

## ... dem Lächeln nah

### Das photographierte Gesicht in Roland Barthes' *Das Reich der Zeichen*

Am Eingang zu Roland Barthes' *Reich der Zeichen* steht das photographierte Gesicht eines Samurai. (Abb. 1) Wofür steht das Bild eigentlich? Die Frage wird hier nicht aus einem rhetorischen Grund gestellt. Die Bedeutung des Photos ist tatsächlich nicht einfach zu bestimmen, zumal es mit keiner Bildunterschrift versehen ist. Angesichts der abwesenden Bilderklärung läge die folgende Erwartung nahe: Der Text, der sich ans Eröffnungs-Photo anschließt, bestimmt seinen semantischen Wert. Wenn wir also weiter lesen, dann wird wohl der Sinn des Photos deutlich werden. Diese Erwartung wird jedoch nicht erfüllt. Denn gesprochen wird in Barthes' Japan-Buch von Sprache, Schrift, Essen, Städtebau, Straße, Theater, Gesicht, Körper usw. Niemals wird aber das Samurai-Photo kommentiert, und nirgendwo wird das Samurai-Wesen unmittelbar angesprochen. Es gibt lediglich eine Textstelle, an der wie beiläufig gesagt wird, was japanische Filme einem Franzosen in Paris zeigen: »Diese Filme präsentieren ihm nur anachronistische Wesen, Bauern oder Samurai, die weniger zu ›Japan‹ gehören als zum Gegenstand ›japanischer Film‹.« Immerhin können wir diese Bemerkung auf den Samurai im Eröffnungs-Bild beziehen. Er ist in der Tat kein authentischer Samurai. Ein Schauspieler vertritt durch *costume play* diese vormoderne japanische Daseinsform.

Das photographierte Gesicht des Samurai ist also ein Artefakt und kein Produkt der Natur. Das ist gewiß ein wichtiger Punkt, besonders wenn man Barthes' Arbeit an den *Mythen des Alltags* in Erinnerung ruft. In den 1950er Jahren bemühte sich Barthes unermüdlich darum, den Mechanismus zu durchschauen, durch den die Kultur in Natur rückverwandelt wird. Und der Mechanismus, der diese »falschen Augenscheinlichkeiten« produziert, wurde von Barthes als »Mythos« bezeichnet. Dieser Zusammenhang erklärt aber auch noch nicht, warum gerade der Samurai, diese »anachronistische« Figur, als Eröffnungsbild im *Reich der Zeichen* auftritt, und zwar ohne Bildunterschrift. Gilt nicht das Band zwischen Samurai und Japan unbefragt als Natur? Oder gibt es deshalb keine Bildunterschrift, weil die Figur des Samurai nur im Hinblick auf den gesamten Kontext im *Reich der Zeichen* verortet werden kann? Und die Lektüre des *Reichs der Zeichen* muß fortgesetzt werden, ohne die Semantik des photographierten Samurai-Gesichts bestimmen zu können, bis endlich auf der letzten Seite des Buches derselbe Samurai wieder sein photographiertes Gesicht zeigt. (Abb. 2) Auch am Ausgang des *Reichs der Zeichen* steht also ein Photo desselben Samurai, nun aber mit Bildunterschrift: »... dem Lächeln nahe«. Außerdem ist der Schauspieler nun abgeschminkt. Durch diese kleinen Unterschiede differenziert sich einerseits das letzte Samurai-Photo von dem ersten. Andererseits werden die zwei Photos durch ihre Positionierung serialisiert. Eine solche Serialisierung befreit die photographierte Physiognomie des Samurai von der Erstarrung, da sie, wie die Serienphotos von Eadweard Muybridge, das Moment der Bewegung einführt. Dennoch ändert sich hierdurch nichts daran, daß man immer noch nicht weiß, worauf der Samurai als eine filmische Figur verweist. Schließlich wird nichts darüber gesagt, welche Erfahrungen, die der Autor möglicherweise in Japan gemacht hat, mit dieser fiktionalen Fi-

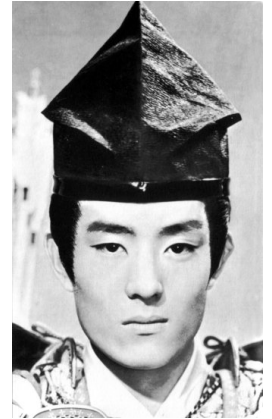


Abb. (1)

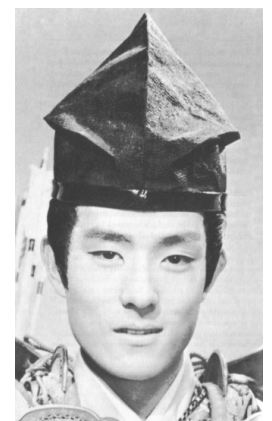


Abb. (2)

gur zusammenhängen. So bleibt es im Dunklen, wieso die photographierten Gesichter des Samurai das A und O im *Reich der Zeichen* darstellen.

