

Unvorhergesehenes Ereignis – unberechenbares ›Punctum‹ bei Walter Benjamin und Roland Barthes

GÜNTER OESTERLE

Herodots Geschichte von König Psammenit, Kleists Erzählung vom reaktionsschnellen Bären und Benjamins ungewöhnliche Sicht auf die unberechenbaren ›Einsatzstellen‹ Pestalozzis

Herodot erzählt im vierzehnten Kapitel des dritten Buches seiner ›Historien‹ eine Geschichte, die von einer nicht leicht zu verstehenden Reaktion des Ägypterkönigs Psammenit berichtet. Montaigne erzählt diese Geschichte nach und stellt eine Frage zum Verhaltensmotiv dieses im Krieg geschlagenen Königs. Walter Benjamin greift Herodots Geschichte und Montaignes Frage und Antwort auf, um in seinem Essay ›Der Erzähler‹ nicht nur eine Sequenz weiterer Antworten anzubieten, sondern auch zugleich daran Keimformen des Erzählens zu erörtern. Verblüffend freilich ist, dass Benjamin unter den Antwortangeboten die ihm selbst Wichtigste verschweigt. Dieser verschwiegene Befund ist für uns Anlass, nach dem Zusammenhang des von Roland Barthes konzeptionell entfalteten ›Punctums‹ und dem Peripheren und Randständigen zu fragen. Zunächst also Herodots Geschichte vom Psammenit in der Nacherzählung Benjamins:

»Als der Ägypterkönig Psammenit von dem Perserkönig Kambyses geschlagen und gefangen genommen worden war, sah Kambyses es darauf ab, den Gefangenen zu demütigen. Er gab Befehl, Psammenit an der Straße aufzustellen, durch die sich der persische Triumphzug bewegen sollte. Und weiter richtete er es so ein, dass der Gefangene seine Tochter als Dienstmagd, die mit dem Krug zum Brunnen ging, vorbeikommen sah. Wie alle Ägypter über dieses Schauspiel klagten und jammerten, stand Psammenit allein wortlos und unbeweglich, die

Augen auf den Boden geheftet; und als er bald darauf seinen Sohn sah, der zur Hinrichtung im Zuge mitgeführt wurde, blieb er gleichfalls unbewegt. Als er danach aber einen von seinen Dienern, einen alten, verarmten Mann, in den Reihen der Gefangenen erkannte, da schlug er mit den Fäusten an seinen Kopf und gab alle Zeichen der tiefsten Trauer« (Benjamin 1977a: 445).

Benjamin erörtert an dieser trocken berichtenden Geschichte das narrative Potential nicht-erklärender Erzählungen. Herodots Geschichte von Psammenit »verausgabe« sich nicht, weil sie »nichts erkläre«. Sie bewahre »ihre Kraft« und sei daher noch nach Jahrtausenden in der Lage, »Staunen und Nachdenken zu erregen« (ebd., 446). Anders formuliert: diese Geschichte von Psammenit hat sich ihre Faszinationskraft erhalten, weil sie unendlich auslegbar ist. Sie ist – würde Bernhard Giesen sagen – ausgezeichnet durch »die semantische Lage des unentschiedenen Dazwischen« (Giesen 2007: 104).

Der Frage und Antwort von Montaigne (»Warum klagt der König erst beim Anblick des Dieners?« – »Da er von Trauer schon übertoll war, brauchte es nur den kleinsten Zuwachs, und sie brach ihre Dämme nieder« (Benjamin 1977a: 446)) kann Benjamin unschwer weitere antwortende Deutungen hinzufügen. Die Kenntnis der Druckvorlage verschafft uns sogar die Möglichkeit, die Urheber der Deutungsvorschläge zu identifizieren. Es sind Franz Hessel und Asja Lacis. Überraschend ist nun, dass von den im Essay angebotenen Deutungsmöglichkeiten just Benjamins Ureigenste fehlt. Sie wird im Manuskript mit »Ich« angekündigt: »Der Schmerz kommt nie, wo er hingehört; er ist ein Deckel, ein Hut, der niemals passt« (Benjamin 1977b: 1288).

