

undisciplined thinking_

3/2020_text

Anne-Kathrin Reulecke _ Verlust schreiben: Roland Barthes' „Tagebuch der Trauer“ und der Photographie-Essay „Die helle Kammer“

Das Erstaunliche an diesen Notizen ist das verwüstete Subjekt,
das Opfer seiner *Geistesgegenwart* ist.¹

I. Biographeme

Als Henriette Barthes, geb. Binger, am 25. Oktober 1977 im Alter von 84 Jahren starb, hatte der Semiotiker und Kulturkritiker Roland Barthes bis auf reise- und krankheitsbedingte Unterbrechungen ganze 62 Jahre gemeinsam mit seiner Mutter gelebt. Die längste Zeit wohnten beide in Paris, in der fünften Etage der Rue Servandoni Nummer 11. Nach einem Aufenthalt in Alexandria im Jahr 1950 – so schreibt sein Biograph Louis-Jean Calvet – richtete sich Barthes zudem ein Arbeitszimmer in einer Dienstbotenkammer genau über der gemeinsamen Wohnung ein. Um jedoch zum Arbeiten nicht mehr umständlich fünf Stockwerke hinab- und wieder sechs Stockwerke über die Dienstbotentreppe hinaufsteigen zu müssen, ließ er schließlich nach einigen Jahren außerdem eine Falltür einbauen, die die Wohn- und Arbeitswelten nunmehr ganz direkt verband.²

Der Erwähnung dieses ‚Biographems‘ und der kleine Einblick in die Barthes’sche Privattopographie zeigen auf anschauliche Weise, wie sehr die Produktivität des Denkers an die Existenz der sorgenden und gütigen Mutter gebunden war. Sie geben einen Eindruck davon, inwiefern „Maman“ den Mittelpunkt seines Lebens darstellte, von dem aus sich der reisende Intellektuelle und ewige Junggeselle in konzentrischen Kreisen fortbewegen und zu dem er zurückkehren konnte. Die Mutter war ein explizit nicht-intellektueller Bezugspunkt, sondern stellte vielmehr eine an Körperliches und Stimmliches gebundene Sphäre dar, die dem Sohn regelmäßigen Rückzug aus der akademischen Welt gestattete. Sie ermöglichte ihm den Zugang zur „Vorgeschichte des [eigenen] Körpers“³ – im genealogischen wie im subjektgeschichtlichen Sinn. Voraussetzung für eine solchermaßen maternal begründete Produktivität und für das Entstehen eines „Werks“ war allerdings auch, dass sich die Mutter, so Barthes, zeitweilig „durchsichtig“ machte, „damit [er] schreiben konnte“ (TT, 26).

1 BARTHES (2010, 40) (fortan im Text zitiert: TT mit Jahres- und Seitenzahl).

2 CALVET (1993, 145).

3 CALVET (1993, 21).

Der außerordentlichen, ja totalen Bedeutung der Beziehung entsprechend, stellten das Sterben und der Tod Henriettes Barthes' 1977 für den Sohn eine existentielle Bedrängnis und eine Schreibkrise gleichermaßen dar.

Im Jahr 2009, also etwa 30 Jahre nach Roland Barthes' eigenem Tod, erschienen die bisher unveröffentlichten Notizen des Autors zum Tod der Mutter. Die editorische Entscheidung, die privaten und nicht zur Veröffentlichung gedachten Notizen zu publizieren, erscheint angesichts der Barthes'schen geradezu sprichwörtlichen Diskretion in privaten Dingen und der kritischen Reserve gegenüber autobiographischem Schreiben – im Sinne einer ‚authentischen‘ Repräsentation von Realität – nicht unproblematisch.⁴ Sie ist jedoch dadurch gerechtfertigt, dass Barthes in seinem letzten Text *Die helle Kammer* (1980)⁵ den Tod der Mutter ausdrücklich als persönlichen Anlass für die theoretischen Reflexionen zum Verhältnis von Photographie und Tod nannte. Im Photographie-Essay brachte Barthes zudem seinen „leidenschaftlichen Widerstand“ gegen eine allgemeine abstrahierende Sprache und somit gegen „jegliches reduzierende System“ (HK, 16) zum Ausdruck, wollte er doch den „Ich-Begriff“ als „heuristisches Prinzip“ (HK, 16) nunmehr stärker in den wissenschaftlichen Diskurs einbringen und produktiv machen.

So wie es außer Frage steht, dass das Ich der *Hellen Kammer* stets ein intellektuell geläutertes bleibt, so ist auch der Autor des *Tagebuchs der Trauer* – selbst beim Notieren der oftmals nur Stunden und Minuten vergangenen schmerzhaften Momente – ein zugleich reflektierendes, ja analytisches Subjekt. Trägt also Roland Barthes in den Photographie-Essay die subjektive ‚Sensibilité‘ als Modus der Erkenntnis ein, so sind, wie ich zeigen möchte, die privaten Trauernotizen immer schon theoretisch imprägniert.