Der Gang der leerlaufenden Lektüre im Angesicht des Samurai-Gesichts, den ich bisher zu skizzieren versuchte, ist anscheinend von Roland Barthes selbst vorkalkuliert. Das Buch ist mit einer Art Lektüeranweisung versehen, die das Verhältnis von Bild und Text programmatisch bestimmt:

»Der Text ist kein ›Kommentar‹ zu den Bildern. Die Bilder sind keine ›Illustrationen‹ zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht jenem *Sinnverlust*, den der Zen als *Satori* bezeichnet. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen.«

Kommentar zum Bild und Bildillustration des Textes sind traditionelle, aber auch heute wieder durchaus gängige Grundoperationen, die die Semantik des Bildes durch die sprachliche Codierung unter dem Vorrang des Textes stabilisieren. Das ist eben die Problematik, mit der sich Barthes selbst in seinen semiologischen Aufsätzen wie etwa in *Die Fotografie als Botschaft* oder in *Rhetorik des Bildes* beschäftigte. Nun versucht Barthes in diesem Buch, sich von der klassischen Ordnung von Bild und Text zu entfernen. Ihm liegt daran, eine Bild-Text-Relation zu konstruieren, die nicht automatisch den Text priorisiert, sondern Bild und Text verschränkt. Anders formuliert, die Beziehungen von Bild und Text werden weniger hierarchisch bestimmt, vielmehr nach dem Modell des Relais. Durch das Relais von Bild und Text sollen drei Elemente, nämlich »Körper, Gesicht, Schrift«, auf der Ebene des Signifikanten untereinander zirkulieren.

Das Relais von Bild und Text läßt Japan als Referenten in der Schwebel. Mit anderen Worten, in seinem Buch hebt Barthes – wie er selbst ausdrücklich sagt – keinen Anspruch darauf, die »Realität« Japans zu beschreiben. Vielmehr geht es ihm um ein fremdes »Symbolsystem« im ostasiatischen Inselland, eine befremdende Ordnung des Zeichens, die von ihm als autonome Signifikantenbewegung erfahren wird. Dieses Spiel der reinen, vom Sinn befreiten Signifikanten sieht Barthes durch das »leere« Zeichen bestimmt. Anders als in der berühmten Definition des Zeichens bei Saussure funktioniert das Zeichen »dort« in Japan ohne Signifikat und daher mit der ganzen Sinnlichkeit des Signifikanten. Daß Barthes kein Japanisch spricht, ist die Voraussetzung für diese Erfahrung. Das verschweigt er nicht:

»Nun zeigt sich, daß in diesem Lande (Japan) das Reich der Signifikanten derartig ausgedehnt und um so vieles weiter als die Sprache ist, daß der Austausch der Zeichen trotz der Undurchsichtigkeit der Sprache und zuweilen gar wegen ihrer einen faszinierenden Reichtum, eine bestrickende Beweglichkeit und Subtilität besitzt. [...] Eine Verabredung treffen (mit Gebärden, Skizzen und Namen) benötigt mit Sicherheit eine ganze Stunde; aber in dieser Stunde – für eine Nachricht, die nur die Sache eines Augenblicks gewesen wäre, wenn man sie gesprochen hätte (und die darin zugleich wesentlich und bedeutungslos gewesen wäre) – hat man den ganzen Körper des anderen erkannt, geschmeckt und aufgenommen, hat dieser (ohne wirkliche Absicht) seine eigene Erzählung, seinen eigenen Text ausgebreitet.«

Wenn man im Ausland die dortige Sprache nicht kann, dann wird alles, sei es Akustisches, sei es Visuelles, als sinnliches Zeichen erfahren, und zwar als eine immer wieder sinnverschiebende Kette von Signifikanten wie »Körper, Gesicht, Schrift«. Das photographierte Samurai-Gesicht, das schließlich seinen Sinn nicht erschließt, steht am Anfang und am Ende dieser Kette als Emblem für das »leere« Zeichen.