Ein Jahr nach Benjamins Tod – 1941 – hat Helmuth Plessner in der Emigration eine für unser Thema und die anstehende Frage einschlägige Abhandlung unter dem Titel »Lachen und Weinen« publiziert. Sie trägt bezeichnenderweise den Untertitel »Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens«. Die differenzierte Expertise dieses philosophischen Anthropologen über affektische Ausbrüche des Weinens kann die spezifische, anders gelagerte Position Benjamins gut konturieren. Helmuth Plessner, der auf vielfältige Weise die Notwendigkeit kultureller Formung in Gebärde und Haltung als »Diplomatie«, als »Takt«, als »Maske und Rolle« beschreibt, hat parallel dazu die physiologisch bedingte Unverfügbarkeit eben dieser kulturellen Instrumentarien thematisiert. Im »Normalfall« bedient sich der Mensch »seines Leibes (bewußt oder unbewußt, willkürlich oder unwillkürlich) als Instrument«, um bestimmte fragende Situationen gestisch oder sprachlich zu beantworten:

»Bald dient der Körper als Resonanzboden und Ausstrahlungsfläche der Emotionen, die zur Abreaktion drängen, bald als Sprachwerkzeug, bald als Signalisierungsmittel und Organ der Gesten [...]. Überall erlaubt die Bewandnis der Si-

tuation dem Menschen, ja sie verlangt von ihm, zur Mehrdeutigkeit seines physischen Daseins als Körper *im Körper im Hinblick auf sie* ein eindeutiges Verhältnis zu finden. Fehlt aber die Erfüllbarkeit der Situation, wird sie selbst unbeantwortbar, dann versagen Sprache und Geste, Handlung und Gebärde« (Plessner 1982: 275).

Im Zustand einer »Desorientierung« (ebd.) semiotischer Ordnung, im Verlust einer ›vermittelten Unvermittelbarkeit‹ verselbständigt sich der Körper physiologisch und affektiv und reagiert auf die »unbeantwortbare« (ebd.) Situation entweder mit Weinen, Lachen oder mit »Schwindel« (ebd.). Psammenits Klage und Trauer würde Plessner an der »unterste[n] Stelle der Skala« (ebd., 343) zwischen Seelischem und Physiologischem einordnen,

»da im Weinen der Trauer das Physiologische noch überwiegt. Sein Ausdruck wurzelt in mehr akzidentiellen Momenten (wie innere Erregung, seelische Kapitulation vor der Übermacht des Unglücks), nicht aber in eigentlichen Wesensmomenten der seelischen Haltung der Trauer selbst« (ebd., 343).

Die Zitate zeigen Nähe und Differenz Benjamins zu einer ›philosophischen Anthropologie‹ Plessnerscher Provenienz. Benjamin geht es nicht um die Ausmessung und Fixierung einer affektischen Situation auf einer Skala zwischen physiologischem und seelischem Ausdruck. Seine Aufmerksamkeit gilt auch nicht einer katalogisierenden Frage wie die Plessners, ob »die Unbeantwortbarkeit der Situation einen lebensbedrohenden Charakter« (ebd., 275) habe oder nicht, d.h. ob sie im »Lachen oder Weinen« kompensierbar oder im »Schwindel« bedrohlich wird. Vergleichbar dem von Georg Büchners dargestellten Leiden des Dichters Lenz, das nicht im lauten Schrei, sondern im leisen »Zucken des Schmerzes« die Katastrophe signalisiert (vgl. Borgards 2007: 446f.), gilt Benjamins Augenmerk dem Unberechenbaren, dem am Rande der Kultur Befindlichen, dem aus der Kreuzung von Kontingenz und Kontiguität Unausgemachten. Dieses ›Sich Überraschen lassen‹ von Momenten, für die die Kultur noch keinen fixierten Sinnbezug oder Sinnrahmen bereithält, ist freilich immer mit dem Risiko persönlicher ›Preisgabe‹ verbunden. Derrida hat dies eindrücklich nach dem überraschenden Tod Roland Barthes' bekundet (vgl. Derrida 1988: 31). Der vergleichende Blick von Benjamins und Plessners philosophisch ambitionierter kulturanthropologischen Analyse lässt den Schluss zu, dass, um Unberechenbares theoretisch einzuholen, die ›philosophische Anthropologie‹ sowohl eine historisch-soziologisch arbeitende Anthropologie zur Ergänzung benötigt¹, als auch eine ›Phänomenologie‹ des »Infra-Geringen« (vgl. Didi-Huberman 1999, Lethen 2004: 187f.).

