythologies* als theoretischer Anhang beigegeben ist. Es handelt sich um das berühmt gewordene Titelbild von *Paris-Match*, das einen schwarzafrikanischen Soldaten in französischer Uniform beim Gruß der französischen Trikolore zeigt und das für Barthes zu einem der Kronzeugen für seine Entlarfung des *mythe* als eines „*système sémiologique second*“ (I, S. 828) wird. Zusammengefasst lässt sich das Funktionieren des Mythos – in barthes'scher Akzeption – als Dekontextualisierung und Neufunktionalisierung beschreiben. Zunächst also muss das Bild seinem historisch kontingenten Ursprung enthoben werden:

En devenant forme, le sens éloigne sa contingence; il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre. [...] il faut mettre entre parenthèse la biographie du nègre, si l'on veut libérer l'image, la disposer à recevoir son signifié. (I, S. 831)

Diesem so „entleerten“ Signifikanten kann dann eine neue Bedeutung, eine neue Verweisungsfunktion zugeteilt werden, im gegebenen Falle etwa die der Rechtmäßigkeit der französischen Kolonialpolitik (der Schwarze, der sich selbst als Franzosen sieht etc.). Dennoch bleibt diese Neu-Semiotisierung auf die Evidenz bzw. die Natürlichkeit des Ursprungszeichens angewiesen: „[...] il faut sans cesse que la forme puisse reprendre racine dans le sens et s'y alimenter en nature; il faut surtout qu'elle puisse s'y cacher.“ (I, S. 831) Das Funktionieren des Mythos besteht damit nicht in einer einfachen Ersetzung, vielmehr etabliert er einen parasitären Sinn, der den Ursprungssinn nicht völlig zum Verschwinden bringt, sondern ihn „deformiert“: „Le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de *déformation*.“ (I, S. 835) Nur so, durch die Usurpation der scheinbaren Natürlichkeit

²³ Wie die Ausführungen über einen der Begründer der Photographie, den Engländer William Henry Fox Talbot (1800-1877), in BERG, *Die Ikone des Realen*, bes. S. 62-83, nahelegen, ist damit auch bei den beiden hier genannten Autoren noch in Spuren ein positivistischer Gemeinplatz wirksam, demnach die Photographie ein objektives, da einzig lichtgestütztes Verfahren der Wirklichkeitsabbildung sei. (Talbots erster Band mit eigenen Photographien trug den bezeichnenden Titel *The Pencil of Nature* [1844]).

und Kontingenz des Ausgangsbildes, kann der Mythos sein Verfremdungswerk vollbringen, dessen Ergebnis wiederum als Natur erscheinen soll: „Nous sommes ici au principe même du mythe; il transforme l’histoire en nature.“ (I, S. 842)

Das Dilemma des Mythologen (Barthes) ist nun, dass er im Rahmen seiner Mythenkritik einen Ursprung postulieren muss, der durch den Mythos verfälscht wird, eine Form, die deformiert wird, einen *sens*, der durch das *concept* des Mythos usurpiert werden kann (vgl. das Schema in I, S. 828). Das Bedeutungsproblem für Barthes scheint dabei in der Authentizität des Kontexts zu bestehen. Für die Photographie des afrikanischen Soldaten gäbe es somit einen Ursprungskontext, eben den von dessen kontingenter Biographie usw. (s.o.), durch den das Bild seinen eigentlichen Sinn erhielte. Erst die Transponierung in einen anderen Kontext (der französischen Kolonialpolitik) bewirkt die Deformation oder Entfremdung des Sinns.²⁴ Entscheidend ist, dass Barthes diese Dekontextualisierungsmöglichkeit nicht als dem Medium Photographie inhärentes Merkmal begreift. Ist aber ein Bild nicht eben durch jenen Ausschnittcharakter einer Wirklichkeit bestimmt, deren situative Parameter es niemals mit abbilden kann? Kann ein Bild seinen eigenen Kontext mitliefern? In Abwandlung einer berühmten Stelle aus dem *Phaidros* über die Schrift ließe sich sagen, dass jedes Bild, um verortet werden zu können, immer Worte braucht, die ihm zur Hilfe kommen, es situieren und jenes Supplement liefern, ohne das es selbst unbestimmt bliebe. Man muss Barthes zu Gute halten, dass er sich der paradoxen Lage seines *mythologue* bewusst ist, dessen Aufgabe es ist, Deformationen aufzuspüren, deren Ausgangsformen (die Wirklichkeit) ihm letztlich unzugänglich bleiben und die dennoch das *Movens* seines Projekts bilden müssen: „Une dernière exclusion menace le mythologue: il risque sans cesse de faire s’évanouir le réel qu’il prétend protéger. [...] Et ce réel-là, le mythologue ne peut en parler.“ (I, S. 867).

