

Sven Stein

Roland Barthes, Die Helle Kammer – Bemerkung zur Photographie, eine Lesart.

Zu Beginn seiner Schrift „Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie“ formuliert Roland Barthes das ursprüngliche Erkenntnisinteresse seiner Untersuchung über die Photographie als Gefangensein in dem ontologischen Wunsch zu wissen, was sie ans sich sei. Sein Interesse richte sich nach der Unterscheidung der Photographie von der „Gemeinschaft der Bilder“, also nach dem, was sie etwa von der Malerei oder dem Film wesentlich trenne. Dass dieses ihr eigentümliche Wesen existiert, wird anfänglich mehrmals in Frage gestellt. So berichtet Barthes, dass er nicht sicher sei, ob es die PHOTOGRAPHIE wirklich gebe, oder ob sie überhaupt klassifizierbar sei. Die wiederholte Großschreibung dieses Wortes betone hier den Versuch einer Verallgemeinerung, die Suche nach einem der Photographie innewohnenden Merkmal, das diese erst konstituiert und gleichsam zur Institution mache. Es wird bewusst von der speziellen, einzelnen Photographie abgegrenzt, welche durch die Beibehaltung der Kleinschreibung gekennzeichnet wird.

Der Versuch einer Klassifizierung aber, der als notwendiger methodischer Schritt zur Erstellung eines „Korpus“ der Photographie begriffen wird, schlägt fehl. Die herkömmlichen Kategorien einer empirischen, rhetorischen und ästhetischen Einteilung seien nur rein äußerliche Beobachtungen, und auch auf andere Formen der Darstellung anwendbar, und entsprächen somit nicht dem Wesen der PHOTOGRAPHIE. Statt dessen entziehe sie sich unablässig der methodischen Eingrenzung; sie sei immer nur die „bestimmte Photographie, der Zufall“, und kein einheitlich zu fassendes Genre. Der Grund für diese „Unordnung“ wird in ihrer unlösbaren Verknüpfung mit dem von ihr gezeigten, zufälligen Motiv ausgemacht. Das Dargestellte werde nicht simuliert, sondern sei wirklich gewesen. In der bestimmten Photographie erkennt Roland Barthes eine unmittelbare Verknüpfung mit ihrem Referenten, und leitet hieraus Fragen nach der Existenz und ihrer Vermittlung ab. Denn diese Zwangsläufigkeit sei Teil der Eigentümlichkeit der Photographie. Sie verweise stets auf ihren Referenten und bleibe selbst unsichtbar. „Es ist nicht das Photo, das man sieht.“, und „ich sah

immer nur den Referenten, den ersehnten Gegenstand, die geliebte Gestalt“. Anders als Malerei und Film, gebe sich die Photographie nicht als vermittelndes Medium zu erkennen, sie erfinde nichts, sondern erscheine als das „Wirkliche in seinem unerschöpflichen Ausdruck“. Ausgangspunkt dieser Erkenntnis ist die Feststellung: „was die PHOTOGRAPHIE endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können.“ Folglich müsse etwas vorhanden gewesen sein, das sich „vor eine kleine Öffnung“ gestellt habe, und mittels physikalischer und chemischer Prozesse zum Bild wurde. Dieses etwas nennt Roland Barthes den „Photographischen Referenten“, „die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“, und er begreift diese REFERENZ als das Grundprinzip der PHOTOGRAPHIE. Da das von der Photographie Abgebildete unleugbar vorhanden gewesen sein müsse, fände hier eine Verbindung von Realität und Vergangenheit statt, welche die Existenz von etwas beglaubige und überliefere.

Hatte Barthes im zweiten Abschnitt angedeutet, dass das Wesen der PHOTOGRAPHIE, wenn überhaupt, nur durch das in ihr Neuartige zu erfassen sei, so wird dies nun in Abschnitt 32 bestätigt, denn die Beglaubigung der vergangenen Realität sei durch andere Bildarten nicht gegeben; diese imitierten, während die Photographie bezeuge. Somit wird nunmehr dieses „Es-ist-so-gewesen“ als ihr Wesen, oder wie es nun heißt, ihr noema (Sinngesamt), postuliert. Insofern sei die Photographie die Verlängerung der Geste eines kleinen Kindes, das auf etwas zeige und sage: „das da, genau das, dieses eine ist's“. Doch in dieser Bestätigungs-geste wiederum verliere sich das Medium. „Die PHOTOGRAPHIE ist eine auf die Spitze getriebene, aufgeladene Augenfälligkeit, gleichsam die Karikatur nicht der Gestalt, die sie wiedergibt (ganz im Gegenteil), sondern die ihrer eigenen Existenz.“

Diese „Gewißheit“ des Photos, die Bestätigung der vergangenen Existenz, wird nun nicht als Kunst, sondern als „Magie“ bezeichnet, und somit erneut von der

„Gemeinschaft der Bilder abgegrenzt, diesmal im Hinblick auf ihre Produktionsweisen.