1 Die durch Helmut Lethens Lektüre von Plessners ›Grenzen der Gemeinschaft‹ aufgekommene Diskussion, ob Plessner sein Lob von Höflichkeit und

Inzwischen wissen wir, dass eine der Ausgangssicherheiten der ›philosophischen Anthropologie‹, nämlich ein gesichertes Wissen um die Differenz von Mensch und Tier, abhanden gekommen ist (vgl. Agamben 2003). Eine derartige gesicherte Überlegenheit hatte schon Heinrich von Kleist in Frage gestellt. Wenn der griechische Geschichtsschreiber Herodot eine in- zwischen ›klassische‹ Geschichte von der Unberechenbarkeit menschlicher Affekte erzählt, dann dürfte Kleist die kühnste Geschichte der Unberechenbarkeit einem Tier zugeschrieben haben. Die Geschichte handelt von einem Bären, der die virtuosesten Techniken eines Fechters mit fast lässiger Miene und Gebärde zum Kollabieren bringt. Es dürfte um 1800 eines der markantesten Beispiele für die Überlegenheit tierischer über menschliche Kultur gewesen sein. Sie steht in Kleists berühmtesten Essay ›Über das Marionettentheater‹ und lautet:

»Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah; doch: stoßen Sie! stoßen Sie! sagte Herr v. G..., und versuchen Sie, ob Sie ihm eins beibringen können! Ich fiel, da ich mich ein wenig von einem Erstauen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht« (Kleist 1983: 344f.).

Diese erstaunliche Geschichte soll den Leser provozieren, die bislang gezogene Grenze zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ in Frage zu stellen und neu zu vermessen. Walter Benjamin hat seinerzeit diese Grenzvermessung zwischen Kultur und Natur um 1800 vorangetrieben. Ausgerechnet am

Diplomatie historisch stärker auf Gracians ›honête homme‹ des 17. Jahrhunderts oder eher auf den sensitiven Typen des von Shaftesbury konzipierten ›fine gentlemen‹ des 18. Jahrhunderts bezieht, ist wenig ergiebig, da sich die ›philosophische Anthropologie‹ ja gerade nicht historisch vereindeutigend beziehen lassen, sondern in mittlerer Abstraktionshöhe verallgemeinerungsfähige Aussagen machen will. Vgl. hierzu Lethen (1994) und Eßbach/Fischer/Lethen (2002).