Dennoch scheint im Hinblick auf die Photographie das Postulat der Unbenennbarkeit des Wirklichen suspendiert,²⁵ wie sich in einer der *Mythologies* erweist, in der Barthes anlässlich einer Ausstellung in der Galerie d’Orsay über „photos-chocs“ reflektiert. Ausgangsbeobachtung ist dabei, dass die meisten dargebotenen

²⁴ Jonathan Culler bringt das Dilemma des Kontexts als Bedeutungsgarant auf die konzise Formel: „Meaning is context-bound, but context is boundless.“ (CULLER, *On Deconstruction*, S. 123). Siehe auch seine vergnüglichen Erläuterungen hierzu ebd., S. 123-125.

²⁵ Es bleibt zu bedenken, dass es sich um eine Potentialität des Mediums handelt, nicht um ein Merkmal der Photographie *per se*, wie im Folgenden noch deutlicher wird.

Photographien eben kein Schockpotential entfalten, da sich in ihnen stets die Intervention ihres Urhebers verrät: „il [sc. le photographe] a presque toujours *surconstruit* l’horreur qu’il nous propose, ajoutant au fait, par des contrastes ou des rapprochements, le langage intentionnel de l’horreur [...]“ (I, S. 752) Die willentliche Modifikation des Abbildungsinhalts, seine Ausrichtung auf eine habituelle Lesbarkeit hin, führt gerade zum Ausbleiben der intendierten Wirkung, denn „la lisibilité parfaite de la scène, sa *mise en forme* nous dispense de recevoir profondément l’image dans son scandale; réduite à l’état de pur langage, la photographie ne nous désorganise pas.“ (I, S. 752) Dem tritt jedoch ein anderer Typ Photographie entgegen, der ob seines Verzichts auf verzerrende Eingriffe eben jenen an Authentizität gekoppelten Schockeffekt zu verursachen vermag: „Il est donc logique que les seules photos-chocs de l’exposition [...] soient précisément les photographies d’agence où *le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l’évidence même de sa nature obtuse*.“ (I, S. 753; m. H.) Es fällt schwer, sich bei den hervorgehobenen Formulierungen nicht an Robbe-Grillet und die von ihm postulierte schiere, hartnäckige Präsenz der Objektwelt zu erinnern. Auch für Barthes gewinnt diese (scheinbar) unvermittelte Faktizität den Charakter des Natürlichen, denn es ist eben gerade „le *naturel* de ces images [qui] oblige le spectateur à une interrogation violente [...]“ (I, S. 753). Es ist auffällig, dass Barthes, unter dessen semantischem „Diebesgut“ sich immerhin auch ein differenziertes rhetorisches Vokabular findet, nicht bemerkt (bemerken will), dass eben jene ungeschmückte Unmittelbarkeit einer der ältesten rhetorischen Effekte ist, der im *genus humile* seinen genauen Begriff hat. Barthes indes insistiert auf der Unmittelbarkeit der von ihm als *photos-chocs* akzeptierten Bilder und bezeichnet ihren Typus als „photographie littérale“ (I, S. 753).²⁶ Eine zunächst befremdende Formulierung, da Photographie eben gerade jenseits der Sprache funktionieren soll, und doch kristallisiert sich in ihr womöglich genau jener Wunsch Barthes’ im Hinblick auf die Sprache, das nun in das Medium der Bildlichkeit verlagert wird, nämlich das einer sprachlichen Eigentlichkeit, das in *Le degré zéro de l’écriture* so endgültig verabschiedet wurde; nur im Bild also eine nicht entfremdete „Wörtlichkeit“?