II. Notizen der Trauer

Am 26.10.1977, also bereits einen Tag, nachdem Henriette Barthes verstorben war, begann Roland Barthes mit den Aufzeichnungen zum Tod der Mutter. Ebenso wie er seine Vorlesungen mit Hilfe eines Zettelkastensystems verfasste, trug er auch seine Trauernotizen nicht in ein gebundenes Heft mit vorgegebener Seitenfolge ein. Geschrieben wurde mit Tinte oder Bleistift auf jene von Barthes „selbst zurechtgeschnittene Zettel in Viertelgröße eines normalen Blatts Papier“, von denen er „immer einen Stapel auf seinem Schreibtisch“ (TT, 7) liegen hatte. Die intimen Notizen wurden somit nach dem Muster der wissenschaftlichen Arbeitstechnik generiert. Auch wenn die einzelnen Blätter – bis auf einige Ausnahmen – von Barthes mit Daten versehen

⁴ Vgl. dazu BARTHES (1978).

⁵ BARTHES (2012) (fortan im Text zitiert: HK mit Jahres- und Seitenzahl).

worden sind,⁶ so unterminieren ihre potentielle Beweglichkeit und Austauschbarkeit *nach* der Niederschrift die Zeitfolge der Produktion doch auch wieder. Der Fragmentcharakter der Einträge, der durch das Format vorgegeben ist, unterläuft zudem die Kohärenz des Textes. Insofern suggeriert der Titel der Buchpublikation *Journal de deuil* bzw. *Tagebuch der Trauer* die Existenz eines linear ausgerichteten Tagebuchs bzw. eines ‚ganzen‘, vollständigen Werks, das jedoch genau genommen erst im Zuge der Publikation entstanden ist.⁷

Die ungefähr 250 Blätter, die heute im *Institut Mémoires de l'édition contemporaine* aufbewahrt werden,⁸ haben in etwa das Format einer Postkarte und lassen so von vornherein nur eingeschränkten Platz für die Niederschrift. Dass sich trotz der ohnehin vorgegebenen erheblichen Begrenzung viel freigelassener Raum auf den Zetteln findet, entspricht den spärlichen und lakonischen Einträgen Barthes' besonders während der ersten Monate der Trauerzeit.⁹ Die einzelnen und oftmals stichwortartigen schwarzen Vermerke scheinen gleichsam unvermittelt aus einer dunklen Leere aufzutauchen, um sich auf dem weißen Blatt niederzulassen. Die Einträge, die sogar den Namen „Maman“ zu „Mam.“ reduzieren, sind kurz und häufig elliptisch: „26. Oktober 1977. Erste Hochzeitsnacht. Doch erste Nacht der Trauer?“ (HK, 13) Oder: „11. November. Schrecklicher Tag. Immer unglücklicher. Ich weine.“ (HK, 55) Oder: „22. März 1978. Wenn der Kummer, die Trauer ihre erratische Herrschaft beginnen ...“ (HK, 112).¹⁰

Obwohl mit jedem Eintrag die Klage neu ansetzt und so die Trauer immer wieder mit einem Akut versehen wird, und obwohl Barthes sich in den Notizen explizit gegen eine Narration bzw. Entwicklung oder gar Erfolgsgeschichte der Trauer-Verarbeitung wendet, lassen sich thematische Verdichtungen und Phasen der Niederschrift ablesen:

1. Die Nähe zum unfassbaren Ereignis
2. Die Wahrnehmung des Schmerzes und der Abwesenheit der Mutter
3. Das zunehmend auch theoretische Interesse am Zustand ‚Trauer‘

6 Im ersten Jahr fehlt nach dem ersten Eintrag durchgängig die Jahreszahl 1977 nach den Tagesangaben, was möglicherweise einer Unfähigkeit geschuldet ist, das ‚totale‘ Ereignis sofort (lebens-)geschichtlich einzuordnen.

7 Die Blätter sind für die Publikation in eine chronologische Ordnung gebracht worden, während die undatierten Textfragmente an den Schluss des Buches gestellt worden sind. Der Hanser Verlag hat zudem für die deutschsprachige Ausgabe den Gesamttitel verändert, indem er den französischen Untertitel mit der Angabe der Zeitspanne, in der die Notizen entstanden sind: „26 octobre 1977 – 15 septembre 1979“, gestrichen hat. Dadurch findet eine gewisse Enthistorisierung statt, und es entfällt die Assoziation zu einer Grabinschrift, die durch die Datierung „von – bis“ entsteht.

8 Vgl. LÉGER (2010, 8).

9 Manchmal, so Natalie Léger im Vorwort, benutzte Barthes Vorder- und Rückseite eines Zettels für einen Eintrag, manchmal setzte sich ein Eintrag über die Vorderseiten mehrerer Zettel fort; vgl. LÉGER (IT, 8).