damaligen Vorzeigemodell der Reformpädagogik spürte er der destruktiv-produktiven Kraft der Natur mitten im Herzen der Kultur nach. Benjamins Charakteristik Pestalozzis lässt sich als Vorgeschichte des in den Baudelaire-Studien entworfenen heroischen Leitbildes der Moderne, dem Bild des Fechters, in der Figur des antiken Fechtersklaven lesen (vgl. Steiner 2004: 169). Diese erstaunliche Parallelgeschichte zwischen dem Pädagogen Pestalozzi und dem Dichter Baudelaire dürfte ihre Pointe darin haben, dass Benjamin nicht an einer Rekonstruktion der Persönlichkeitsstruktur Pestalozzis interessiert war, sondern an dessen Kreativität. Zentral dafür ist Benjamins Hinweis, dass »die *unberechenbare* Abfolge [der] Impulse« in »Pestalozzis Natur« (Benjamin 1972a: 348; Hervorhebung G.Oe.) bedingt seien durch »die Unerschöpflichkeit des Urgrunds«, »aus welchem seine Worte *unberechenbar* mit immer wieder neuen Stößen brechen« (Benjamin 1972b: 166; Hervorhebung G.Oe.). Bei der Lektüre derartiger Sätze könnte man fast dazu verführt sein, Pestalozzis »Natur« mit der »Grazie« von Kleists fechtendem Bären zu vergleichen. Der Bär wäre dann der Artist der schnellen Reaktion, Pestalozzi hingegen der Meister der »immer neuen Einsatzstellen, die er im Denken und Handeln« für seine Lehren »entdeckte« (Benjamin 1972b: 166). Benjamin fängt Pestalozzis »anarchistische« Kreativität allerdings nicht allein in Naturmetaphern des »rauen Felssteins« und des unberechenbaren »Vulkans« ein (ebd., 165f.). Als dialektischer Materialist weiß er auch deren soziale Wurzeln bloßzulegen. Pestalozzis »Bild von der Persönlichkeit« sei nämlich »nicht gewonnen im Umgang mit den privilegierten Schichten«, sondern mit den Armen:

»Ihn hatten die Armen und Gebrechlichen gelehrt, wie unbequeme Züge sie haben und vor allem *in wie sehr ungelegenen Augenblicken sie sich Bahn brechen kann*. Diese unwirsche, spröde, ja bedrohliche Persönlichkeit, die er so gründlich in sich selbst zu spüren hatte, war es, deren Hervorbrechen er mit unablässiger Aufmerksamkeit, ja mit Zittern erwartete« (Benjamin 1972a: 349; Hervorhebung G.Oe.).

Früh schon ist einigen intellektuellen Zeitgenossen Benjamins überraschend unkanonische Blickweise aufgefallen. Dazu zählt Siegfried Kracauer. Seine Charakteristik Benjamins kann als Brücke zu Roland Barthes' Konzeption des ›Punctum‹ dienen. Kracauer schreibt über Walter Benjamin:

»Stets ist es seine besondere Angelegenheit, nachzuweisen, daß das Große klein, das Kleine groß ist. Die Wünschelrute seiner Intuition schlägt im Bereich des Unscheinbaren, des allgemein Entwerteten, des von der Geschichte Übergangenen an und entdeckt gerade hier die höchsten Bedeutungen« (Kracauer 1963: 252).

Man hat längst begonnen, die geschichtsphilosophischen und teleologischen Tendenzen der ›grand récits‹ und ›grands epoques‹ zu demontieren. Diese Kritik hat allerdings nicht dazu korrespondierende, auf große Perspektiven und ganze Erzählungen setzende Verfahrensweisen erfasst, etwa den ›prägnanten Moment‹ wie er bei Lessing als Medienproblem diskutiert wird oder die ›unerhörte Begebenheit‹ der Novellentheorie oder den soziologisch-symbolisch ausgerichtete auf Raumrelationen bezogenen »Drehpunkt« wie ihn Simmel entwirft (vgl. Simmel 1992: 706). Immer geht es dabei um Verdichtung und Komprimierung einer geschlossen gedachten Handlung als dramatischer Höhepunkt im Zentrum eines als bedeutsam angesehenen Großgeschehens. Es bietet sich an, dazu alternative Verfahrensweisen des unscheinbaren, dispersen, unberechenbaren ›Infra-Geringen‹, kurz, die Vorgeschichte des ›Punctum‹ zu erkunden. Dabei handelt es sich um Peripheres an der Peripherie, um ein »Detail«, das »von allein ins affektische Bewußtsein« aufsteigt (Barthes 1980: 65) und ar-tistisch so präsentiert wird, dass die Art seines zerstreuten Auftauchens undurchschaut bleibt.