²⁶ Die von Ronald Berg zitierte deutsche Übersetzung hat „Wörtlichkeit“ bzw. „wörtlich/buchstäblich“ für die von Barthes verwendeten „littéralité“ bzw. „littéral“ (BERG, *Die Ikone des Realen*).

Das Bild als Anti-Code: Le message photographique

Unterschied Barthes in „Le mythe, aujourd’hui“ noch nicht scharf zwischen Sprachlichkeit und Bildlichkeit – sein zweites Hauptbeispiel zur Erläuterung des *mythe* war neben der genannten Photographie der lateinische Satz „Quia ego leo nominor“ – versucht er in „Le message photographique“, erschienen vier Jahre später in *Communications*, die semiotische Differenz der Photographie explizit herauszustellen.

Grundannahme ist hierbei, die Photographie fungiere als ein „analogue mécanique du réel“ (I, S. 1122), ein durch mechanische Präzision verbürgtes genaues Abbild der Wirklichkeit, die hier nicht, wie etwa im Medium der Sprache, in semiotische Einheiten parzelliert werden müsse:

[Pour la photographie,] il est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différant substantiellement de l’objet qu’ils donnent à lire; entre cet objet et son image, il n’est nullement nécessaire de disposer un relais, c’est-à-dire un code; [...] [la photographie,] *c’est un message sans code* [...]. (I, S. 1121)

Erst auf dieser Ebene der reinen Denotation (*dénotation*), dieser primären Nachricht ohne Code aufbauend kommen die Verfahren zum Tragen, die der Photographie wiederum eine codierte Bedeutung (*connotation*) einschreiben und die er im Folgenden klassifikatorisch erfasst (z.B. als *truquage*, *pose*, *photogénie* etc.). All diese Weisen der Bedeutungszuschreibung jedoch können somit als *message second* begriffen werden, die sich der Unmittelbarkeit der primären *message sans code* zur effektiven Naturalisierung ihrer Bedeutungen zwar bedienen, die Ursprünglichkeit des Bildes und seinen Status als objektives Wirklichkeitskorrelat aber nicht berühren.

Es zeigt sich also erneut, wie schon in „Le mythe, aujourd’hui“, das Problem des Ursprungs bzw. das einander präzedierender Bedeutungen. Erst auf der Grundlage einer primären Ebene vermeintlich reiner Denotation können Konnotationen und die diese stiftenden Verfahren freigelegt werden. Die Interaktion dieser Ebenen benennt Barthes einmal als Paradox: „Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l’un sans code [...], et l’autre à code [...].“ (I, S. 1123) Doch scheint das Paradox andernorts zu liegen, in der paradoxalen Formel nämlich einer *message sans code*. Aus semiotischer (barthesisch: semiologischer) Perspektive, die Barthes sich in diesem Aufsatz so explizit zu eigen macht, ist die Idee einer Nachricht ohne ermöglichenden Code ein Unding, da die Nachricht als solche nur durch (potentielle)