Als Vergleichsgegenstand können wir Heiner Müllers *Krieg ohne Schlacht* heranziehen. Dieses autobiographische Buch wird von zwei photographischen Autorporträts auf den Buchdeckeln ge-

rahmt. Müller erscheint im ersten Photo auf der Vorderseite des Buches mit seiner legendären Zigarre in der linken Hand, deren Rauch er im zweiten Photo auf der Rückseite ausbläst. Im Zwischenraum von zwei Photos, der als Zeit-Raum eines Raucherzugs markiert wird, situiert sich der Schrifttext, dessen Inhalt die Transkription der Interviews bzw. der mündlichen Aussagen über das Leben des Autors ist. Die Lebensschrift Heiner Müllers wird somit als Zug des Rauches, der ephemere, genießbar und gesundheitsschädigend ist, gegeben. Mit dieser Buchkonstruktion ist die Struktur des *Reichs der Zeichen* vergleichbar: Dessen Textteil wird von zwei Samurai-Bildern gerahmt, die als eine Serie im Begriff sind, einen lächelnden Gesichtszug zu zeigen. Statt um den Zug des Rauchs geht es bei Barthes um den Zug des Gesichts, der »dem Lächeln nah« ist. Es lohnt sich hier, auf dem Begriff des *Zugs* zu beharren, weil das japanische Gesicht, das Barthes begreift, immer vermittels dieses Begriffs mit einem gewissen Konzept der »Schrift« verknüpft wird. Was für eine Schrift steht aber in einem Relais-Verhältnis zum japanischen Gesicht? Dies möchte ich an einigen konkreten Beispielen aus dem *Reich der Zeichen* diskutieren.

Das Buch besteht aus 27 Teilen, die jeweils betitelt sind. Darunter findet sich ein Teil mit dem Titel *Das geschriebene Gesicht*. Barthes meint mit diesem Titel zunächst die Maske des Schauspielers im traditionellen Theater. Der Text beginnt wie folgt:

»Das Gesicht des Schauspielers ist nicht gemalt (geschminkt), es ist geschrieben. [...] Das Gesicht des Schauspielers (das im Nô maskiert, im Kabuki gezeichnet und Bunraku künstlich ist) besteht aus zwei Substanzen: aus dem Weiß des Papiers und dem Schwarz der Inschrift (das den Augen vorbehalten ist).« (Abb. 3)

Die japanische Schminke zielt im traditionellen Theater nicht darauf ab, dem Gesicht einen naturhaften Schein zu verleihen. Sie stellt vielmehr, wie Barthes mit Recht sagt, ostentativ eine Zeichenhaftigkeit zur Schau, die wie Schrift wirkt, denn sie besteht aus dem grellen Kontrast von Weiß und Schwarz. Diese Schminke hat es, so fährt Barthes fort, mit einer eigentümlichen Dramaturgie des Gesichts zu tun:

»Die Augen, die vom geradlinigen, flachen Lid versperrt, ihrer Ringe beraubt und ohne den Halt eines unteren Randes belassen werden (die Ränder um die Augen: eine Größe mit eigentümlichem Ausdruck im westlichen Gesicht: Müdigkeit, Weichheit, Erotik), die Augen münden unvermittelt ins Gesicht, als wären sie der schwarze und leere Grund der Schrift, »*la nuit de l'encrier*«. Oder auch das Gesicht wird wie ein Tuch zum schwarzen (aber durchaus nicht »dunklen«) Brunnen der Augen hingezogen. Auf die elementaren Signifikanten der Schrift reduziert (auf die Leere des Blattes und die Mulde seiner Einschnitte), weist das Gesicht jegliches Signifikat, d.h. alle Expressivität, ab: Diese Schrift schreibt nichts (oder sie schreibt: *nichts*); nicht allein gibt sie sich für kein Gefühl, für keinen Sinn her (nicht einmal für den der Undurchdringlichkeit oder Ausdruckslosigkeit), sie kopiert auch keinen Charakter: Die Frau, die (wie im japanischen Theater üblich) von einem Mann gespielt wird, ist dennoch kein Mann, der mit allerlei Nuancen, veristischen Strichen und aufwendigen Simulationen zu einer Frau umgeschminkt wäre, sondern ein reiner Signifikant, dessen *darunter* (die Wahrheit) weder verheimlicht (eifersüchtig maskiert) noch verstohlen bezeichnet wird.«