Die nicht zu Ende geführte intermediale Konzeption des ›Punctum‹ der Photographie bei Roland Barthes

Was Benjamin bei Pestalozzi als vulkanartige »Einsatzstellen« von Produktivität beschreibt, versucht Roland Barthes im Begriff des ›Punctum‹ zu fassen. Mit dem ›Punctum‹ macht er »springende«, ja stechende Punkte der Wirkung aus, die nicht kulturell codiert und festgeschrieben sind. Er sucht nicht das Unkonventionelle im Konventionellen, sondern das Unberechenbare im vermittelten Feld der Kultur. An Photographien sucht er Momente »ohne Code, obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern« (Barthes 1980: 99). Derrida betonte, dass im ›Punctum‹ ein Diskurs zu einem einmaligen, nicht reduzierbaren Ereignis durchstoßen werde, »zum Referenten als dem unersetzbaren Anderen«, dessen Authentizität keinerlei »Unterwanderung« durch die Begriffe des ›Studiums‹ dulde (Derrida 1988: 31). Und wie Benjamin im Falle Pestalozzis, lokalisiert Roland Barthes – wenn auch nur metaphorisch – die Möglichkeit dieses Auftauchens unberechenbarer Momente sozial am Rand der Gesellschaft und der Kultur: »Ich bin ein Wilder, ein Kind oder ein Verrückter; ich lasse alles Wissen, alle Kultur hinter mir, ich verzichte darauf, einen anderen Blick zu beerben« (Barthes 1980: 60). Wie ein solches ›Abenteuer‹ aussehen kann, das mitten in der modernen medial geprägten Kultur Momente zu suchen beginnt, die von der Kultur wenig vorgeprägt und gefiltert sind, lässt sich modellartig folgendermaßen plausibel machen.

Man kann sich ein anthropologisch-semiotisches Kulturmodell vorstellen, in dem dessen drei Dimensionen, die soziale Kultur der Zeichenbenutzer, die materiale Kultur der Texte und Bilder und die mentale Kultur des Codes, störungsfrei kommunizieren, d.h. sich wechselseitig deuten und interpretieren. Man kann sich aber auch ein anthropologisch-semiotisches Kulturmodell vorstellen, in dem die Aufmerksamkeit sich auf die Kontingenz und Inkonvertibilität der beteiligten Medien, auf die Lücken des Verstehens, auf die nicht schon im Archiv der Bilder und Texte gespeicherten gängigen Formen richtet. Ein solches Modell, das sich ständig auf die Lücken und Reibungsflächen der Medien einlässt, könnte zu einer »Poetik des Dazwischen« (vgl. Sombroek 2005) ausgestaltet werden. Roland Barthes hat das ›Abenteuer‹ einer »Poetik des Dazwischen« in seiner »Bemerkung zur Photographie« mit dem Titel ›Die helle Kammer‹ unternommen. Der argumentative Einsatz Barthes' unterstreicht das Interesse an der intermedialen Unterscheidung der Photographie von der »Gemeinschaft der Bilder« (Barthes 1980: 11). Die Aufmerksamkeit gilt der Differenz von Gemälde und Photo, Kino und Photo sowie Roman und Photo.