Dechiffrierbarkeit, d.h. Überführung in einen verfügbaren Code, überhaupt als Nachricht definiert werden kann. Dennoch beharrt Barthes auf der Bezeichnung dieser primären Ebene der Photographie als *message* und nutzt sie als eine Art „Nullpunkt“, von dem aus sich „parasitäre“ Bedeutungen als solche bestimmen lassen. Gerade im Hinblick auf die Relation von Photographie und Text, besonders der Bildunterschrift (Barthes widmet sich hier in erster Linie Pressephotographien), artikuliert sich dies in aller Deutlichkeit: „[...] le texte constitue un *message parasite*, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui ‚insuffler‘ un ou plusieurs signifiés seconds.“ (I, S. 1128, m. H.) Der Begriff des Parasitären aber funktioniert nun geradezu *par excellence* als dekonstruktivistisches Reizwort, da sich in ihm stets eine Ausgrenzung von vermeintlich Akzidentellem zur Bestimmung eines wie auch immer gearteten, scheinautonomen Kerns, Ursprungs etc. vermuten lässt. Das obige Zitat bildet hiervon keine Ausnahme. Zur Bestimmung eines *signifié second* ist zunächst ein *signifié premier* anzusetzen. In Barthes' Fall aber soll eben jenes gerade kein *signifié* sein, also keine zeichenhaft und damit codegestützt vermittelte Bedeutung (*message sans code*). Ohnehin fällt es Barthes bemerkenswert schwer zu artikulieren, zumindest näherungsweise, wie dieses *signifié premier* beschaffen sein könnte.²⁷ Zum Ende seines Aufsatzes gerät Barthes dann auch entsprechend in Bedrängnis. Um hinter all den konstatierten „parasitären“ Verfahren noch eine Ursprünglichkeit aufzeigen zu können, rekuriert er erneut auf die bereits in *Mythologies* eingeführten *photos-chocs*, da sich in diesen eine neue Form von Sinnerfahrung (statt -entschlüsselung) zu zeigen scheint:

[...] la photo-choc est par structure insignifiante: aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. On pourrait imaginer une sorte de loi: plus le trauma est direct, plus la connotation est difficile [...]. (I, S. 1133)

Ergänzt durch den hier neu eingebrachten Begriff des Traumas beginnt sich somit am Ende von „Le message photographique“ Barthes' Zugang zum „Wesen“ der Photographie zu verschieben. Es ist zugleich der Punkt, an dem die Sprache der Semiotik eine Brechung erfährt, da sie eben das Paradox einer *message sans code* nicht

²⁷ Hier scheint Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman* skizziertes Verfahren helllichtiger. Statt einen parasitären Sinn der Dinge durch Rekurs auf einen vermeintlich gegebenen ursprünglichen Sinn zu entlarven, erhellt er diesen durch den Verweis auf ihre bloße, unbestimmte Präsenz (nicht: ihren Sinn) (s.o.).

fassen kann und um die Sprache der Psychologie erweitert werden muss.²⁸ In der Etymologie von „Trauma“ (gr. Verletzung, Wunde) kündigt sich außerdem bereits ein Begriff an, der den „phänomenologischen“ Beschreibungsversuch in *La chambre claire* ganz wesentlich bestimmen wird – das (zumindest in Barthes' Verwendung) beinahe synonyme *punctum*.²⁹

Die Apotheose der Abwesenheit: La chambre claire

Schon in der Widmung von *La chambre claire* kündigt sich der neue Zugang Barthes' zur Photographie in aller Deutlichkeit an. Sie gilt Sartres umfangreichem Traktat *L'imaginaire* (1940). Gewährsmann Barthes' in seinem letzten Versuch über die Photographie ist also die Phänomenologie.

„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.“ (V, S. 791) So lautet einer der ersten Sätze von *La chambre claire*. *In nuce* enthält er all das, was die Neuheit dieses Zugangs ausmacht. An die Stelle differierender semiotischer Strukturen tritt hier das Wesen („en soi“) als Erkenntnisziel, auch der Weg dorthin kann sich nicht mehr in der Unpersönlichkeit semiotischer Reflexion vollziehen, vielmehr werden „je“ und sein „désir“ explizit zu apriorischen Voraussetzungen erklärt. Auch das Tempus ist auffällig. An die Stelle des universalisierenden Präsens wissenschaftlicher Diskurse tritt das Erzähltempus des *imparfait*. Der Text erkennt seine eigene Zeitlichkeit und wird Erzählung.³⁰