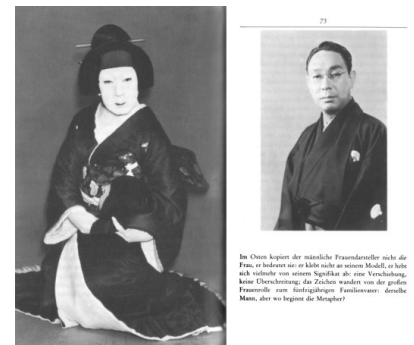


Abb. (3)

Das Gesicht im japanischen Theater bildet keine Oberfläche, in der Gefühle, Seelenzustände oder Charaktereigenschaften auf eine unmittelbare oder evidente Weise erscheinen könnten. Es taugt also nicht, mimetische Ausdrücke des Innen zu liefern. Diese Beobachtung ist im Grunde genommen nicht so anders als das, was schon Theateravantgardisten am Anfang des 20. Jahrhunderts,

etwa Artaud oder Brecht, im asiatischen Theater gesehen haben. Im Anschluß daran formuliert Barthes aber ein semiologisches Paradox: Das geschriebene Gesicht gibt wegen seiner allzu deutlichen Schriftlichkeit nichts zu lesen. »Diese Schrift schreibt nichts (oder sie schreibt: *nichts*)« Diese Formulierung könnten wir folgendermaßen paraphrasieren: Das Schauspielergesicht ist ein Träger der schon vorher stark codierten allgemeinen Bedeutungen wie Scham, Liebe, Haß, Zorn etc., die jedoch nicht weiter auf das Subjekt hin entziffert noch interpretiert werden können. Was dieses Gesicht konstruiert, ist »das Zitat, der Schriftfetzen und das Codefragment«, wie Barthes an einer anderen Stelle des Buchs schreibt. Auf diesem Gesicht ist also keine innere Natur eines Subjekts lesbar. Gelesen werden können nur die Züge, die die Kultur einprägt.

Eine solche unmögliche Physiognomisierbarkeit des japanischen Gesichts thematisiert Barthes auch an anderen Stellen. Etwa in der Mitte des Buches steht zum Beispiel das Photo einer Statue aus Holz. (Abb. 4) Dort eröffnet sich aus dem Innen eines Gesichts ein anderes Gesicht. Oder allgemeiner gesagt, hinter einem Gesicht verbirgt sich ein anderes Gesicht. Hier geht es um eine Duplizierung und Serialisierung des Gesichts, die eine andere Form als in der Serie von den Samurai-Gesichtern zeigt. Aber beiden Fällen ist es gemeinsam, eine hermeneutische Lektüre des Gesichts zu blockieren und das Lesen der Beziehung von zwei Gesichtern zu verlangen. In der Bildunterschrift heißt es: »Das Zeichen ist ein Riß, der sich stets nur auf dem Gesicht eines anderen Zeichens öffnet.« Signifikant wird das Gesicht nur im Zusammenhang mit einem anderen Signifikanten, nicht aber mit einem Signifikat. Es kommt also aufs Relais der Signifikanten an, das nicht hermeneutisch gelesen werden kann. Deswegen erscheint ein Gesicht in diesem Buch meistens mit einem anderen Gesicht gepaart.

So wird zum Beispiel ein Photoporträt Barthes' mit dem eines japanischen Schauspielers konstelliert. (Abb. 5) In der Bildunterschrift zum Photo des Autors heißt es:

»Dieser westliche Vortragsredner erfährt eine Japanisierung, wenn die Zeitung *Kobe Shinbun* ihn abbildet; die Typographie Nippons läßt seine Augen schmaler, seine Augenbrauen schwärzer erscheinen.«

Barthes unterstreicht hier noch einmal den Zusammenhang von Gesicht und Schrift: Seine Gesichtszüge werden inmitten der japanischen Schriftzeichen japanisiert, wohingegen das Gesicht des japanischen Schauspielers außerhalb des traditionellen Theaters amerikanisiert wird. In der Bildunterschrift zum Photo des japanischen Schauspielers heißt es:

»Seinerseits verliert der junge Schauspieler Tetsuro Tanba, wenn er Anthony Perkins nachahmt, seine östlichen Augen. Was ist also unser Gesicht anderes als ein Zitat?«

Wenn das Gesicht eine Art Schrift ist, die Barthes' Verständnis zufolge »jede Stimme, jeden Ursprung zerstört«, dann kann es nur noch durch Zitate konstruiert sein. Genau so wie ein Text muß das Gesicht als »Gewebe von Zitaten« gelesen werden. An die Stelle der hermeneutischen tritt eine texttheoretische Physiognomik Barthes', die nicht den Sinn des Gesichts, sondern dieses als Effekte des Zitates befragt.

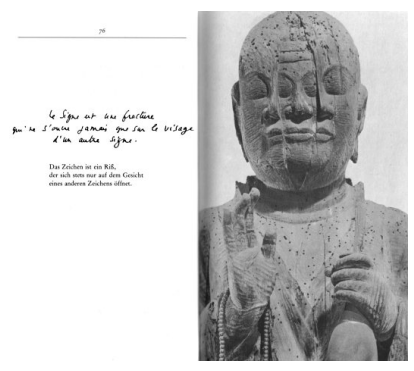


Abb. (4)

120  
 Le Signe est un frottement  
 qui se situe dans le jeu de la  
 d'un autre signe.  
 Das Zeichen ist ein Riß,  
 der sich stets nur auf dem Gesicht  
 eines anderen Zeichens öffnet.

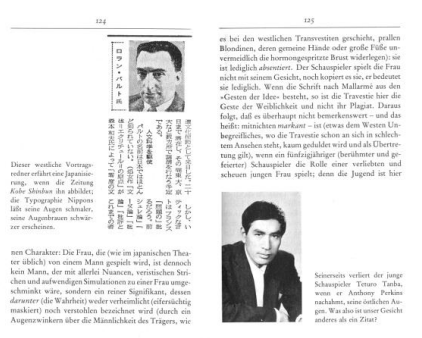


Abb. (5)

121  
 es bei den westlichen Transvestiten geschichte, präden  
 Blondinen, deren gemene Hände oder große Palle un-  
 vernünftig die beengungsgeprägte Brust widerlegen; sie  
 ist lediglich abstrakter. Der Schauspieler spielt die Frau  
 nicht mit seinem Gesicht, noch kopiert er sie, er bedient  
 sie lediglich. Wenn die Schrift nach Mallarmé aus den  
 »Gesam der Idee« besteht, so ist die Travestie hier die  
 Geste der Wohlbehalt und nicht der Plägere. Daraus  
 folgt, daß es überhaupt nicht bemerkenswert – und das  
 heißt: nicht mehr markiert – ist (wenn dem Westen Un-  
 begreifliches, wo die Travestie schon an sich in schreck-  
 tem Ansehen steht, kann gehalten wird und als Übertra-  
 gung gilt, wenn ein fünfzigjähriger Drehbucher und ge-  
 fehrter Schauspieler die Rolle einer verführten und  
 schwanen jungen Frau spielt; denn die Jugend in hier  
 122  
 Dieser westliche Vortrag-  
 redner erfährt eine Japanie-  
 rung, wenn die Zeitung  
 Kobe Shinbun ihn abbildet;  
 die Typographie Nippons  
 läßt seine Augen schmaler,  
 seine Augenbrauen schwar-  
 zer erscheinen.  
 123  
 sein Charakter: Die Frau, die (wie im japanischen Thea-  
 ter üblich) von einem Mann gespielt wird, ist dennoch  
 kein Mann, der mit allerlei Nuancen, verstellten Stri-  
 chen und aufwendigen Simulationen zu einer Frau ge-  
 schminkt wäre, sondern ein reiner Signifikant, dessen  
 Charakter (die Wahrheit) weder verstelllich (zufällig,  
 muskelt) noch verstellten bezieht wird (durch ein  
 Augenwinkeln über die Mimesis des Trägers, wie  
 124  
 Seitwärts verliert der junge  
 Schauspieler Tetsuro Tanba,  
 wenn er Anthony Perkins  
 nachahmt, seine östlichen Au-  
 gen. Was also ist unser Gesicht  
 anderes als ein Zitat?