Die Photographie verwende zwar die gleiche Perspektive, und den gleichen Ausschnitt, wie die Malerei, doch als entscheidend für ihre Erfindung wird die chemische Entdeckung bezeichnet, die Möglichkeit die Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen zu nutzen. Roland Barthes begreift den Akt des Photographierens zunächst als einen physischen Vorgang: „Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...] Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium.“ Das Photo sei nicht mehr nur einfaches Bild, schon gar nicht eine Imitation, sondern wird als „Emanation des Referenten“ bezeichnet. Die Lichtstrahlen, die von einem existent gewesenen Objekt ausgingen, gelangen, obschon verzögert und konserviert, zu dem betrachtenden Subjekt. Das Photo ermögliche eine unmittelbare Präsenz seines Bezugsobjektes, und sei somit „weder Bild noch Wirklichkeit [...]: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.“ Die Erfindung der Photographie gelange so in den Rang einer weltgeschichtlichen Zäsur, denn durch sie sei die Vergangenheit mit eben solcher Gewissheit erfahrbar, wie die Gegenwart.

Besäße die Gesellschaft eine Sensibilität für den Mythos, so Barthes, müsste man die Photographie dem Bereich der Alchemie zu rechnen, da sie, vermittelt eines „kostbaren Metalles“, den „geliebten Körper unsterblich“ mache.

Aufgrund der zuvor beschriebenen Phänomene der Referenz und der Emanation wird an der Photographie ein „unheimliche[r] Beigeschmack“ ausgemacht, der jeder Photographie, vor allem aber den alten, zu eigen sei: „die Wiederkehr des Toten“.

Denn das Photo bezeuge die vergangene Existenz des Abgebildeten, zugleich aber gingen von ihm, in der Gegenwart des Betrachtens, physische Lichtspuren aus, die dem photographierten Objekt entstammten, und die mit der Photographie durch die Zeit hindurchgingen, um den Betrachter in der Gegenwart zu erreichen.

Die Existenz des Photographierten sei damit niemals metaphorisch, sondern unvermittelte Wirklichkeit im Zustand des Vergangenen: „das Vergangene und das Wirkliche zugleich.“, oder wie es in Abschnitt 33 for-

muliert wird: „das lebendige Bild von etwas Totem“. Entsprechend der religiös-mystischen Konnotation der Untersuchung, wird diese Erkenntnis in Analogie zur christlichen Auferstehung gesehen.

Indem die PHOTOGRAPHIE bezeuge, dass das Objekt real gewesen sei, suggeriere sie insgeheim auch es sei auch lebendig, so folgert Roland Barthes „aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen“. Dieses Reale werde von ihr aber in der Vergangenheit wiedergegeben, woraus im Umkehrschluss folge, dass suggeriert werde, es sei bereits tot.

Roland Barthes nennt dies eine „perverse Verschränkung zweier Begriffe“, dem des REALEN und dem des LEBENDIGEN, und benennt sie als Ursache für die Unbewegtheit der Photographie. Etwas zum Zeitpunkt der Aufnahme Lebendiges sei als Pose, als „Innehalten“ einer Bewegung, das dennoch bewegt ist - also lebendig, in das Bild eingegangen, und es werde dort bewahrt. Auch in diesem Sinne sei die Photographie als das „lebendige Bild von etwas inzwischen Totem“ zu verstehen; ein Phänomen, dass einer „Stilllegung der ZEIT“ gleichkomme, denn die PHOTOGRAPHIE sei „ohne Zukunft“,

„Unbeweglich fließt die PHOTOGRAPHIE von der Darstellung zurück zur Bewahrung“. In diesem Punkt liege ihre Melancholie begründet: der Betrachter sehe das existente Wesen, er erfahre es, und wisse gleichzeitig, dass es tot ist.