Roland Barthes' Untersuchungsimpuls geht einer Selbstbeobachtung nach, der Frage nämlich, warum ihn viele Photographien langweilen, einige als Zeitzeugnisse interessieren, einige wenige aber, die größtenteils keine photographisch künstlerische Ansprüche stellen (ebd., 109), faszinieren und »bestechen« (ebd., 53). Auf der Suche nach diesem Eigensinn bestimmter Photographien findet Roland Barthes, dass der Schnappschuss als Inbegriff des Photographischen die Wiederholung einer blinden Kontingenz darstellt. Festgehalten wird eine »maßlose Unordnung der Dinge«, ein Zusammentreffen aus Zufall (ebd., 12f.). Die Zusammenführung zweier unterschiedlicher Verfahrensweisen (der durch den Sucher bewerkstelligten technisch konstruierten Perspektivität und der chemischen Lichtaufzeichnung, die Herstellung und Produktion trennt) führt zu einer gespenstischen Doppelgängerei. Das Photo entsteht in dem subtilen Moment, in dem »das Subjekt sich Objekt werden fühlt« (ebd., 22), was zu einer Dissoziation des Bewusstseins von Identität führt: »das Auftreten meiner selbst als eines Anderen« (ebd., 27). Eine derartige »kulturelle Störung«, die wir an den Reaktionen der Zeitgenossen der frühen Photographie noch dokumentiert finden, können wir heute noch an den Automatenphotos erschreckend feststellen, wenn aus jeder photographierten Person unversehens »ein steckbrieflich gesuchtes Subjekt« (ebd., 20) wird. Die meisten professionellen und unprofessionellen Photographen sind bemüht, diesen Schreck der Dissoziation zu mildern, ja wegzuretuschießen. Roland Barthes unterscheidet diese affirmativen Photographien mit ihren gezielten Überraschungen und absichtlichen Effekten (vgl. ebd., 42f.), mit ihren aufreizenden und skandalisierenden ›prägnanten Momenten‹ von den ›stillen‹, auf Schocks verzichtenden, aber subkutan umso nachhaltiger wirkenden Photographien (ebd., 49), die, obwohl Codes selbstverständlich auch »ihre Lek-

türe steuern«, gleichwohl Freiräume lassen für ein ›Punctum‹, d.h. einen kulturell geringfügig codierten, kaum gefilterten »Stich«, ein »kleines Loch«, »kleinen Fleck«, »kleinen Schnitt« – und »Wurf der Würfel« (ebd., 36).

Roland Barthes klärt ab, dass das ›Punctum‹ wenig mit Wissen und nichts mit Moral, gutem oder schlechtem Geschmack zu tun hat (ebd., 53). Er gesteht ein, dass ein ›Punctum‹ nicht ohne »Betroffenheit« (ebd., 18), ja in gewisser Weise nicht ohne Obsession auskommt (vgl. Lethen 1996: 215f.). Aber all das ist nur der Ausgangspunkt seiner Bemühungen, dieses »pathetische«, existenzsetzende »Abenteuer« (Barthes 1980: 28) genauer wissenschaftlich zu erfassen. In immer wieder neuen Anläufen versucht Roland Barthes, das ›Punctum‹ metaphorisch, phänomenologisch sowie temporal zu erfassen. Dabei schält sich heraus, dass das Photo im Unterschied zum Bild durch Dinghaftigkeit, d.h. situative ›Deixis‹ geprägt ist – also einen Gestus wie »sieh doch, da ist es«. In dieser Eigenschaft zielt es wie ein Andenken auf »Glaubwürdigkeit«, auf die Bestätigung also: »Es ist so gewesen!«. Dieser Vorgang kann informativ, banal oder gespenstisch verlaufen. Diesen dreifachen, letztlich langweiligen Status kann das Photo nur abstreifen, wenn der Betrachter eine ›Wiedergeburt‹ der vergangenen Situation performativ erlebt. Die Temporal- und Latenzstruktur der Erinnerung wird von Roland Barthes zwar angesprochen, aber nicht als Richtungspeil für den Aufbau dieser »Ekmnesie« (ebd., 129) (d.h. einer suggestiven Vorstellung in einen früheren Lebensabschnitt versetzt zu sein) genutzt. Stattdessen wird das mediale Element der Photographie ins Zentrum gestellt und eine spezifische photoangemessene Autokinese angestrebt. Der springende Punkt von Barthes' Versuch ist dabei die Abgrenzung von Photo und Text.