10 Punkte im Original.

4. Das langsame Seltener-Werden der Notizen
 5. Die im Text so bezeichnete Phase „der zweiten Trauer“ (HK, 156) mit ersten Überlegungen zu einem Photographie-Text
 6. Erste Reisen und die intensive Proust-Lektüre
 7. Der im Text so bezeichnete „Übergang des Kummers auf die Seite der Aktiva“ (HK, 214)
- und schließlich
8. der Abbruch der Aufzeichnungen

Sukzessive mischen sich also in die privaten Notate der Trauer auch Notizen zur Photographie, bis schließlich in einem anderen Zettelkasten ein neues für die Veröffentlichung vorgesehenes Buch mit dem Titel *Chambre claire. Note sur la photographie* entsteht, in dem seinerseits der Ursprung in der Trauer des Verfassers um die Mutter offenlegen wird.

III. Die abwesende Stimme, die anwesenden Dinge

Viele der Einträge Roland Barthes' lassen sich als Verlust-Narrationen im doppelten Sinne bezeichnen: als Erzählungen vom Verlust, die gleichzeitig vom Verlust eines Sprechens berichten. Gemäß der eingangs erwähnten Situierung der Mutter als real-topographisches und innerpsychisch-topologisches Zentrum beklagt das trauernde Schreib-Ich die Leere der Wohnung, die sich besonders durch die Abwesenheit der vertrauten Stimme konstituiert und zu einer „lokalen Taubheit“ (HK, 24) führt. Zugleich werden von Barthes Sätze ins Gedächtnis gerufen, die die Mutter nicht mehr sagen kann, aber sagen würde, wenn sie noch lebte. So „rät sie mir [...] die Dinge leichtzunehmen, zu leben, als wollte sie mir noch sagen: ‚Aber geh doch, geh aus, zerstreu dich ...‘“ (HK, 42).¹¹ Im Alltag werden wiederum gewöhnliche Dialoge der Mitmenschen zum Auslöser für Tränen, da sie an die vergangenen Zwiegespräche und Sprachrituale von Mutter und Sohn erinnern:

5. November

Trauriger Nachmittag. Kurzer Einkaufsgang. Beim Konditor (Belanglosigkeit) kaufe ich einen kleinen Mandelbiskuitkuchen. Die kleine Verkäuferin bedient einen Kunden, sagt *Voilà*. Das ist das Wort, das ich sagte, wenn ich Mama etwas brachte, als ich sie pflegte. Einmal, gegen Ende, halb unbewußt, wiederholte

¹¹ Punkte im Original.

sie wie ein Echo: *Voilà (Je suis là, ich bin da, das Wort, das wir uns das ganze Leben lang gesagt haben). [...]*
 Ich weine lange, (in die lautlose Wohnung zurückgekehrt). (HK, 47)

In einer geradezu Gegen-Proust'schen Wendung ist hier aus der berühmten Erinnerungen auslösenden Madeleine ein Mandelbiskuit geworden, der nicht *an sich* – also in seiner Materialität und seinem Geschmack – zum Auslöser für Erinnerungen wird. Vielmehr ist es die dahingesagte Formel der Verkäuferin, die einen mehrfachen Nachhall hervorruft: Das *Voilà* der Verkaufssituation erzeugt als Echo das *Voilà* der Gaben während der Pflegezeit und des apathischen letzten mütterlichen Worts; dieses erzeugt wiederum inhaltlich und lautlich als Echo das *Je suis là*, das gewöhnlich im Sinne eines vertrauten Rituals beim Zurückkehren nach Hause in die Wohnung gerufen wurde. Zusätzlich – wenn auch von Barthes nicht thematisiert – entspricht der Ausruf *Voilà* („Sieh da!“ / „Seht her!“ / „Da schau an!“) auch der deiktischen Geste eines kleinen Kindes, mit der es der Mutter die Dinge der Welt präsentiert, um sie real werden zu lassen.

Barthes beschreibt also in seinen Trauer-Notizen vor allem stimmliche und sprachliche Abwesenheiten. Konkrete Dinge, wie etwa Gegenstände, die der Mutter gehörten, bilden, anders als man vermuten könnte, kaum einen Anlass zum Gedenken. Einmal schildert der Trauernde, wie ihn beim Sehen eines beliebigen Kinofilms ein „*Détail des Dekors*“ überwältigt habe:

eine Lampe mit plissiertem Schirm und herabhängender Kordel. Mam. stellte solche Schirme her – so wie sie Batiken machte. Sofort steht sie mir ganz vor Augen. (HK, 135)

Es handelt sich also nicht um eine direkte Konfrontation mit Dingen, die *metonymisch* mit der Mutter verknüpft werden: etwa Haare, Kleidung, Sessel, Alltagsgegenstände oder eben einer der von ihr selbstgemachten Schirme. Der beunruhigende Gegenstand stellt ein nur ähnliches Ding dar, das *metaphorisch* mit den Dingen, hier den handwerklichen Produkten der Mutter, assoziiert wird. Noch dazu erscheint der ‚ähnliche‘ Lampenschirm medial vermittelt während eines Kinobesuchs. Die Erfahrung, dass die Überwältigung des Subjekts nicht allein beim Betrachten des Films selbst, sondern vor allem nachträglich beim Niederschreiben der Episode geschieht, präfiguriert Barthes' Begriff des „*punctum*“, den er im Photographie-Buch *Die helle Kammer* entfalten wird: Dort handelte es sich um das an sich unbedeutende Bilddetail einer Photographie, das das betrachtende Subjekt unvorbereitet trifft und unmittelbar besticht; es geht um ein Getroffen-Sein, das sich aber oftmals erst „im nachhinein offenbart“, wenn man es „nicht mehr vor Augen“ (HK, 62) hat.