Die Beziehung von Zeit und Tod zur Photographie wird in Abschnitt 39 noch einmal vertieft. Anhand einer Porträtphotographie Alexander Gardners, die den zum Tode verurteilten Lewis Payne zeigt, wird ein weiteres punctum eingeführt. Dieses sei nun die ZEIT, die reine Abbildung des „Es-ist-so-gewesen“. Was den Betrachter in dieser Photographie verletzt, ihn stigmatisiert, sei eine Vollendung der Zukunft. Das Photo zeige: dieser Mensch wird sterben, und doch ist er bereits gestorben. Der Betrachter erkenne gleichzeitig: „das wird sein und das ist gewesen“, er erschauert „wie der Psychotiker bei Winnicott vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat“. Die Photographie offenbare so eine „vollendete Vergangenheit der Pose“, sie setze den Tod in die Zukunft. Dieser Aspekt wird zwar bezeichnenderweise an dem Photo eines zum Tode Verurteilten vorgeführt, gilt aber für alle historischen Photographien, so

auch für das Bild der Mutter: „immer wird hier die ZEIT zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben“. Gegen Ende der Abhandlung wird die Photographie zu einem „bizarren Medium“, einer neuen „Halluzination“, erklärt: sie sei „falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit.

Doch nicht nur in diesen, dem Medium Photographie innewohnenden Phänomenen stehe sie in Beziehung zum Tod. Ebenso sei in dem Akt des Photographierens selbst, der Bildwerdung des Subjekts, der Tod enthalten. Das Subjekt fühle das Objektiv, das es einzufangen sucht. Es erfahre sich dann verändert, ja verändere sich selbst. Es posiere, verwandele sich im voraus zum Bild.

Die Macht der Photographie, den eigenen Körper nach Belieben zu erschaffen oder abzutöten, werde gespürt, woraus für das Subjekt die Frage nach dem „Gelingen“ des eigenen Abbildes resultiere. Anfänglich gelassen und amüsiert überlasse es sich dem „Gesellschaftsspiel“: „Ich posiere, weiß, dass ich es tue, will, dass ihr es wisst“. Gleichzeitig aber stelle sich in diesem Spiel die Besorgnis um das „kostbare Wesen meiner Individualität“ ein. Denn da die Photographie immer einen „Ausdruck“ der Person wiedergebe, entstehe der Wunsch und die Schwierigkeit, sich selbst durch die Photographie repräsentiert zu sehen, dass das „Ich“, das „unabhängig von jedem Bildnis“ sei, dennoch mit seinem Bild übereinstimme, ohne vereinfacht oder verallgemeinert zu werden. Die Photographie werde so ein „bizarrer Vorgang“, das Subjekt ahme sich fortwährend selbst nach, es sei in diesem Moment nicht Subjekt, noch Objekt, „sondern vielmehr ein Subjekt [...], das sich Objekt werden fühlt“. Diese Erfahrung vergleicht Roland Barthes mit dem Ereignis des Todes. Das Subjekt werde ausgeklammert, seines Selbst entäußert und zum Objekt gemacht, es sei „GANZ UND GAR BILD geworden [...], das heißt der TOD in Person“.

Mit diesem Phänomen verbindet er einen entscheidenden, kultur-geschichtlichen Einschnitt. Die Photographie werde an dieser Stelle verantwortlich für die Objektivierung des Subjektes. Barthes spricht gar von einem Museumsobjekt, was den Bewahrungscharakter der Photographie unterstreicht, das Aufbewahren der Spuren vergangener Existenzen.

Für die abgelichtete Person allerdings, erfolge durch diese Erfindung eine weitere „kulturelle Störung“. Die PHOTOGRAPHIE, schreibt Barthes, „ist das Auftreten

meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität“.

In dem Akt des Photographierens spiele die photographierte Person sich selbst, sie ahme sich nach, und gehe als diese Pose in das Bild ein.