²⁸ „[L]e trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification.“ (I, S. 1132). Auch Ronald Berg teilt Barthes' Beschäftigung mit der Photographie in zwei grobe Phasen ein: eine linguistisch-strukturalistische, die der Photographie durch Analogie zur Sprache beizukommen sucht und eine phänomenologische, die ihr Wesen *sui generis* ergründen will. Gerade Bergs Reflexionen im ersten Teil tendieren jedoch zu einem gewissen Schematismus, da er in den Texten der ersten Phase deren immer schon gegen den strukturalistischen Zugriff operierendes, subvertierendes Moment nicht wahrnehmen kann. Mag sein, dass dies mit seiner Unkenntnis von *Le degré zéro de l'écriture* zusammenhängt, das unter den zahlreichen von Berg zitierten Werken Barthes nicht aufzufinden ist. Gerade dort aber zeigt sich in aller Deutlichkeit die taktische Einstellung Barthes gegenüber der von ihm erprobten „Sprachen“, die nie als einfache Identifikation zu denken ist.

²⁹ Ronald Berg verweist zudem auf die Schwellenposition eines Aufsatzes von Barthes aus dem Jahr 1970, „Le troisième sens“ (III, S. 485-506), in dem er durch die Begrifflichkeiten des „sens obvie“ und des „sens obtus“ durch die Inklusion explizit subjektiver Sinnformen (besonders auch von deren körperlicher Manifestation) bereits eine deutliche Abkehr von der strukturalistisch-semiotischen Methode vollzieht. Da Objekt von Barthes' Analyse dort *sensu stricto* jedoch nicht die Photographie ist, sondern die Filme von Sergej Eisenstein, sei hier von einer eingehenderen Besprechung abgesehen. Vgl. hierzu jedoch BERG, *Die Ikone des Realen*, S. 210-223.

³⁰ Diese Narrativierung der Erkenntnis wird auch für die folgenden Ausführungen eine gewisse Orientierung an der Textsyntagmatik von *La chambre claire* erfordern.

Ausgangspunkt dieser zunächst paradox anmutenden „science du sujet“ (V, S. 801) kann für Barthes kein repräsentatives Korpus an Photographien sein. Die einzige Gewissheit, die ihm eingangs zu Gebote steht, ist seine eigene emotionale Affizierung durch einige wenige Photographien. Nur sie können ihn auf der Suche nach dem Wesen *der* Photographie leiten: „Je décidais alors de prendre pour guide de ma nouvelle analyse l’attrait que j’éprouvais pour certaines photos.“ (V, S. 803) Bei der Sichtung jener subjektiv verbürgten Sammlung von Photographien auf ihren affektiven Gehalt hin bietet sich alsbald eine erste Unterscheidung an, die zwischen *studium* und *punctum*. Während ersteres eine Art generelles, durch kulturelle Habitualitäten mitbestimmtes Interesse meint (etwa mit Blick auf Kriegsphotographien), das jedoch nie ein transgressives Moment entwickelt, bezeichnet das *punctum* ein eben solches, ein zunächst unerklärliches Getroffensein durch das Bild, das sich jeder Subsumption in vertraute Ordnungskategorien entzieht. Auslöser ist meist ein scheinbar ganz nebensächliches Detail, das die diskursive Überlagerung des Bildes jedoch aufzubrechen vermag und einen Singularitätseffekt zeitigt, der eine Art Präsenz jenseits der Codes zu stiften scheint: „Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l’est pas [...]“ (V, S. 830) Und doch kann dieses subjektiv nach Lust bzw. Betroffenheit differenzierbare *punctum* in seiner mangelnden Generalisierbarkeit noch nicht das Wesen der Photographie bezeichnen. Am Ende des ersten Teils von *La chambre claire* kommt es daher zur Palinodie,³¹ zum poetischen Widerruf und Neuversuch.

Der Ausgangspunkt ist hierbei nochmals dramatischer zugespitzt. Nur eine einzige Photographie soll das Potential des Mediums verbürgen können, das berühmte Bild von Barthes’ Mutter, das sie im Alter von fünf Jahren in einem Wintergarten zeigt und durch das er im Zuge seiner Trauerarbeit³² diese schließlich ihrem Wesen nach wiederfand: „Quelle chose comme une essence de la Photographie flottait dans cette photo particulière. Je décidai alors de ‚sortir‘ toute la Photographie (sa ‚nature‘) de la seule photo qui existât assurément pour moi [...]“ Es folgen mehrere Lektüren von Bildern, die nahezu ausschließlich Porträts darstellen, in deren Zusammenschau sich

³¹ „Je devais faire ma palinodie“ (V, S. 836).