Beinahe von einer ‚strukturalistischen‘ Trauerpraxis kann man sprechen, wenn Barthes, anstatt die einzelnen mütterlichen Gegenstände zu fetischisieren und musealisieren, vor allem den Rahmen der Wohnung und die mit dieser verknüpften Tätigkeiten aufrechterhält. Der Sohn bleibt nach dem Tod der Mutter dort wohnen, da es „keinen Ersatzort gibt“ (TT, 34). Und er versucht dabei, das *System* der Wohnung aufrechtzuhalten; er bringt sie „mit Energie und Hingabe in Ordnung“ (TT, 46): Ganz im Sinne der Mutter – „nach ihren Werten“ (HK, 200) – wird geräumt, entsorgt, gekocht. In der Übernahme der „häuslichen Ordnung“ und der Wiederholung der mit der Wohnung verbundenen Alltagstätigkeiten eignet sich der Sohn schließlich die mütterliche Funktion selbst an: „Von nun an und für immer bin ich meine eigene Mutter.“ (HK, 46)

IV. Theoretisieren der Trauer

Beinahe von Beginn an dienen Roland Barthes die Notizen als Ausdrucksmedium der überwältigenden Trauer und zugleich als Ort der Reflexion über die Möglichkeiten, die Trauer adäquat auszudrücken. So distanziert sich der Verfasser schnell vom expressiven und klagenden Schreiben, etwa wenn er vermerkt, er überlasse sich beim Notizen-Machen seiner eigenen „inneren *Banalität*“ (HK, 27); oder wenn er beim Wiederlesen der Notizen bedauernd konstatiert, dass das Schreiben „selbst im Augenblick seiner höchsten Intensität [...] also doch nur lächerlich“ (HK, 72) ist. Schnell wird klar, dass Barthes beim Notieren der eigenen Erfahrungen den eingeführten Trauertopoi, der *doxa* der Trauer, entgegenwirken und mehr noch das Entstehen einer Trauer-Literatur verhindern möchte:

31. Oktober. Ich will nicht darüber sprechen, weil ich fürchte, es wird Literatur daraus – oder weil ich nicht sicher bin, daß es keine wird –, auch wenn in der Tat Literatur in solchen Wahrheiten gründet. (HK, 33)

Bereits am dritten Tag der Trauerzeit erhofft sich der Schreibende, die Aufzeichnungen mögen bedeutsam sein und einen intellektuellen Mehrwert haben:

„27. Oktober. Wer weiß? Vielleicht findet sich ein Goldkörnchen in diesen Notizen?“ (HK, 17).

Doch auch wenn Barthes sich gegen naheliegende Klischees der vermeintlich subjektiven und ureigenen, tatsächlich aber floskelhaften Rede abgrenzen will; und auch wenn er – um im Bild zu bleiben – im Fluss der persönlichen Trauer nach theoretischem Gold schürft, wendet er sich mindestens genauso vehement gegen eine *überschusslose* Theoretisierung der Trauer. Immer wieder wehrt er sich gegen die dabei stattfindende Generalisierung, die von der jeweils

besonderen Situation, von der Eigenheit der verlorengegangenen Person und von der Spezifik der Trauer des Zurückgebliebenen abstrahiert. Kierkegaards Äußerung in „Furcht und Zittern“, nach der das Subjekt grundsätzlich zwischen dem Schweigen und der stets verallgemeinernden Sprache stehe, letztere notgedrungen wählen müsse, um eben verstanden zu werden, spitzt sich für Barthes im Fall der Sprache des Schmerzes noch zu. So notiert er, er habe einem Freund gegenüber erwähnt, sein Kummer „vergehe“ nicht, worauf dieser gesagt habe: „Das ist eben die Trauer“. Der Schreibende kommentiert im Nachhinein die Szene:

(Damit macht er sich zum Subjekt des Wissens, der Reduktion) – ich leide darunter. Ich kann es nicht ertragen, daß man meinen Kummer *reduziert*, daß man ihn – Kierkegaard – *verallgemeinert*: das ist, als wenn *man* ihn mir stähle. (HK, 81)

V. Trauerarbeit

Die wohl wichtigste systematische Theoretisierung der Trauer, an der sich die Notizen abarbeiten, stellt Sigmund Freuds Konzept von *Trauer und Melancholie* (1917)¹² dar. Dabei geht es Barthes weniger um die von Freud beschriebene sozusagen abweichende, weil unvollständige Bewältigung eines Verlusts in der Melancholie. Hat sich doch beim Melancholiker der „Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt“ (203), und hat sich doch die Klage um ein Objekt in eine Selbstanklage des Subjekts verkehrt. Barthes aber versteht sich nicht als Melancholiker, dem statt der Welt das eigene Ich „arm und leer geworden“ (200) ist. Von Interesse sind für ihn vielmehr die von Freud beschriebenen Merkmale der ‚echten‘ Trauer:

Die schwere Trauer, die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person, enthält die [...] schmerzliche Stimmung, den Verlust des Interesses für die Außenwelt – soweit sie nicht an den Verstorbenen mahnt –, den Verlust der Fähigkeit, irgendein neues Liebesobjekt zu wählen – was den Betrauten ersetzen hieße –, die Abwendung von jeder Leistung, die nicht mit dem Andenken des Verstorbenen in Beziehung steht. (198)

Scheint diese Beschreibung auch – zumindest den Selbstäußerungen der Notizen nach zu urteilen – in großen Teilen auf das schreibende Ich zuzutreffen, so findet sich in den Reflexionen Barthes' über das Trauern eine große Reserve gegen das Postulat der sogenannten gesunden *Trauerarbeit*. Diese besteht ja nach Freud darin, dass das Subjekt sukzessive „alle Libido aus ihren Verknüpfungen“ mit dem geliebten Objekt abzieht, da ihm die Realitätsprüfung unablässig zeigt,

12 FREUD (1994, 193–212) (fortan im Text zitiert unter Angabe der Seitenzahl).

„daß das geliebte Objekt nicht mehr besteht“ (198). Immer wieder muss das Subjekt „Erinnerungen und Erwartungen“ (199) unter dem Diktat der Realität mit den Markern des Vergangenen-Seins und der Nicht-Erfüllbarkeit versehen. Schließlich, so heißt es weiter, ist die Trauer

nach einem gewissen Zeitraum abgelaufen [...], ohne nachweisbare grobe Veränderungen zu hinterlassen. (206)

Barthes wendet sich besonders gegen die Norm eines geradlinig vorgestellten Prozesses, der zwar langwierig und mit einem „Sträuben“ (198) verbundenen ist, an dessen Ende aber letztlich doch die Aufgabe des Liebesobjekts und das Überleben des Subjekts (vgl. 209) stehen. Seiner Einschätzung nach trifft die von Freud beschriebene *Zeitlichkeit* der Verarbeitung nicht zu.¹³ Unter dem Lemma „Trauer“, das immer häufiger als Überschrift der Notizen dient und damit die zunehmende Theoretisierung der Trauer anzeigt, findet sich folgender Eintrag:

29. November

→ „Trauer“

[Gegenüber AC erklärt]

Trauer: verzehrt sich nicht, unterliegt nicht dem Vergehen, der Zeit. Chaotisch, erratisch: *Momente* (von Kummer / von Liebe zum Leben) heute so *frisch* wie am ersten Tag.

Das Subjekt (das ich bin) ist nur *présent*, es ist nicht *im Präsens*. All das ≠ Psychoanalyse; [...]. (TT, 82)

Um die Besonderheit der individuellen Erfahrungen markieren zu können, die sich von der Trauer als einer Arbeit und von der damit verknüpften Linearität des Trauerprozesses unterscheiden, erinnert Barthes an eine semantische Differenzierung:

Nicht von *Trauer* sprechen. Das ist zu psychoanalytisch. Ich bin nicht *in Trauer*. Ich habe Kummer. (TT, 83)

Er ersetzt das französische Wort „le deuil“ – und damit implizit den daran angelehnten Terminus technicus „le travail de deuil“ / „Trauerarbeit“ – durch das französische Wort „le chagrin“ / „Kummer“, das mit dem – einen Zustand, ein Merkmal bezeichnenden – Verb „avoir“ / „haben“, verknüpft ist: Heißt es doch „J’ai du chagrin“ / „Ich habe Kummer“. „Deuil“ wird eher als aktiver und abschließbarer wie auch ritualisierter Prozess vorgestellt wird, was in Formulierungen, wie

¹³ Barthes sympathisiert hingegen mit Winnicotts Ansatz von der „Angst vor dem Zusammenbruch“, einer Furcht vor einem Tod, den das Subjekt bereits vor langer *Zeit* *erfahren*, aber nicht *erlebt* hat. Die Furcht des Subjekts ist seine einzige Möglichkeit, „zu ,erinnern“ und somit „das Vergangene erstmals in der Gegenwart, d. h. in der Übertragung, zu erfahren“. WINNICOTT (2008, 53).

„faire le deuil de qn.“ / „jdn. betrauern“, „porter le deuil“ / „Trauer tragen“ oder „deuil national“ / „Staatstrauer“, deutlich wird.¹⁴ Einen Hinweis auf den semantischen Unterschied verdankt Barthes der intensiven Lektüre von Briefen Marcel Prousts, in denen der Schriftsteller den Tod seiner Mutter beschreibt. Proust benutzt dabei das Wort „Kummer“ und nicht das Wort „Trauer“, das – so Barthes’ Kommentar – ein „neuer psychoanalytischer Ausdruck [ist], der die Dinge verzerrt“ (TT, 166).