Gemäß der im vierten Abschnitt getroffenen Unterteilung in drei mögliche Tätigkeiten oder Absichten der Photographie: operator, spectator und spectrum, wird die Rolle des operator, also des Photographen, bei der photographischen Aufnahme ebenso thematisiert. Auch er sei sich der Analogie zum Tod bewusst, wie das Individuum vor dem Objektiv, auch er verspüre eine gewisse Angst bei seinem Tun. Roland Barthes spricht von der „Einbalsamierung“, die der Photograph mit seiner Geste verübt, und er beschreibt verschiedene Verrenkungen, die dazu dienen sollen, das Bild lebendig zu machen, „damit die PHOTOGRAPHIE nicht der Tod sei“. Diese Bemühungen werden in Abschnitt 5 noch ironisch belächelt, während im zweiten Teil des Textes, in Abschnitt 45, der Tätigkeit des Photographen eine geradezu lebensstiftende oder lebensvernichtende Verantwortung auferlegt wird. Einem unbekanntem Photographen war es gelungen, in einem Bild der Mutter als fünfjährigem Mädchen, das als einziges dem Text nicht beigeordnet ist, ihren „Ausdruck“ zu überliefern. Dieses Photo offenbare dem Sohn nicht nur ihre Identität, es rufe „ihre Wahrheit hervor“, er erkenne sie wesentlich. Von dieser bestimmten Photographie aus, werden nun Rückschlüsse auf die PHOTOGRAPHIE im Allgemeinen getroffen.

Dabei zeige sich, dass die meisten Photos bloß auf eine Ähnlichkeit verweisen, welche nicht an die bestimmte Person gebunden sei, sondern nur die Identität eines Subjekts wiedergebe. Diese Photographien zeigten das Subjekt „als es selbst“, sie belegten dessen Identität und Existenz, doch zeigten sie nichts von den wesentlichen Eigenschaften dieser Person, dem „in sich, es selbst“ sein, ihrem Charakter und ihrer Seele: „Im Grunde ähnelt ein Photo irgend einer beliebigen Person, nur nicht der, die es darstellt“. So seien die meisten Photographien nur analog, anstatt eine Wahrheit der Person zu transportieren, wie dies die Photographie aus dem Wintergarten tue, indem sie alle möglichen Prädikate der Mutter vereinige.

Um nun den abgebildeten Menschen vollständig wiederzugeben, „so, wie er an sich ist“, müsse es dem Photographen gelingen, das Maskenhafte der Ähnlich-

keit zu umgehen. Es müsse ihm gelingen, den individuellen Ausdruck der Person mit dem Photo festzuhalten. Dieser Ausdruck erhalte den verstorbenen Menschen im Bild lebendig, ohne ihn bleibe nichts als ein steriler Körper. „Durch diese feine Nabelschnur stiftet der Photograph Leben; und versteht er es nicht, [...], der durchsichtigen Seele ihren hellen Schatten zu geben, so bleibt das Subjekt für immer tot.“

Dies sei die unheimliche Verantwortung, die dem Photographen obliege, sein Tun verschaffe entweder Fortdauer oder Vergänglichkeit.

Indem Roland Barthes in „Die helle Kammer“ die Analyse der Photographie konsequent aus der betrachtenden Perspektive der ersten Person betreibt, wird ebenso ihre Wirkung auf das anschauende Individuum thematisiert. Und auch hier liegt der Schwerpunkt auf den Fragen nach seiner Existenz und seinem Tod.

Nietzsche zitierend, möchte Barthes den Versuch wagen, aus dem „Ich-Begriff, unserem ältesten Glaubensartikel“ die Methode seiner Untersuchung zu gewinnen. Die Grundlage des Wissens über die Photographie bildeten somit die persönlichen Gefühle und Erfahrungen des Betrachters, aus ihnen solle das Universale der PHOTOGRAPHIE abgeleitet werden. Zunächst wird zwischen drei Tätigkeiten unterschieden: dem Photographieren, der Tätigkeit des operator, dem Photographiertwerden, als spectrum, und dem Betrachten des Photos durch den spectator. Der spectator erfahre gewisse Photographien als gleichgültig, während andere einen „erotischen Punkt oder eine alte Wunde“ anzurühren scheinen, woraus die persönliche Beurteilung des „ich mag / ich mag nicht“ resultiere. Diese „Gefühlsregungen einer willfähigen Subjektivität“ werden zum Leitfaden der Untersuchung, die „Anziehungskraft“ bestimmter Photos, die Lust, die sie hervorrufen, seien entscheidend für die Annäherung an das Wesen der PHOTOGRAPHIE.

