

I I) R. Barthes: Das Ethische als Zeugnis des Dagewesenen

»Ich begann zu laufen, Proust lebte noch
und beendete die Recherche.«

(Roland Barthes 2010b, 27)

Eine Wiedergewinnung des Ethischen von Roland Barthes her ist ungewöhnlich, denn im Werk von Barthes befindet sich keine Ethik. Bis auf die berühmte Fußnote in den *Mythen des Alltags* (Barthes 2010a, 273) und eine Stelle in der Vorlesung *Das Neutrüm* (Barthes 2005, 40) kommt das Wort Ethik und sein Umfeld im gesamten Werk fast nicht vor. Barthes ist Semioleger, Zeichentheoretiker und Kulturwissenschaftler. Er untersuchte unter anderem den Eiffelturm als Objekt und Symbol (*Der Eiffelturm*, 1964), die Möglichkeiten einer pluralen Literaturkritik (*Kritik und Wahrheit*, 1966), Texte in Modezeitschriften (*Die Sprache der Mode*, 1967) und Kulturen als Zeichenordnungen (*Das Reich der Zeichen*, 1970). Diese Untersuchungen sind keine zufälligen Ansammlungen, sie ergeben sich vielmehr aus seinem Verständnis von Semiolegerie als einer »alle Zeichensysteme umfassenden Wissenschaft« (Barthes 1983, 67).

An dieser Stelle ist daher auch nicht von der Ethik als Ordnungssystem von Regeln und Normen die Rede, sondern vom Ethischen. Das Ethische ist einem Element vergleichbar. Es ist damit kein identifiziertes Ding, kein zur Verfügung stehendes Zeug, sondern das, worin und woraus wir leben. In diesem Sinne unterscheidet Levinas zwischen Element, Ding und Zeug (Levinas 1987, 184). Ein in dieser Weise verstandenes Ethisches findet sich im Werk von Roland Barthes vermehrt in seinem Spätwerk, das im Jahre 1977 mit der Berufung auf den Lehrstuhl am Collège de France Platz greift. Dieses Ethische ist im Zeugnis des Dagewesenen zu entziffern. Es ist auf seine Weise unausweichlich, weil es dagewesenes Leben immer gibt. Es kommt nur darauf an, eine Beziehung zu ihm aufleben zu lassen.

a. Befreiung durch Literatur

An der berühmten Stelle seiner Antrittsvorlesung spricht Barthes davon, dass die performative Rede den Zwang zum Sagen bedeutet und daher »faschistisch« sei. Diese Macht manifestiere sich nämlich in der »Autorität der Behauptung« und im »Herdenhaften der Wiederholung« (Barthes

1980, 19). Damit seien bestimmte Redemasken konstituiert, die kein Außen zulassen. Ein solches Außen sei jedoch wichtig, weil es eine Freiheit von der Macht der behauptenden Rede verspreche. Das begehrte Außen kann nicht stumpfes Schweigen sein, sondern die Realisierung eines anderen Sprechens. Ihm gibt Barthes den Namen *Literatur*. Bekanntlich wollte er selbst einen Roman verfassen. In seinen Vorlesungen arbeitete Barthes bis zum Schluss *Vorbereitungen des Romans* aus. Es ist unklar, ob er je über sie hinausgekommen wäre.

In ausdrücklicher Abgrenzung von Sartre, für dessen engagierten Literaten die Sprache ein Instrument des Prosa-Schriftstellers ist, betrachtet Barthes die Literatur primär als Text und als Spiel der Wörter in dem sich »Kräfte der Freiheit« zeigen. Diese hängen nicht vom »politischen Engagement des Schriftstellers ab«, da dieser nur eine »bürgerliche Person« (ebd., 25) unter anderen sei.