Das ›Punctum‹ des Photos unterscheidet sich allerdings vom ›Punctum‹ des Textes weder in der Voraussetzung der Meditation und »Nachdenklichkeit« (ebd., 49, 66), noch in der Suche des Springpunkts im »subtilen Abseits« (ebd., 68) ephemerer kulturell wenig codierter Details. Die Spezifität des photographischen ›Punctum‹ liegt im Unterschied zum textuellen in ihrem Versuch, ihr gegenüber der Sprache dominant ›Deiktisches‹ »ohne Reflexion« zur Evidenz zu führen (ebd., 12, 117). Mit Gottfried Boehm könnte man sagen, Roland Barthes hätte vermeiden wollen, dass »der Schatten der Sprache« sich über das Ikonische der Photos legt (vgl. Boehm 2004: 33). Damit war allerdings der ›Salto mortale‹ in die Metaphysik (vgl. Barthes 1980: 95) unausweichlich. Es gilt zu prüfen, ob das photographische ›Punctum‹ nicht auch ohne Schwächung seiner spezifischen Ikonizität aus der Interferenz von Medien erklärbar ist. Die Suchbewegung von Barthes ist zwar dominant auf die Differenzqualität von Text und Photowahrnehmung ausgerichtet (ebd., 12, 127), gleichwohl lassen sich in seinem Essay auch Gegenteiligkeiten erkennen (ebd., 59).

Kehren wir noch einmal zum Ausgangspunkt von Roland Barthes' Überlegungen zurück. Dem photographischen ›Punctum‹ kommt die Auf-

gabe zu, dem »Druck des Unsagbaren, das gesagt werden will« (ebd., 26) auf eine Weise gerecht zu werden, dass es auch ohne sprachlichen Ausdruck auskommt. Die Unmöglichkeit einer narrativen Aufklärung und die Schwierigkeit eine Situation zu »benennen« ist die Bedingung der Möglichkeit des photographischen ›Punctum‹. Um die Evidenz dieses photographischen ›Punctum‹ zu erreichen, empfiehlt Roland Barthes eine Meditationspraxis, nämlich den Wechsel von Hinsehen und Augenschließen. Um dieses Wechselspiel von Schauen und imaginativem Erinnern – »geistiges Auge« (ebd., 55) – zu plausibilisieren, wählt der Literat Roland Barthes ausgerechnet eine Anekdote aus dem Umkreis von Kafka:

»Die Vorbedingung des Bildes ist das Sehen« sagte Janouch zu Kafka. Und Kafka erwiderte lächelnd: »Man photographiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen. Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen« (ebd., 65).

Diese Gedankenfigur lässt sich für das photographische ›Punctum‹ in paradoxer Weise mit und gegen Roland Barthes fruchtbar machen. Ausgangspunkt ist eine von Roland Barthes selbst dargebotene These: »Dem Bild-Minimum der Lektüre entspricht das Bild-Maximum des Photos« (ebd., 99). Diese Korrespondenz von »Bildminimum der Lektüre« und »Bildmaximum des Photos« ermöglicht eine Dynamik, die zum ›Punctum‹ führt. Denn das »randvolle« photographische Bild (ebd., 100), bei dem »nichts sich hinzufügen« (ebd.) lässt, muss, um ein ›Punctum‹ zu ermöglichen, »paradoxerweise« aufgebrochen werden, um eine »Expansion des ›punctums‹« durch ein vorhandenes, aber bislang nicht entdecktes Detail geschauter Imagination zuzulassen (ebd., 55). Das ›Punctum‹ liegt also exakt am Kippunkt vom Bildmaximum des Mediums Photographie und dem Bildminimum imaginärer meditativer Lektüre.²

Schlussbetrachtung

Die Bildwissenschaft hat sich im letzten Jahrzehnt zum Teil auf programmatische Weise vom ›linguistic turn‹ abgegrenzt und mit dem ›iconic turn‹ die Eigenständigkeit der Bilder betont (vgl. Mersmann 2004). Dabei ist der Begriff der ›Evidenz‹ einseitig den Bildern zugesprochen worden (vgl. Mersch 2004). Diese Diskussion hat zweifelsfrei die Wahrnehmung der Differenzqualität von Schrift und Bild gefördert. Vielleicht ist es nun aber Zeit, subtile Formen der Kooperation im jeweils dominanten Feld eines Mediums wieder zu beachten.