Wird diese Methode in dem ersten Teil noch wissenschaftlich zu fundieren versucht, so erfolgt in Abschnitt 24 die Erkenntnis, dass auf diesem Wege zwar das Interesse an bestimmten Photos erklärt werden könne, die Natur der PHOTOGRAPHIE aber unentdeckt bliebe. Daraufhin erfolgt im zweiten Teil ein Wechsel der Einstellung. Die Gesamtheit der Photographien der Welt wird nun als Labyrinth angesehen. Gemäß einem weiteren Nietzsche Zitat („Ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern einzig seine Ariadne.“),

das hier ebenso als Rechtfertigung der Vorgehensweise dient, erkennt Barthes, dass in dem einen Photo der Mutter „ein Hauch vom Wesen der PHOTOGRAPHIE“ zu vernehmen sei, und er beschließt, aus diesem einen, besonderen Photo, die PHOTOGRAPHIE zu entwickeln. Dieses Photo, Barthes Ariadnefaden, lenkt die Untersuchung der photo-graphischen Evidenz weg von dem Gesichtspunkt des Vergnügens, der im ersten Teil den Schwerpunkt bildete, hin zu der Thematik von Liebe und Tod. Der Tod eines geliebten Menschen und die Überlieferung seiner Existenz in der Photographie werden somit als der Katalysator dieser Abhandlung ausgemacht.

Für die Person des spectators selbst resultieren aus diesem Blickwinkel existentielle Fragen. Indem die PHOTOGRAPHIE bezeuge, dass das Abgebildete tatsächlich da gewesen sei, dass die porträtierten Menschen existiert haben, lasse sie den Betrachter „das Leben, den Tod, das unausweichliche Verschwinden der Generationen überdenken“.

So gelangt Barthes zu der Feststellung, dass jede Photographie das betrachtende Individuum, als Bezugspunkt habe. Die PHOTOGRAPHIE richte die fundamentalen Fragen an das Individuum: „warum lebe ich hier und jetzt?“. Fragen also, die in ihrer Konsequenz die Metaphysik betreffen.

Für die Lesart von Photographien seitens des spectators, seien zwei Begriffe von entscheidender Bedeutung: das studium und das punctum. Sie werden beide in Abschnitt 10 eingeführt, und sind vor allem im ersten Teil von Wichtigkeit. Doch auch im zweiten Teil verlieren sie nicht ihre Relevanz, obschon sie seltener erwähnt werden.

Den Begriff studium versteht Roland Barthes als „die Hingabe an eine Sache,[...] eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit“, ein „höfliches Interesse“. Diese Art der Lektüre stehe in Zusammenhang mit dem Wissen und der Kultur des betrachtenden Subjekts, sie werde aus ihnen gespeist. Das Interesse am punctum sei ein von der „moralischen und politischen Kultur“ gefiltertes, der spectator betrachte solche Photographien als „Zeugnisse politischen Geschehens“ oder „anschauliche Historienbilder“. Das studium bringe den meistverbreiteten Typ der Photographie hervor, den Barthes die einförmige Photographie nennt. Diese sei alltäglich, sie gebe Realität wieder, ohne sie wanken zu machen. Solcherlei Pho-

tos würden registriert, durchgeblättert, sie interessierten, doch störe nichts in ihnen die Lektüre. Sie könnten schockieren, ja sogar schreiend sein, aber sie verletzen den Betrachter nicht, machten ihn nicht betroffen.

Anders sei dies beim punctum. Werde beim studium das Photo von dem Betrachter interpretiert und erst durch sein Wissen mit Bedeutung belegt, so verursache das punctum die entgegengesetzte Bewegung. Es selbst „schießt wie ein Pfeil“ aus dem Bild hervor, und verletze den spectator. Barthes definiert es demzufolge als „jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“. Das punctum durchkreuze die Lektüre des studium. Es sei ein zufälliges und zweckloses Detail des Bildes, das „mir mitten aus der Seite ins Auge springt“. Das punctum sei keine bewusste Hervorbringung des operator, es sei nicht komponiert, sondern befinde sich als reizvolle Zutat im Umfeld des fotografierten Gegenstandes. „Es ist immer eine Zutat“, schreibt Barthes, „es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist“.