An dieser Stelle ist eine gewisse Vorsicht geboten! Sicherlich hat die Diskussion um den Status des Textes, zu der neben Barthes auch die Hermeneutik und Paul Ricoeur einiges beigetragen haben, gezeigt, dass Texte keine Instrumente des Subjekts sind. Aber damit ist der Autor noch nicht tot! Interessanterweise finden wir besonders bei Barthes im Spätwerk eine Hinwendung zum Menschlichen und auch zum Ethischen. Die Hinwendung fängt damit an, dass ab Mitte der 70er Jahre die Kritik am Autor differenziert und in Richtung der modularisierenden Auffassung Foucaults gewendet wird (vgl. Barthes 1974, 12f). Sie ist darüber hinaus wirklich greifbar, wenn Barthes in unvergleichlicher Art und Weise über die Individualität der Person reflektiert. Beim Klavierspielen hört sich der Spieler selbst. Barthes erläutert daraufhin, was *mein Spiel* bedeuten könne (vgl. Barthes 2010b, 63). In Restaurants sind die Tische für Rechtshänder gedeckt. Barthes erläutert daraufhin, was es für jemanden bedeutet, Linkshänder in einer Rechtshänderwelt zu sein (ebd., 115). Der aufrecht gehende Mensch erfindet die Sprache und die Liebe. Sein Mund eignet sich zum Küssen (ebd., 166). Diese und viele andere Motive sprechen für die Auffassung Henning Ritters, dass Barthes zu jenen Personen gehört, die den Autor und damit auch das Menschliche nicht missachtet, sondern im höchsten Maße ausgeschöpft haben. Selbst das »Flüchtigste der Selbstäußerung« (Ritter 2011, 332) gilt ihm noch als tradierenswert. Das Blümchen auf dem Schreibtisch, die Decke auf dem Klavier, ...

b. Hinwendung zum Menschlichen und das Ethische

Eine Hinwendung zu Menschlichen können wir in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* entdecken. Durch alle Kulturmuster hindurch zeigen sich in dieser Sprache das Ich und der Andere. So ist etwa die

Liebeserklärung notwendig an die Form der Anrede gebunden (vgl. Barthes 1984, 162f).

Ich und Anderen wird das Element des Ethischen jedoch erst hinzugeführt, wenn zusätzlich ein Rekurs auf die Vergangenheit geschieht. Es sind zwei Motive quasi in einem, die Barthes veranlassen, über die Vergangenheit zu sprechen: der Tod der Mutter und die Photographie. »In dem ich über eine bestimmte Photographie meiner Mutter nachdachte, konnte ich eine gewisse Philosophie der Photographie entwickeln Diese Philosophie ... bringt die Photographie mit dem Tod in Zusammenhang.« (Barthes 2015, 226f) Den Tod der Mutter betrauert und beschreibt Roland Barthes in seinem *Tagebuch der Trauer*. Dieses hoch komplexe und sehr verdichtete Spätwerk artikuliert unter anderem das Motiv der Erfahrung der Abwesenheit des Anderen im Zwischenbereich von Trauer und Melancholie. Während die Durcharbeitung der Trauer das Ich in eine Freiheit entlässt, verharrt der Melancholiker in einer Niedergeschlagenheit (vgl. Freud 1978, 117ff; Ricœur 1998, 105f). »Immer diese schmerzende Diskrepanz zwischen meiner Fähigkeit, mühelos Konversation zu machen, ..., zu leben wie vorher, und den Stichen des Kummers.« (Barthes 2010c, 70)

c. Das Ethische als Zeugnis des Dagewesenen

Das Ethische im Spätwerk Roland Barthes' finden wir in seinen, zeitlich parallel zum Tagebuch der Trauer verfassten, Bemerkungen über Photographie, weil die Photographie einen bestimmten Rekurs auf die Vergangenheit bedeutet. »Die Photographie bewirkt nicht mehr das Bewusstsein des Daseins der Sache (das jede Kopie hervorrufen könnte), sondern ein Bewußtsein des *Dagewesenen*.« (Barthes 2015, 105) Das Ethische bei Roland Barthes ist die Betonung der Relevanz des Zeugnisses des dagewesenen Lebens. - Nachfolgend sollen Barthes' entsprechende Ausführungen skizzenhaft ausgewertet und in allgemeine Aussagen zum Status der Photographie eingebettet werden. Die Ausführungen münden insgesamt in Überlegungen zu einer Ethik der Erinnerung, die das Element des Ethischen in strategische Zwecke einbindet.