Roland Barthes sucht also – ausdrücklich ausgehend von den eigenen Erfahrungen – nach Alternativen zum psychoanalytischen Konzept der ‚Trauerarbeit‘ und insbesondere zu dessen Zeitbegriff, (übrigens ohne vollständig auf den Begriff „Trauer“ zu verzichten). So spricht er entweder von einem permanenten und gleichbleibend starken Schmerz (vgl. TT, 126) oder aber von einem nicht-linearen „*ungleichmäßige[n]* Charakter der Trauer“ (TT, 77), die auch noch nach langer Zeit unvermittelt in den funktionierenden Alltag intervenieren kann. Er spricht vom „Flügelschlag des Endgültigen“ (TT, 126), der das Subjekt – auf immer – jederzeit plötzlich berühren könne und betont das Ruckweise, Sporadische, das „Flackern“ (TT, 126) des Schmerzes. Darüber hinaus problematisiert Barthes die Spaltung des Trauer-Subjekts, das im Alltag überleben und funktionieren, also ‚sozial‘ sein kann, und im selben Moment, also tatsächlich gleichzeitig, vor dem Schmerz kapituliert und sich als ‚desorganisiert‘ empfindet.¹⁵

VI. Schreibarbeit

Letztlich aber entscheidet sich Barthes für einen anderen Weg. Anstatt weiter die eigene Trauer im Tagebuch zu notieren, zu observieren und diese mit vorliegenden Theoriekonzepten abzugleichen bzw. sie von diesen abzugrenzen, beschließt er, die Trauer in ein kohärentes Werk, in ein neues Buch zu überführen. Am 31. Mai 1978 heißt es:

Ich verwandle „Arbeit“ im analytischen Sinne (Trauerarbeit, Traumarbeit) in wirkliche „Arbeit“ – Schreibarbeit.

denn:

die „Arbeit“, mit der man (wie es heißt) große Krisen durchsteht (Liebe, Trauer), darf nicht zu hastig beendet werden; für mich ist sie *vollendet* erst im und durch das Schreiben. (TT, 142)

¹⁴ Vgl. die Einträge: „le chagrin“ und „le deuil“. In: LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ (1991).

¹⁵ Vgl. dazu BARTHES (2010, 70). Dann wieder entwirft Barthes das medizinische Bild einer „Trauer in Schichten“ (38), nach dem das Subjekt von einer „Sklerose“ (38), einer Verhärtung, betroffen ist, die immer weiter von außen nach innen dringe.

Es versteht sich aus dem zuvor Erörterten, dass Barthes dieses Schreiben nicht als Beschäftigungstherapie oder Sublimation von Leid versteht und dass er daher nicht einfach ein weiteres Buch, eine weitere Vorlesung verfassen und damit die Kette der Publikationen verlängern will, die sein bisheriges Œuvre ausgemacht hat (vgl. TT, 143). Vielmehr will er den als existentielle und absolute Zäsur erfahrenen Tod der Mutter in sein weiteres wissenschaftliches Schreiben eintragen. So soll zum einen die Erfahrung von gleichzeitiger Ab- und Anwesenheit des verstorbenen Liebesobjekts in ein theoretisches Konzept münden, das die paradoxe Präsenz von Verstorbenen erfasst. So soll zum anderen – im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation – der Person Henriette Barthes, geb. Binger, postum gedacht und „Anerkennung“ (TT, 144) verschafft werden. Barthes spricht von einem „Denkmal“ (TT, 144), das weniger ein dauerhaftes und ewiges Zeichen sein soll als ein „Akt, ein *Aktiv*, das Anerkennung *erringt*“ (TT, 144). In anderen Worten: Barthes will nicht *ein* neues Buch, sondern *das* neue Buch schreiben.

Den konkreten Anlass dieses Kurswechsels bildet die Beschäftigung mit dem Nachlass der Mutter. Als Roland Barthes mit seinem Bruder Michel die hinterlassenen Dinge der Mutter sortiert, die ihn, wie schon erörtert, wenig berühren, sichtet er auch ihre Photosammlung. Er stößt dabei u. a. auf eine Photographie, die die Mutter als kleines Mädchen zeigt und die mit „Wintergarten von Chennevières, 1898“ beschriftet ist. Immer wieder kehrt er in den nächsten Monaten zu diesem Bild zurück. Wenn er es betrachtet, kann er – anders als bei den restlichen Bildern – ihr Wesen, ihre Besonderheit, wiederfinden, kann das „So ihres Seins“ (TT, 236) aufnehmen, das mit Worten zu beschreiben er sich beharrlich weigert. Peu à peu kommt er zu dem Befund, dass das (Zu-)Treffende des Bildsujets untrennbar mit dem Medium verknüpft ist, das es hervorbringt:

24. Juli 1978

Trauer

oder Φ

Photo vom Wintergarten: Ich suche verzweifelt den evidenten Sinn auszusagen. (TT, 178)¹⁶

Während die Notizen der Trauer langsam ausklingen, die zeitlichen Lücken zwischen den Einträgen immer größer werden, beginnt Barthes zeitgleich mit den Vorarbeiten an dem Buch mit dem Arbeitstitel „*Photographie-Mam.*“ (TT, 147), das er schließlich beinahe in einem Zuge, vom 15. April bis zum 3. Juni 1979, niederschreiben und kurz vor seinem eigenen Tod im Jahr 1980 publizieren wird.