2 Es ist auffällig wie oft Roland Barthes in seinem Essay ›Die helle Kammer‹ von der »Lektüre« bzw. dem »Lesen« des Photos spricht.

Roland Barthes und Walter Benjamin denken beide von den Rändern her. Beide sind auf der Suche nach der Kreativität affektiv unberechenbarer »Einsatzstellen« – der eine im Medium der Literatur, der andere im Medium der Photographie. Roland Barthes spricht am Ende seines Essays »Die helle Kammer« von dem »bizarren Medium« (Barthes 1980: 47) der Photographie. Er beschreibt mit diesen Worten die ungeheure halluzinatorische Suggestion der Photographie, in Abwesenheit das Vergangene zu simulieren. Roland Barthes beschreibt in immer neuen Anläufen, die unberechenbaren Möglichkeiten dieser Suggestivkraft Photographie, »Ekmnesen« zu erfahren, d.h. sich sympathetisch in vergangene Zeiten zu versetzen. Roland Barthes sucht am Ende seines Essays für derartige Zustände eine Pathosformel und wählt im Blick auf Nietzsches Krankheitsausbruch die Figur »Verrückt geworden aus Mitleid« (ebd., 128). Diese Formel weist zurück auf die eingangs erzählte Geschichte vom ägyptischen König Psammenit und lässt sich zugleich beziehen auf die nicht publizierte Deutung der Reaktion des Königs durch Benjamin: »Der Schmerz kommt nie, wo er hingehört« (Benjamin 1977b: 1288).

Literatur

- Agamben, Giorgio (2003). *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1980). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1972a). »Pestalozzi in Yverdon. Zu einer vorbildlichen Monographie«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 346-349.
- Benjamin, Walter (1972b). »Heinrich Pestalozzi an Anna Schulthess«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV, 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 166-168.
- Benjamin, Walter (1977a). »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 438-465.
- Benjamin, Walter (1977b). »Anmerkungen zu Seite 438-465. Der Erzähler«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 1276-1315.
- Boehm, Gottfried (2004). »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont. S. 28-43.
- Borgards, Roland (2007). »Poetik des Schmerzes. Erzähltes, Erzählen«. In: Ders.: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*. München: Fink. S. 446-450.
- Derrida, Jaques (1988). »Die Tode des Roland Barthes«. In: Henschen, Hans H. (Hg.). *Roland Barthes*. München: Boer. S. 31-73.

- Didi-Huberman, Georges (1999). Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: DuMont.
- Eßbach, Wolfgang/Fischer, Joachim/Lethen, Helmut (Hg.) (2002). Plessners ›Grenzen der Gemeinschaft‹. Eine Debatte. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Giesen, Bernhard (2007). »Der Müll und das Heilige«. In: Frank, Michael C./Rippel, Gabriele (Hg.). Arbeit am Gedächtnis. München: Fink. S. 101-110.
- Kleist, Heinrich von (1983). »Über das Marionettentheater«. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. II. München: Hanser. S. 338-345.
- Kracauer, Siegfried (1963). »Zu den Schriften Walter Benjamins«. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 249-255.
- Lethen, Helmuth (2004). »Auf dem Weg zur ›Infra-Geringen‹ Berührung«. In: Primavesi, Patrick (Hg.). AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 80. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit. S. 187-188.
- Lethen, Helmut (1996). »Versionen des Authentischen: Sechs Gemeinplätze«. In: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbeck: Rowohlt. S. 205-231.
- Lethen, Helmut (1994). Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2004). »Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen«. In: Filk, Christian/Lommel, Michael/Sandbothe, Mike (Hg.): Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik. Köln: Halem. S. 95-121.
- Mersmann, Birgit (2004). »Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Turn«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 49. Jg., Heft 1. S. 91-109.
- Plessner, Helmuth (1982). »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens«. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. VII. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 201-387.
- Simmel, Georg (1992). »Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft«. In: Ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 687-790.
- Sombroek, Andreas (2005). Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript.
- Steiner, Uwe (2004). Walter Benjamin. Stuttgart: Metzler.