d. Technik und Photographie

»Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduzierbarkeit einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.«

(Benjamin 1983, 11) Walter Benjamin hat neben Reproduktionstechniken aus dem Bereich des Buchdrucks und des Films, auch die Photographie vor Augen. Das Besondere an Film und Photographie ist, dass sie im strengen Sinne gar keine Originale im Unterschied zu Reproduktionen herstellen, sondern eine Form darstellen, die in der Reproduziertheit aufgeht und daher Stoffe liefert, die jedermann zugänglich sein können. An die Stelle des »einmaligen Vorkommens« eines Sujets tritt ein »massenweises« (ebd., 13). Die Handhabung von Reproduktionstechniken, wie das Photographieren, ist zudem von der Masse der Bürger erlernbar und nicht von genialen Fähigkeiten abhängig. Von diesen Effekten erhoffte sich Benjamin im Ausgang von Brecht bekanntlich eine aufklärerische Wirkung, wenngleich er als Zeitgenosse die Propaganda miterlebte, die ohne den Volksempfänger nicht möglich gewesen wäre.

e. Wahrheit und Teilhabe

Das Eigentümliche der Photographie ist es, ein Zeugnis abzulegen, das sogar einen Wahrheitswert besitzen kann. In diesem Sinne versteht Benjamin Arbeit und Werk des Photographen Eugène Atget (1857-1927). Atget dokumentierte um die Jahrhundertwende das alte Paris. Benjamin hebt in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* hervor, dass Atgets Arbeit, ähnlich wie die »illustrierte Zeitung und Wochenschau« (Benjamin 1983, 58), dazu beigetragen hat, Gegenstände ihrer einzigartigen Aura zu entkleiden, um sie dem Publikum aus nächster Nähe präsentieren zu können. Darin erfüllt sich ein besonderer Zweck. »Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus.« (ebd., 21)

Doch – was heißt hier *Beweis*? Ein Beweis ist ein für jeden nachvollziehbarer Gedankengang, der die Geltung einer Aussage belegt. In der Mathematik ist dieser Gang üblich, aber auch in der Photographie? Es ist sinnvoll, mit Pierre Bourdieu davon auszugehen, dass hier nicht nur das Foto als Objekt angesprochen ist, sondern eine ganze Praktik, die Bourdieu als »soziale Gebrauchsweise der Photographie« (Bourdieu 1983) bezeichnet.

Die Rede von einem Beweis bezieht sich nun auf ein Doppeltes. Sie bedeutet, dass ein Wahrheitsanspruch (die Sache ist so, wie sie hier auf dem Foto zu sehen ist) und ein Teilhabeanspruch (jemand ist dabei gewesen als die Sache so war, wie sie hier zu sehen ist) zusammen auftreten. Ein Foto stellt diesen doppelten Anspruch. Das allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung. Der Wahrheitsanspruch stellt nämlich ein unvermeidbares Problem dar. Ob das berühmte Foto Lenin wirklich so zeigt, wie es der Sache entspricht, ist nicht zu überprüfen, weil wir nur das Foto