16 Φ steht für Photographie.

VII. Das Buch „Photographie-Mam.“: „Die helle Kammer“

Im ersten Teil der *Hellen Kammer* unterscheidet Barthes bekanntlich die Rezeptionsweise des *studium* von Photos, also die gelehrte, kundige Entzifferung einer Photographie, die auf kulturellem Wissen beruht und den historischen Hintergrund sowie die moralische und ästhetische Codierung des Bildes erkennt, vom *punctum*, das eine Aktivität bezeichnet, die von einem unscheinbaren Detail eines Photos selber auszugehen scheint und die das betrachtende Subjekt besticht, verwundet, trifft. „[D]as Element selbst“, so Barthes, „schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren“ (HK, 35). Das *punctum* ist somit auf zweifache Weise mit dem Unbewussten verbunden. Es ist eine Einzelheit, die für die Aussage des Photographen unwesentlich sein kann, die dem Photographen möglicherweise sogar beim Aufnehmen entgangen ist. Zudem handelt es sich um ein Detail, das – manchmal erst nachträglich und im Innern des Betrachters – zum *punctum* wird, da es mit dem Unbewussten des Betrachters, mit seinen Affekten und Passionen, korrespondiert.

Im zweiten Teil des Buches erzählt Barthes – nun öffentlich für die Leser der *Hellen Kammer* und in anekdotischerer und etwas anders akzentuierter Form – vom bereits erwähnten Durchsehen diverser nachgelassener Photographien der Mutter, die aber die Mutter nicht wiedererscheinen lassen:

Ich wußte wohl, daß ich aufgrund dieses verhängnisvollen Umstands, der zu den schrecklichsten Aspekten der Trauer gehört, vergebens die Bilder befragen würde – nie mehr würde ich mich an ihre Züge erinnern (sie in ihrer Gesamtheit mir ins Gedächtnis rufen) können. (HK, 73)

Während die zuvor betrachteten Porträts der erwachsenen Mutter immer nur einzelne Züge des Gesichts, aber das Wesen der Mutter nicht wieder in Erinnerung rufen können, ist es das bereits erwähnte „Wintergarten“-Bild, das Barthes die „Wahrheit des Gesichts“ (HK, 77), das er geliebt hat, wiederentdecken lässt:

Die Photographie war schon sehr alt. Auf Karton aufgezogen, die Ecken abgestoßen, in einem verblaßten Sepiaton, ließ sie gerade noch zwei Kinder erkennen, die nebeneinander am Ende einer kleinen Holzbrücke in einem Wintergarten mit verglastem Dach standen. Meine Mutter war damals fünf Jahre alt (1898), ihr Bruder sieben. [...]. Ich betrachtete das kleine Mädchen und fand endlich meine Mutter wieder. Die Klarheit ihres Gesichts, die naive Haltung der Hände, der Platz, den sie eingenommen hatte, ohne sich zu zeigen und ohne sich zu verbergen [...]. All dies formte die Gestalt einer souveränen *Unschuld* [...]. Auf diesem Bild des

kleinen Mädchens sah ich ihre Güte, die ihr Wesen von Anfang an und für immer geformt hatte [...]. (HK, 77 f.)

Zeichen- oder medientheoretisch relevant ist hierbei, dass die ‚besondere‘ Photographie gerade nicht durch Ähnlichkeit besticht. Das Bild ist im mehrfachen Sinne alt: Es ist *gealtert* und *verblichen*, sein *Sujet* ist kaum zu erkennen, und auch das abgebildete Setting ist *antiquiert*. Zudem ist, genau in dem Maße, wie das Photo schon alt ist, die abgebildete Henriette Binger noch jung. Das Photo bildet also gerade nicht die Mutter mit ihren mütterlichen Merkmalen oder Qualitäten ab, die Barthes vermisst. Es sind vielmehr einzelne Aspekte – „[d]ie Klarheit ihres Gesichts, die naive Haltung der Hände“ (HK, 78) –, die zum *punctum* werden. Sie korrespondieren mit dem Wissen des Betrachters über das Objekt und werden in seinem Inneren – gleichsam im persönlichen Entwicklerbad des Betrachters – zu einem ‚ganzen‘ und ‚wahren‘ Bild. Daher ist es nur folgerichtig, dass der Verfasser der *Hellen Kammer* die Wintergarten-Photographie nicht im Buch abbildet. Die Erwartung der Leser vorwegnehmend, spricht er diese – also uns – direkt an:

(Ich kann das PHOTO aus dem Wintergarten nicht zeigen. Es existiert ausschließlich für mich. Für Sie wäre es nichts als ein belangloses Photo [...]; es kann auf keine Weise das sichtbare Objekt einer Wissenschaft darstellen; [...] bestenfalls würde es für Ihr *studium* von Interesse sein: Epoche, Kleidung, Photogenität, doch verletzen würde es Sie nicht im mindesten.) (HK, 83)