Von zwei Samurai-Gesichtern ausgehend, haben wir drei Paare von Gesichtern betrachtet: das geschminkte und abgeschminkte Gesicht eines Kabuki-Schauspielers, das verdoppelnde Gesicht der hölzernen Statue und das Paar mit dem japanisierten und dem amerikanisierten Gesicht. Jeweils wurde von Barthes die Unmöglichkeit der hermeneutischen Physiognomik demonstriert, um einzuführen, was wir eine texttheoretische Lektüre des Gesichts genannt haben. Das Gesicht wird bei Barthes zwar nicht mehr als Ausdruck der inneren Wahrheit der Person gelesen, aber dennoch kann man immer noch von einer Physiognomik sprechen, insofern das Gesicht gelesen wird, und zwar als eine Schreiboberfläche der Kultur. Und was sich als Kultur in das japanische Gesicht einschreibt, ist Barthes zufolge die Schrift schlechthin, wobei die Schrift keine Fixierung der phonetischen Sprache sein soll. Die Schrift im Sinne Barthes' insistiert vielmehr auf ihre eigene Intensität der Linienführung, des Zugs: »Diese Schrift schreibt nichts (oder sie schreibt: *nichts*)«. Darauf bezieht sich auch unser letztes Beispiel für ein Paar von Gesichtern. (Abb. 8) Daß Barthes auf dieses Photo besonderen Wert legt, läßt sich aus seinem ausführlichen Kommentar schließen. Barthes übertritt hier die Spielregel, die er selbst eingangs festsetzte, daß der Text kein »Kommentar« zum Bild sei, und er kommentiert dieses Photo als Ausnahmefall:

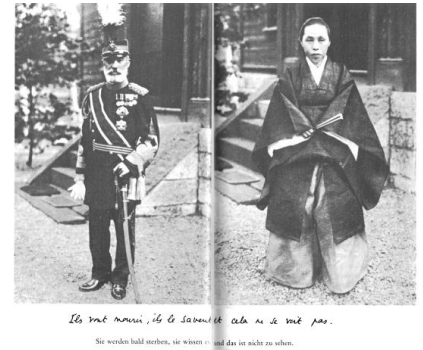


Abb. (6)

»Betrachten Sie jenes Photo vom 13. September 1912: General Nogi, Sieger über die Russen bei Port-Arthur, läßt sich mit seiner Frau photographieren. Weil ihr Kaiser gerade gestorben ist, haben sie beschlossen, am folgenden Tage Selbstmord zu begehen. Sie *wissen* also. Er, hinter seinem Bart, unter seinem Käppi, in seinem Putz verloren, hat fast kein Gesicht. Aber sie hat ihr ganzes Gesicht behalten: Ist es undurchdringlich? einfältig? bäurisch? würdig? Wie beim travestierenden Schauspieler ist kein Adjektiv möglich, das Prädikat ist ausgetrieben, und zwar nicht durch die Feierlichkeit des nahen Todes, sondern im Gegenteil durch die Befreiung vom Sinn des Todes, vom Tod als Sinn. Die Frau des Generals Nogi hat entschieden, daß der Tod der Sinn sei, daß beides sich im selben Augenblick verflüchtigt und daß man daher nicht davon »sprechen« solle – und sei es mit dem Gesicht.«

Das Ehepaar Nogi stellt sozusagen die letzten Samurai dar, wenn sie auch nicht danach aussehen mögen. Sie wollten zusammen mit ihrem Herren, dem Meiji-Tenno, sterben und begingen in der Tat Selbstmord nach dem Tod des Herren. Während der Herr für dieses Ehepaar alles ist, bedeutet der Tod nichts. Interessant ist dabei, daß nicht General Nogi, ein großer Held in der japanischen Geschichte, dessen Samurai-Geist viel gelobt wurde, sondern seine Frau ein Gesicht hat, das, wenn wir es so sagen dürfen, dem alten Samurai-Wesen entsprechen würde. Sie hat nämlich das Gesicht, das dem Tod keinen Sinn verleiht, das heißt, vom Sinn des Todes befreit ist. Trotz aller Linien, Linien der Schminke, des Frisierens, der Gesichtszüge, die diese außergewöhnliche photographische Zeremonie vor dem Tod schreiben, drückt ihr Gesicht nichts aus: Ihre Physiognomie bleibt daher jenseits von Adjektiven. Eine solche ins Gesicht geschriebene *écriture* zugunsten des Nichts ist gerade das leere Zeichen, das Barthes zufolge das *Reich der Zeichen* kennzeichnet.