³² Ronald Berg bezeichnet *La chambre claire* daher auch treffend als „Trauerbuch“ (BERG, *Die Ikone des Realen*, S. 226).

schließlich der Begriff des *air* abzuzeichnen beginnt.³³ „L’air (j’appelle ainsi, faute de mieux, l’expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l’identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute ‚importance‘: l’air exprime le sujet, en tant qu’il ne se donne pas d’importance.“ (V, S. 876) *Air* ist damit kein Effekt der durch die Photographie verbürgten Identität, d.h. der durch Ähnlichkeit gegebenen Identifizierbarkeit, die Barthes an dieser Stelle meint, vielmehr zeigt sich in ihm die Singularität des Abgebildeten, die gerade in Abwesenheit aller „Wichtigkeit“ und – möchte man beifügen – kultureller Bedeutsamkeiten hervortreten kann. Zugleich ist dies nur möglich durch ein einzig in der Photographie gegebenes Emanationsverhältnis, in dem Barthes auch ihre Neuartigkeit, ihr *proprium*, gegeben sieht:

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertienne et l’optique de la *camera obscura*). Je dis: non, ce sont les chimistes. Car le noème ‚Ça-a-été‘ n’a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d’argent) a permis de capter et d’imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. *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.“ (V, S. 854, m. H.)

Es ist also die Uncodiertheit des Lichts, durch die das Singuläre als solches einen Raum gewinnt. Und doch ist in obigem Zitat schon aufgenommen, was eben diese Präsenz des Einzigartigen wiederum unmöglich macht, die Dimension der Zeit, artikuliert in dem, was Barthes schließlich zum Noema der Photographie erklärt, der Formel „Ça-a-été“:

Le nom du noème de la Photographie sera donc: ‚Ça-a-été‘, ou encore: l’Intraitable. En latin (pédantisme nécessaire parce qu’il éclaire des nuances), cela se dirait sans doute: ‚interfuit‘: cela que je vois s’est trouvé là, dans ce lieu qui s’étend entre l’infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. (V, S. 851)

„Différé“ kennzeichnet damit abschließend aber ebenso den einzigen Modus, in dem sich in der Photographie Präsenz einstellen kann, in Form nämlich einer komplexen Vermengung von Zeitebenen, die ihren Ausdruck findet (fände) in der sprachlich

³³ Dies ist auch mitzulesen als eine Aneignung des Aura-Begriffs, den Walter Benjamin in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz zur Kennzeichnung der Singularität des (noch) nicht reproduzierbaren Kunstwerks einführte („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: BENJAMIN, *Illuminationen*, S. 136-169); eine Filiation, die von Barthes – zumindest in *La chambre claire* – jedoch nicht eingestanden wird.

unmöglichen Verschmelzung der beiden Formeln „C'est ça!“ und „Ça-a-été.“ Am Ende von Barthes' langem und verzweigungsreichen Weg durch das Andere der Codes verblasst damit das Verfremdungswerk der *Histoire* und wird verdrängt durch das unwandelbare Sich-Entziehen der Dinge in der Zeitlichkeit.