Dass Barthes nicht von einer jüngeren Photographie, die Henriette Barthes als Mutter, als *seine* Mutter zeigt, berührt ist, sondern von einer, die sie selbst als Kind und somit als *Tochter* abbildet, begründet er u. a. damit, dass er die Mutter während der Pflegezeit vor dem Tod als weibliches Kind wahrgenommen habe. Durch seine Pflege – das Reichen von Nahrung oder einer Teeschale – sei sie „[s]eine kleine Tochter“ (HK, 82) geworden. Doch es geht dabei wohl um mehr als jenen Rollenwechsel, den viele Menschen während des Alterns und Siechens der eigenen Eltern vollziehen. Bei Barthes handelt es sich eher um eine imaginierte Umkehr der genealogischen Reihenfolge, die in einen Kreislauf überführt wird. Da er sich als ewiger Sohn, wie er sagt, nicht biologisch reproduziert hat und da ihm das Weiterleben im eigenen Werk als nichts bedeutet, bleibt ihm das Phantasma, den eigenen Ursprung – die Mutter – selbst gezeugt zu haben:

Letztlich erlebte ich sie, die so stark, die mir inneres GESETZ war, als mein weibliches Kind. So bewältigte ich, auf meine Weise, den TOD. [...] [D]ann hatte ich, der ich mich nicht fortgepflanzt hatte, meine Mutter in eben jener Zeit ihrer Krankheit gezeugt. (HK, 82)

Das heißt also: Mit den Überlegungen zur Photographie der Mutter markiert der Intellektuelle Barthes den subjektiven wunden Punkt, der jedem Theoretisieren zugrunde liegt, in diesem Fall nur offensiv zur Schau gestellt und produktiv gemacht wird, wobei der Sohn Barthes zugleich mit seinem Buch der Person Henriette Binger ein Denkmal setzt – wenn auch eines mit einer visuellen Leerstelle.

VIII. Resümee

Abschließend lässt sich somit sagen, dass Roland Barthes sein *Tagebuch der Trauer* als Übergangsmedium nutzt, mit dem er die zunächst sprachlosen Momente der Trauer in erste Worte übertragen und somit langsam objektivieren kann. Das Format der einzelnen Notizzettel ermöglicht es ihm, die fragmentarische oder fragmentarisierte Sprache, die ja ein Kennzeichen der Trauer ist, zu sammeln, ohne sie in eine schlüssige Narration oder Argumentation überführen zu müssen. In Anlehnung an das Genre Tagebuch, in dem sich der Schreibende immer auch an sich selbst adressiert, vermischen sich expressive und deskriptive Aufzeichnungen mit reflektierenden Passagen – Passagen, die die Schmerz Wahrnehmung wie auch die oftmals klischeehafte Versprachlichung des Schmerzes verhandeln.

Mit der Theoretisierung des eigenen Leids geraten etablierte Theorien der Trauer, wie Sigmund Freuds Konzept der Trauerarbeit, ins Blickfeld, von dem sich Barthes jedoch wegen des – von Freud beabsichtigten – Zuges zur Verallgemeinerung und wegen des aus Barthes' Sicht darin eingeschriebenen Zeit- und Entwicklungsmodells distanziert – steht doch an dessen Ende die innere Aufgabe des verlorengegangenen Objekts. Anstelle eines eigenen neuen psychologischen oder philosophischen Trauerkonzepts realisiert Barthes ein medienanalytisches Buch, *Die Helle Kammer*, das die Erfahrungen mit dem Kummer über den Tod der Mutter ins Theoretische transponiert, ohne aber die Mutter dabei zum bloßen Exempel werden zu lassen.

In der *Hellen Kammer* wird die Photographie als *das* Medium erkannt, das die Abgebildeten in einen merkwürdigen Status überführt – nämlich als Ab- und Anwesende zugleich – und damit einen „anthropologisch neue[n] Gegenstand“ (HK, 97) erzeugt: Die Photographie ist „weder Bild noch Wirklichkeit“. Sie ist „ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann“ (HK, 97). Zugleich – und das ist entscheidend – hat Roland Barthes mit der Photographie ein Medium ausgemacht, das wie kein anderes als Modell für den Status Verstorbener dienen kann, die ja als ‚absente Präsenz‘ für die Überlebenden weiterleben. Einen Status, den Roland Barthes in seinen Trauer-Notizen vergeblich zu fassen suchte.

Literaturverzeichnis

BARTHES, Roland (1975/1978): Über mich selbst, aus dem Französischen v. Jürgen Hoch, München.

– (1980/2012): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M.

– (2009/2010): Tagebuch der Trauer, aus dem Französischen v. Horst Brühmann, München.

CALVET, Louis-Jean (1990/1993): Roland Barthes. Eine Biographie, übers. v. Wolfram Beyer, Frankfurt a. M.

FREUD, Sigmund (1917/1994): Trauer und Melancholie, Frankfurt a. M.

LÉGER, Natalie (2010): Vorwort: Tagebuch der Trauer. In: BARTHES (2010).

LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ (1991). Paris: Librairie Larousse.

WINNICOTT, Donald (1974): Die Angst vor dem Zusammenbruch In: M. Coelen (Hrsg.) (2008): Die andere Urscene, Zürich, Berlin, S. 47–58.