haben und es nicht mit dem Sachereignis vergleichen können, da dieses unwiderruflich vergangen ist. Wir kennen lediglich eine andere Version des Fotos auf der zusätzlich Trotzki zu sehen ist, der auf dem ersten Foto buchstäblich fehlt (vgl. zur politischen Ikonographie derartiger Retuschen: King 1996). Der Wahrheitsanspruch ist nun insofern ein Problem, da der beanspruchte Vergleich zwischen Sache und Foto nicht möglich ist und durch den Vergleich von Foto mit Foto, dem einzigen möglichen Vergleich, ersetzt wird. Susan Sontag, die neben Kunst- auch Pressefotos im Sinn hat, zieht daraus die Konsequenz, dass ein Foto eine »Beglaubigung von Erfahrung« (Sontag 1980, 15) leisten könne. Das Vertrauen in die Glaubwürdigkeit der Teilhaberschaft ist somit die eigentliche, möglicherweise gar fragwürdige, Grundlage der Praktik des Beweises oder des Ausweisens, wie man vielleicht auch sagen könnte. Aus diesem Grunde wird die Fälschung von Fotos auch ›persönlich genommen‹. Es ist offenbar kein technisches Problem, das jemand anklagt, der eine Fälschung entlarvt hat, sondern eine Lüge, da die Teilhaberschaft nur vorgetäuscht worden ist.

f. Vergangenheit und Gewesenheit

Die Einbettung des Wahrheitsanspruchs in die Teilhaberschaft ergibt sich aus dem Umstand, dass sich jedes Fotos auf eine Vergangenheit bezieht, die vergangen ist. Das Foto bezeugt Teilhaberschaft und fungiert dabei als eine Art von Gedächtnis menschlicher Geschichte. »Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben.« (Kracauer 1992, 190) Geschichte meint Vergangenheit. Aber in welchem Sinn ist hier von Vergangenheit die Rede?

Die Historiographie unterscheidet zwischen zwei Modi von Vergangenheit. Wir sehen heute das Foto, welches Roland Barthes als kleines Kind zeigt. Roland Barthes ist 1980 gestorben. Zeigt das Foto nun, was nicht mehr ist oder etwas, das gewesen ist? Mit Paul Ricœur kann im Hinblick auf die Präsentation der Vergangenheit ein »negativer Charakter: ›nicht mehr‹ von einem »positiven Charakter: ›gewesen sein‹« (Ricœur 1998, 27) unterschieden werden. Die Vergangenheit ist somit durch die »Zweiheit von Nicht-mehr-sein und Gewesenheit« (ebd., 28) charakterisiert.

Der dreijährige Roland Barthes steht neben dem kleinen Stühlchen in seinem Kinderzimmer. Es ist das Jahr 1918. Was bezeugt das Foto nun? Gewiss nicht oder nicht in erster Linie, dass Roland Barthes ›nicht mehr lebt. In diesem Falle müssten seine sterblichen Überreste auf dem Foto zu sehen sein. So ist es aber nicht. Das Foto bezeugt vielmehr, dass er ›gewesen ist‹, d.h., dass er damals in seinem Zimmer gestanden hat und stillhalten musste, damit der Photograph seine Arbeit verrichten konnte.

Roland Barthes schreibt dazu in *Le chambre claire*, seinen eigenen Be trachtungen zur Photographie: »Die Photographie sagt (zwangsläufig) nichts über das, was nicht mehr ist, sondern nur und mit Sicherheit etwas über das, was gewesen ist. Diese feine Unterscheidung ist ausschlaggebend.« (Barthes 1989, 95) Sie ist ausschlaggebend, wie Roland Barthes betont, da die Bezeugung des Fotos die vergangene Zeit mit anzeigen. Durch das Foto werden wir der Geweseneit endlicher Menschen teilhaftig und sind in eine Beziehung zu ihnen versetzt.

g. Zeugnis

Das Verständnis der Vergangenheit als das, was nicht mehr ist, besagt lediglich, dass das Vergangene keine Gegenwart ist. Sofern man aber wissen möchte, was die Vergangenheit als Vergangenheit und damit den Wirklichkeitscharakter einer Vergangenheit ausmacht, dann interessiert man sich für die Geweseneit. Das Foto bezeugt, »daß ich da gewesen bin.« (ebd., 96) Es eignet sich insofern dafür, als etwas benutzt zu werden, das von mir absichtlich hinterlassen worden ist, um überliefert zu werden. Wenn ein Foto lügt, wie im Falle der Retuschen Stalins, dann täuscht es über einen Sachverhalt hinweg, aber nicht über die Existenz. Das *Was* ist somit vom *Dass* des Daseins zu unterscheiden.