In Abschnitt 23 erhält das punctum schließlich seine besondere Bedeutung, die es auch für den zweiten Teil der Untersuchung so wichtig macht. Die Photographie mit dem Film vergleichend, wird festgestellt, dass die Unbewegtheit des Photos aus seiner „Rahmenhaftigkeit“ resultiert. Die in der Photographie abgebildeten Personen bewegten sich nicht, sie seien „betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge“, ein Heraustreten aus dem Rahmen sei ihnen nicht möglich, es würde ihren Tod bedeuten. Das punctum aber sprengt diesen Rahmen, es stiftet Leben. Die Person trete gespensterhaft aus dem Bild hervor: „aufgrund ihrer Halskette besaß die sonntäglich gekleidete Negerin für mich ein ganzes Leben, das sich außerhalb ihres Porträts abspielte“. Das punctum führe den Betrachter aus diesem Rahmen heraus, er animiere das Photo, und das Photo animiere ihn. Die dargestellten Personen wirkten somit beseelt.

Die Auseinandersetzung mit der Photographie mündet schließlich in der Einsicht, dass in jeder Photographie ein unabweisbares Zeichen „meines künftigen Todes enthalten ist“. Die PHOTOGRAPHIE führe dem Betrachter die vergangene Existenz der durch sie überlieferten Menschen vor, gebe diese aber in einem gleichsam lebendigen Bild wieder. Somit zeige sie den schon Gestorbenen im Zustand des lebendig Seins, der Tod werde „vollendete Zukunft“, Zukunft und Vergangenheit zugleich; sie setze „für mich den Tod in die Zukunft“.

Der Tod der Abgebildeten offenbare dem Betrachter die eigene Sterblichkeit. Roland Barthes formuliert dies in Abschnitt 38, mit Bezug auf den Tod der Mutter, wie folgt: Der einzige „Gedanke“, zu dem ich fähig bin, ist der, daß am Grunde dieses ersten Todes mein eigener Tod eingeschrieben ist; zwischen diesen beiden bleibt nichts als das Warten.

In diesem Sinne sei die PHOTOGRAPHIE die „Verwerfung des TRAGISCHEN“, jegliche Läuterung ist ausgeschlossen, eine Katharsis findet nicht statt; die PHOTOGRAPHIE ist „das tote Theater des Todes“. Noch eine weitere Gefühlsregung rufe die PHOTOGRAPHIE bei dem Betrachter hervor. Es sei das MITLEID, nicht nur mit den Abgebildeten, sondern mit allen Sterblichen: „Durch jedes dieser Bilder [jenen mit einem punctum gesegneten] gelangte ich unweigerlich über die Unwirklichkeit des Dargestellten hinaus, wie von Sinnen betrat ich den Schauplatz, drang ich ins Bild, umarmte ich das, was tot ist, das, was sterben wird, wie Nietzsche, als er am 3. Januar 1889 weinend einem geschundenen Pferd um den Hals fiel, verrückt geworden aus MITLEID.“

Zusammenfassung

Unter dem Titel ‚La chambre claire‘ veröffentlicht Roland Barthes 1980 erstmalig seine ‚Bemerkung zur Photographie‘. Dieses stellenweise sehr persönliche Werk hat weniger den Charakter einer methodischen Abhandlung, als vielmehr einer subjektiven Annäherung an ein für den Autor durchaus mystisches Medium. Sein Fokus ist dabei nicht das vermeintlich dokumentarische Wesen der Photographie, sondern die vanitatische Wiederkehr des Toten in ihrer Momenthaftigkeit, die durch sie evozierte Meditation über die Stilllegung der Zeit. So wird er darin sowohl den semiotischen, wie den poetischen Dimensionen der Photographie gerecht. Im Laufe dieser geradezu assoziativen und intuitiven Überlegungen, entwickelt er bis heute gültigen Kategorien und Grundbegriffe der Phototheorie. Der folgende Essay möchte diese herausarbeiten und die wichtigsten Stationen von ‚Die Helle Kammer‘ nachzeichnen.

Autor

Sven Stein studierte Kunstwissenschaft, Philosophie und Geschichte an der TU-Berlin. Seit 2007 arbeitet er an seinem Dissertationsprojekt, welches den Arbeitstitel „Paragone und Postmoderne – Revision des Bildbegriffs durch Konfrontation mit dem Wort. Ein kritischer Vergleich von Rémy Zauggs und Joseph Kosuths Arbeiten zu Repräsentations- und Wahrnehmungstheorie“ trägt. Ende 2005 eröffnete er als Teilhaber die Berliner Dépendence der New Yorker Strychnin Gallery. Seit April 2007 arbeitet er in der Taxierungsabteilung eines Dänischen Auktionshauses in Hamburg.