Conclusio

Sowohl Alain Robbe-Grillet als auch Roland Barthes sehen sich zu Anfang ihres eigentlichen Schaffens in den 1950er Jahren mit dem Problem der *écriture* konfrontiert, der Herausforderung, in der Uneigentlichkeit einer Welt ideologisch vorbelasteter Codes genuine Präsenz in Form eines Nullpunkts aufzuspüren oder – im Falle Robbe-Grillet's – selbst zu stiften. Beide Male führt dieser Weg zunächst über eine enge Anlehnung an die Objektwelt, sei es die „signification immédiate des choses“ bei Robbe-Grillet oder die photographisch möglich gewordene „dénotation“ bei Barthes. In beiden Fällen jedoch zeichnet sich allmählich ein Ungenügen an der neutralen Reproduktion des Wirklichen ab. Bei Robbe-Grillet zeigt sich bereits in *La jalousie* die Problematik eines gewissen (anthropologischen) Semiotisierungszwangs, der an der reinen Präsenz der Dinge kein Genügen finden kann und der schließlich in *Le miroir qui revient* durch das komplexe Verfahren eines durch diskursive Heterogenität gestifteten Negativraums, wenn nicht suspendiert, so doch in unendliche Prozessualität versetzt wird. Auch für Barthes zeigt sich schließlich, wenngleich explizit erst in *La chambre claire*, die Mangelhaftigkeit einer uncodierten Objektivität im Medium der Photographie, da diese allein das Wesen der abgebildeten Person ebenso unbestimmt lässt wie das deformierende Wirken der Codes. Wie beim Ehemann in *La jalousie* muss auch bei ihm letztlich die Imagination hinzutreten, ohne, dass sich dadurch jedoch einfache wesenhafte Präsenz einstellen würde, vielmehr bleibt auch diese durch das Apriori der Zeitlichkeit nur mehr vermittelt einlösbar. Die Formel der „signification immédiate“ schließlich bringt, etymologisch gewendet, die Aporien auf den Begriff: eine Unvermitteltheit, die auch Bedeutung haben will, und so in sich das Zeichen (*signum, signe*) unauflöslich einschreibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- BARTHES, ROLAND: *Œuvres complètes*, 5 Bde., hg. v. Éric Marty, Paris: Seuil 2002.
- *La chambre claire* [1980], Bd. 5, S. 785-892.
 - *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Bd. 1, S. 169-225.
 - „L'effet de réel“ [1968], Bd. 3, S. 25-32.
 - *Leçon* [1978], Bd. 5, S. 427-446.
 - „Littérature objective“ [1954], Bd.2, S. 293-303.
 - „Le message photographique“ [1961], Bd. 1, S. 1120-1133.
 - „Le mythe, aujourd'hui“ [1957], Bd. 1, S. 821-868.
 - „Le troisième sens“ [1970], Bd. 3, S. 485-506.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN: *La jalousie*, Paris: Minuit 1957.
- *Le miroir qui revient*, Paris: Minuit 1984.
 - *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit 1963.

Sekundärliteratur:

- BENJAMIN, WALTER: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- BERG, RONALD: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink 2001.
- COENEN-MENNEMEIER, BRIGITTA: *Nouveau Roman*, Stuttgart: Metzler 1996.
- CORRIGAN, KEVIN/MICHAEL HARRINGTON: „Pseudo-Dionysius the Areopagite“, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [<http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>] (letzter Zugriff: 17 August 2010)].
- CULLER, JONATHAN: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell UP 1982.
- GENETTE, GERARD: „Discours du récit. Essai de méthode“, in: *Figures III*, Paris: Seuil 1972, S. 65-273.
- GRÜTER, DORIS: „Autobiographie im Zeitalter des Misstrauens. *Le miroir qui revient* von Alain Robbe-Grillet und *Livret de famille* von Patrick Modiano“, in: WOLFGANG ASHOLT (Hg.): *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg: Winter 1994, S. 197-214.
- MOOG-GRÜNEWALD, MARIA: „Moralistik im ‚Reich der Zeichen‘“, in: RUDOLF BEHRENS/MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Hg.): *Moralistik. Anthropologischer und ästhetischer Diskurs des Subjekts in Früher Neuzeit und Moderne*, (erscheint 2010).
- OSTER, ANGELA: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*, Heidelberg: Winter 2006.
- SCHLICKERS, SABINE: „Vom Nouveau Roman zur Nouvelle Autobiographie. *Le miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1987) und *Les derniers jours de Corinthe* (1994) von Alain Robbe-Grillet“, in: ANDREAS GELZ/OTTMAR ETTE (Hg.): *Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen: Stauffenburg 2002, S. 173-184.
- TURNER, DENYS: *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge: CUP 1995.