Ich komme nun zur Problematik der Photographie, die alle bisher erörterten Gesichter angeht. In diesem Buch gibt es keine Photos, die Barthes selbst aufgenommen hätte. Alle Photographien, die in diesem Buch abgedruckt wurden, sind sozusagen Zitate. Dies erklärt Barthes mit folgenden Worten:

»Der Autor hat nie und in keinem Sinne Japan photographiert. Eher gilt das Gegenteil: Japan hat ihn mit vielfachen Blitzen erleuchtet: oder besser noch: Japan hat ihn in die Situation der Schrift versetzt.«

Das Photographieren setzt eine gewisse Gewalt voraus. »Die PHOTOGRAPHIE hat«, wie Barthes selbst in der *hellen Kammer* schreibt, »das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt«. Barthes vermeidet im Japan-Buch eine solche photographische Herstellung des *Objekts* nicht nur im buchstäblichen Sinne, sondern auch im übertragenen. Japan wird hier nicht als eine Wirklichkeit (voraus-)gesetzt, die man beschreiben kann. Statt Japan zu objektivieren, nimmt Barthes einfach Zeichenwirkungen auf, die ihm zuwinken. Photos werden also zitiert, nicht insofern sie realitätstreue Bilder des exotischen Landes zeigen, sondern insofern sie ein Teil seines semiotischen Systems sind.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Barthes deutlich von Humanwissenschaftlern, die anhand photographischer Bilder andere Menschen klassifizierten. Psychiater, Kriminologen, Anthropologen, Ethnologen usw. begannen im ausgehenden 19. Jahrhundert, Menschen zu photographieren, um sie je nach ihrem wissenschaftlichen Interesse zu klassifizieren. Hinter diesem Projekt stand der Diskurs über die Photographie im 19. Jahrhundert, für den dieses technische Bildmedium laut Bernd Stiegler die mechanische »Repräsentation oder Wiedergabe der Wirklichkeit« darstellte. Nur aufgrund dieses Diskurses, der mediale Manipulationsspielräume außer acht läßt, fungiert die Photographie als wissenschaftliches Instrument. Aber die neuere Photogeschichts-Forschung ist sich in dem folgenden Punkt einig: Was die Humanwissenschaften der Photographie verdanken, ist viel mehr als mechanische Repräsentation der Wirklichkeit. Indem die Humanwissenschaftler Menschen photographierten, konstruierten und produzierten sie selbst ihre wissenschaftlichen Objekte. Die Hysterie-Studien von Charcot, die auf zahllosen Photos die Anfälle von Hysterikerinnen wiedergeben, sind ein Paradebeispiel dafür. Dazu schreibt Torsten Lorenz:

»Die Photographie mumifiziert den Augenblick hysterischer Zeichen und erklärt sie so erst, in der Wiederholung, zum Fall. Ähnlichkeiten sind auch hier Effekte medialer Transformation. Die Wahrheitstechnik der Psychiatrie heißt: photographische Reproduzierbarkeit. Und damit fällt die Seelenkunde Ende des 19. Jahrhunderts ins Entwicklungsbad.«

Die Photographie fixiert Menschen als wissenschaftliche Objekte, damit man sie vergleichen oder unterscheiden kann. Festgestellt werden nun Ähnlichkeiten und Differenzen, die es ohne das photographische Medium nicht geben würde. Das gilt prinzipiell auch für die Kriminalanthropologie um 1900. Alphonse Bertillon und Francis Galton versammelten anhand photographischer Porträts Ähnlichkeiten und Differenzen, die es ohne die Photographie nicht gegeben hätte, um sie dann ihrem eigenen Klassifikationsschema zu unterwerfen, ein Verfahren, das auch die Anthropologie und die Ethnologie verwendeten. Darüber hinaus dachten aber diese Wissenschaften der Photographie eine weitere schöpferische Aufgabe zu. Die Anthropologie, sei es die ethnologische, sei es die darwinistische, hat anhand der Photographie versucht, ihr taxonomisches Denken zu bestätigen, zu demonstrieren und zu popularisieren. Die systematische Indienstnahme der Photos verleiht der anthropologischen Taxonomie und ihren Kategorien wie Rasse, Volk und Kultur ein realistisches Aussehen, so daß der taxonomische Diskurs neutralisiert, naturalisiert und hypostasiert wird. Und zu diesem photographischen Dispositiv, »andere zu ordnen« (Elizabeth Edwards), hält Barthes Distanz, wenn er »nie und in keinem Sinne Japan photographiert« hat und die Maschinerie der photographischen Objektivierung zum Stillstand bringt.