Das Photographieren ist tendenziös. »Sobald ich ... das Objekt auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im Voraus zum Bilde.« (18f) Es kann sein, dass der dreijährige Roland Barthes nur aufgrund der Gegenwart des Fotoapparats so posierte, wie er es 1918 tat. Nur in der Situation des Klickens des Auslösers. Ansonsten war seine Kindheit vielleicht ganz anders als das Foto erahnen lässt. Auch wenn das Photographieren durch seine Konstitutionskraft das Präsentierte mitkonstituiert (so wie die Modephotographie den Habitus jugendlicher Jeansträger), kann es den Sachverhalt, *dass* nämlich überhaupt etwas gewesen ist und nicht vielmehr nichts, nicht allein aus eigener Kraft bewirken. Roland Barthes geht hier gar so weit zu sagen, dass »jegliche Photographie eine Beglaubigung von Präsenz ist.« (97) Eine Photographie ist somit keine gute oder schlechte Kopie einer Wirklichkeit, seine Leistung ist vielmehr die einer »Zeugenschaft« und zwar im Sinne einer »Emanation des vergangenen Wirklichen.« (99) Roland Barthes legt das Augenmerk auf das Zeugnis, dass der (auf dem Foto auftretende) Andere da gewesen ist. Es ist sogar die Rede von einer »Wiederkehr des Toten« (17) durch die Photographie. Dieser Andere ist daher ein sterblicher und damit vulnerabler Anderer.

Das Sein-zum-Tode ist Heidegger zufolge der Ursprung der Zeit. Während der physikalische Zeitbegriff davon ausgeht, dass Zeit unendlich ist

und daher den Tod nicht recht erklären kann, haben wir es hier mit der menschlichen Zeit Sterblicher zu tun.

b. Ethik der Erinnerung

Das Faktum der Gewesensein des Anderen wäre folgenlos, wenn das Foto sein Zeugnis nicht an uns, die wir leben und es ansehen, weitergeben würde. Man könnte geradezu davon sprechen, dass das Zeugnis der Photographie an die (Über)Lebenden adressiert ist. Das Foto spricht uns an. Wir werden aufgefordert zu einer »Nicht-Indifferenz ... ange-sichts der Sterblichkeit des Anderen.« (Liebsch 1998, 320) Wenn diese, vielleicht ungewöhnliche Betrachtungsweise der Potographie, die besagt, dass der sterbliche Andere, der da-gewesen ist, uns, die wir jetzt sind, nicht gleichgültig ist, treffend sein sollte, dann müsste es ein ethisches Sehen geben. Levinas spricht wohl nicht umsonst davon, dass »die Ethik eine Optik ist.« (Levinas 1987, 23) Was sollte anderes als ein Ethisches das Sehen sonst sein? Vorgang der Physik oder Biochemie? Damit wären wir wieder bei der Unpersönlichkeit, die auch den physikalischen Zeitbegriff ausmacht.

Die Aufgabe, wenn man so sagen darf, eines Sehens, dass dem sterblichen Anderen gegenüber nicht gleichgültig ist, ist es, die Beziehung zu Menschen der Vergangenheit ethisch relevant auszustalten. Hier kommen wir in den Bereich des Politischen, den auch Benjamin schon ange-sprochen hatte Die Erinnerung ist in gewisser Hinsicht eine Hüterin der Vergangenheit. Eine Ethik der Erinnerung ist Ausdruck unserer Haltung zur Vergangenheit (vgl. Schnell 2012). Wir, die wir in die Zukunft hineinleben, haben folgende drei Einstellungen gegenüber der Vergangenheit:

1. Erinnerung als Fortführung guter Beispiele: Ehrendes Gedächtnis für diejenigen, denen wir zu Dank verpflichtet sind. Die eigene Tradition ist zu loben!
2. Nichtvergessen als Unterbrechung: Erinnerung an Opfer der Ge-schichte, denen etwas durch Gewalt widerfahren ist. Es ist zu ver-hindern, dass die eigene Tradition zu stolz und fremdenfeindlich wird!
3. Anknüpfung an Ungetane der Vergangenheit: Vergessene Projek-te von Menschen der Vergangenheit, die nicht zum Zuge gekom-men sind, neu bewerten. Es gibt eine mögliche Bereicherung der ei-genen Tradition durch andere! Eine Ethik der Erinnerung erinnert damit ihrerseits an die Bemühung um »eine revolutionäre Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit« (Benjamin, 17. *Ge-schichtsphilosophische These*).

Eine Ethik der Erinnerung hat innerhalb einer Demokratie die Aufgabe dafür einzutreten, dass nicht einseitig oder gewaltsam erinnert wird, nicht einseitig oder gewaltsam vergessen wird, dass Schweigen nicht das letzte Wort hat, dass Verzeihen das Verhältnis zur Vergangenheit lebendig hält.

i. Zur Verantwortung der Lebenden

Die Betrachtung der Fotographie im Zeichen der Gewesenheit endlicher Menschen plädiert nicht für die allzu übliche, kontemplative Rezeption von Lichtbildern. Vielmehr geht es darum,

- eine Beziehung zu Menschen herzustellen, die in der Vergangenheit gewesen sind,
- sich als Betrachter mit der Endlichkeit auseinanderzusetzen,
- die Auseinandersetzung mit der Endlichkeit weiterzutragen.

Der Zeugnischarakter der Fotographie besagt, dass das Foto adressiert ist und zwar an uns, die Lebenden, die wir aufgefordert sind, das Zeugnis der Gewesenheit Anderer weiterzutragen. Dadurch bildet sich eine Tradition, die wiederum zur Bearbeitung an diejenigen gegeben ist, die nach uns kommen werden. »Stets sind es freilich Menschen, die die stumme Materialität der Zeugnisse ›zum Reden bringen‹ müssen.« (Liebsch 1998, 318) Von selbst, automatisch, erhalten sich Erinnerung und Traditionen nicht. Ohne den Einsatz der Lebenden verstummt die Vergangenheit. Wir, die Adressaten des Zeugnisses, sind in der Verantwortung, dem Verstummen entgegenzuwirken. Dadurch werden wir selbst sichtbar. Die sogenannte Aufarbeitung der Vergangenheit nach 1945 ist ein Lehrstück in dieser Sache.

j. Sich zeigen

Wir haben durch ein Foto eine Beziehung zu dem 1918 dreijährigen Roland Barthes, der 1980, im Alter von 65 Jahren, verstorben ist. Es ist uns zugänglich, dass Roland Barthes nicht mehr zugänglich ist, weil er gewesen ist und daher nicht mehr lebt. Abstrakter gesprochen: Wenn der Andere nicht als anwesende und lebendige, sondern als abwesende und vulnerable Person Teilhaber einer Beziehung aufgrund einer Fotographie sein kann, dann muss diese mit dem Paradox einer Zugänglichkeit des Unzugänglichen vertraut sein. Eine solche Fotographie hat Anziehungskraft, weil der Blick an ihr haften bleibt.

Wir, die Adressaten des Zeugnisses der Fotographie haben die Aufgabe, das Zeugnis weiterzugeben, ja geradezu für es einzustehen und sich

zu zeigen. »Das Zeugnis drückt sich nicht in einem oder durch einen Dialog aus, sondern im Wort *Hier bin ich.*«(Levinas 1996, 210)

Roland Barthes verdanken wir den Hinweis, dass das Zeugnis des Dagewesenen eine Aufgabe ist, deren Übernahme und Erfüllung zu einer heutigen Demokratie gehören. Wir wollen das Verbindliche des Ethischen daher in Richtung des Politischen öffnen und zu diesem Zweck das Werk von Bernhard Waldenfels befragen.