In diesem Sinne wollen wir am Ende noch einmal auf die Figur des Samurai zurückkommen. Wenn der photographierte Samurai am Ein- und Ausgang des Buchs steht, als ob er das Gesicht des *Reichs der Zeichen* überhaupt darstellte, dann läßt sich sein photographiertes Gesicht als Parodie der anthropologischen und ethnologischen Photographie verstehen. Denn dieses Gesicht verweist auf nichts als Medien. Es rekurriert nicht auf den Japaner als humanwissenschaftliches Objekt. Die

Referenz dieser serialisierten Photos ist der japanische Film. Und die Gesichtszüge des Samurai, der »... dem Lächeln nah ist«, verweisen nur auf das Sein des Photoapparates. Helmuth Plessners Anthropologie gibt dem Lächeln den Sinn der »echten Ausdrucksbewegung« beim Menschen, insofern das Lächeln im Gegensatz zu Lachen und Weinen nicht »in spezifischen Formen eines Verlusts seiner Selbstbeherrschung zum Vorschein kommt, sondern in aktiver Ruhehaltung und beherrschtem Abstand«. Das Lächeln ist aber aus der medientheoretischen Sicht weit entfernt davon, die Autonomie des Menschen zu beweisen. Denn es ist ja der »physiognomische Reflex« (Manfred Schneider) der Photographie. Lächeln wir, unabhängig von Gefühlen und Seelenzuständen, nicht automatisch vor der Kamera? Das Lächeln auf dem Photo ist das »leere« Zeichen im Zeitalter der Photographie schlechthin. Es vermag aufgrund seiner Leerheit alle möglichen Signifikanten in Bewegung zu setzen. Mit diesem Signifikantenspiel parodiert das photographierte Gesicht des Samurai die Humanwissenschaften, die nicht aufhören zu glauben, mit dem photographischen Bild die Wahrheit des Menschen zu erfassen.

Das Lächeln verweist auf kein Innen des Subjekts, sondern auf ein Kräftefeld, dem das Subjekt unterworfen ist. Daher gibt es hinter dem berühmten »Lächeln des Ostens« auch nichts zu lesen. Dies reflektiert lediglich auf Machtverhältnisse. Es würde vielmehr gelten, das Kräftefeld selbst zu lesen, das das Subjekt zum Lächeln bringt. Aber mein Text widerspräche seiner Aussage, wenn ich ihm ein geschlossenes Ende gäbe, stattdessen möchte ich das Signifikantenspiel des Gesichts weitertreiben. Und zwar mit einem Photo von Guillaume-Benjamin Duchenne aus dem *Mécanisme de la Physiognomie humaine* (Abb. 7). Bekanntlich basiert das Physiognomik-Buch von Charles Darwin auf Photos von Duchenne. Die Bildunterschrift stammt von Stefan Rieger, dem Autor des Buchs *Die Ästhetik des Menschen*. Nun stelle ich mir vor, was für eine Bildunterschrift Barthes diesem Photo geben würde: »... dem Lächeln nah«?

(Die Abb. 1 bis 6 sind dem Band *Das Reich der Zeichen* von Roland Barthes entnommen, Abb. 7 dem Band *Die Ästhetik des Menschen* von Stefan Rieger. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.)



Abb. 33: Gesichtszüge nach Guillaume-Benjamin Duchenne

Abb. (7)

### Literaturhinweise

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964.
- Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main 1981.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989.
- Edwards, Elizabeth: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main 2003, S. 335-355.
- Lorenz, Thorsten: Der kinematographische Un-Fall der Seelenkunde. In: Kittler, Friedrich A. (Hrsg.); Schneider, Manfred (Hrsg.); Weber, Samuel (Hrsg.): *Diskursanalysen I. Medien*. Opladen 1987, S. 108-130.
- Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln 1994.
- Plessner, Helmuth: Lächeln. In: *Gesammelte Schriften. Band VII*. Frankfurt am Main 1982, S. 417-434.

Rieger, Stefan: *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*. Frankfurt am Main 2002.

Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzenschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München 1986.

Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001.